

DANIELE CARNINI & RICCARDO PECCI

*FRANCESCA DA RIMINI*  
TRA SCHIZZI, ABBOZZI E FOGLI D'ALBUM<sup>1</sup>

ABSTRACT - This paper attempts to reconsider the compositional genesis of *Francesca da Rimini*, exploring the nature and stages of Zandonai's creative process. It deals with the extant sources in manuscript form, focusing on three items: a bundle of sketch material which is now housed in the manuscript collection of the «Biblioteca San Bernardino» (Trento), the draft of the *Canzone di primavera* held by the «Biblioteca Tartarotti» (Rovereto) and the so-called 'Partitura sintetica', recently acquired by the same library. Close scrutiny of this body of evidence not only provides fresh and valuable insights into Zandonai's working method but deepens our understanding of his most successful opera.

1. IL *CORPUS*

Se poniamo mente ai progetti di Zandonai a proposito di un'opera avente per argomento la storia di Francesca da Polenta, iniziati ben prima<sup>2</sup> che la ferrea decisione del musicista e la tenacia di Tito Ricordi convincessero d'Annunzio a cedere i diritti della sua tragedia<sup>3</sup>, e pensiamo d'altro canto a quanto impiegò quest'opera prima di ottenere la forma (definitiva?) con cui è circolata, può sembrare con una punta di esagerazione che Zandonai

---

<sup>1</sup> Pur avendo collaborato strettamente alla ricerca, discusso e condiviso tutti i contenuti del presente lavoro, Daniele Carnini si è occupato specificamente della stesura dei paragrafi 1-3 (con la relativa tabella) e 6, mentre Riccardo Pecci ha redatto i paragrafi 4-5 e i relativi esempi musicali. Gli autori ringraziano gli organizzatori del convegno e in particolar modo Diego Cescotti e Marco Uvietta per l'assistenza tempestiva prestata loro in fase preliminare.

<sup>2</sup> La prima composizione di Zandonai concernente Francesca da Polenta risale al 1899: tra gli altri cfr. BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Società di studi trentini di Scienze Storiche, Trento 1977, pp. 225-228.

<sup>3</sup> La cessione è del maggio 1912. Cfr. *infra*.

non abbia mai cominciato, né mai smesso di scrivere *Francesca da Rimini*. A ciò ha naturalmente contribuito molto il fatto che *Francesca* sia stata talora diretta, dopo la prima rappresentazione, dal suo stesso autore, il quale ha potuto lavorarvi come interprete e come uomo di teatro *all'interno* di un teatro. Ma prima ancora, ed è questo il fulcro del presente saggio, *Francesca* aveva avuto una gestazione intensa, la cui traccia materiale è sopravvissuta fino al giorno d'oggi; una traccia materiale ingombrante e che sarà letta più chiaramente quando anche per le altre opere sarà indagato il *corpus* degli abbozzi.

Il materiale di cui si tratterà copre dunque una parte sola del processo creativo di *Francesca da Rimini*. Quando sia stato prodotto, e in che successione, non è facile da ricostruire.

Zandonai nel 1938 individuava in dodici mesi «il tempo preciso entro il quale la partitura di *Francesca* è stata pensata, maturata e scritta»<sup>4</sup>. Il sospetto vezzo di sottolineare la celerità è tipico di molti compositori d'opera e dei loro biografi. Il compositore contribuì con le minuziose indicazioni apposte (fino addirittura a includere nella datazione l'orario nel caso dell'Atto II della partitura sintetica, cfr. *infra*), alla 'monumentalizzazione' di una parte, e una parte soltanto, della creazione. Corroborava così, *volens nolens*, la visione di *Francesca* come di una partitura scritta di getto, dovuta alla volontà feroce del compositore, non inficiata nemmeno dalle difficoltà della trattativa con d'Annunzio per assicurarsi i diritti.

Se si parla in effetti solo della fase finale, come attestato puntualmente dagli *explicit* zandonaiiani nella partitura sintetica (su cui cfr. *infra*) e nella partitura, oltre che da testimonianze esterne, le date sono più o meno corrette, benché da rivedere e da allungare di tre mesi circa: gli *explicit* coprono un arco dal 26 settembre 1912 (partitura sintetica) al 9 dicembre 1913 (partitura). Zandonai doveva però aver cominciato il lavoro a fine agosto 1912, comunque non dopo il 16 settembre<sup>5</sup>. Il libretto formalmente approvato gli era già giunto il 5 agosto<sup>6</sup>, ma l'assenso alla riduzione di Tito Ricordi era stato dato da d'Annunzio il 20 maggio<sup>7</sup>. Ad onta dell'allestimento londinese di *Conchita*<sup>8</sup> cui Zandonai prese parte, non è escluso che Zandonai, abituato a comporre su più tavoli (si riproporrà lo stesso problema con la quasi coeva *Melènis*), fosse già al lavoro. Si può perfino

<sup>4</sup> «Scenario», dichiarazione riportata in CAGNOLI, *Zandonai*, pp. 57-58.

<sup>5</sup> ALBERTO PETROLI, *Zandonai musicista. Catalogo*, Petrolli, Trento 1998, p. 52.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Il contratto di cessione datato 20 maggio 1912 si trova sotto la segnatura DOC00142 presso l'Archivio storico Ricordi; si ringrazia Maria Pia Ferraris per la comunicazione.

<sup>8</sup> CAGNOLI, *Zandonai...*, pp. 32, 59.

ipotizzare che fin dalla fine del 1911 Zandonai si fosse già occupato di *Francesca*, comunque prima del 27 gennaio 1912<sup>9</sup>, quando asserì che i tagli sarebbero dovuti essere opera del poeta stesso, e dunque prima che Tito Ricordi si accingesse alla riduzione ed a intraprendere le difficili trattative per la cessione dei diritti col poeta. Questo lavoro preliminare potrebbe essere stato condotto direttamente sulla tragedia. Arriveremmo dunque a un arco che dalla concezione (esperimento giovanile a parte) alla prima rappresentazione abbraccerebbe due anni e mezzo circa.

Il processo, anche se non paragonabile a quello degli operisti dell'Ottocento, fu comunque decisamente rapido, nelle sue fasi decisive: molto differente dai tempi dilatati pucciniani, ad esempio. La mole di materiale preparatorio che ci è giunta è notevole, e lascia pensare a una quantità ancor maggiore di abbozzi da parte di Zandonai, non pervenutaci.

È opportuno premettere che questo scritto esclude tutte le fasi connesse alla produzione del libretto e si occupa unicamente dei testimoni musicali, una cui trattazione sintetica è già presente nel *Catalogo tematico* di Diego Cescotti<sup>10</sup>:

- 1) due quaderni presso la Fondazione Biblioteca San Bernardino di Trento nel Convento dei Frati minori; *Francesca da Rimini* occupa propriamente uno dei due quaderni, nell'altro c'è solo un lacerto; segnatura MS 845 e MS 846 (d'ora in poi Tn845 e Tn846);
- 2) un abbozzo della *Canzone di primavera* (come vedremo, a sua volta composto di due strati) presso la Biblioteca civica «Girolamo Tartarotti» di Rovereto, segnatura L 99 24 3;
- 3) una partitura sintetica, in cui figurano, oltre alle voci, righe aggiuntive – per la maggior parte due, senza intestazione in accollatura – che riassumono l'ordito strumentale, *ivi*;
- 4) le bozze di stampa dello spartito per canto e pianoforte, custodite sempre nella stessa biblioteca, segnatura 782.1.Zan.(4) e SZ 403;
- 5) la partitura autografa, presso l'Archivio storico Ricordi di Milano (segnata PART04489\_01-04);
- 6) il *facsimile* della partitura autografa, adoperato dallo stesso Zandonai per dirigere e in cui egli stesso ha segnato parcamente tagli e indicazioni esecutive di vario genere prima di donarla nel 1936 alla Biblioteca civica di Rovereto<sup>11</sup> (segnatura L 99 25 3);

<sup>9</sup> PETROLI, *Catalogo*, p. 52.

<sup>10</sup> DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, LIM, Lucca 1999, pp. 101-152.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 119-120.

- 7) gli spartiti a stampa, pubblicati da Ricordi in almeno tre edizioni differenti con lo stesso numero editoriale (115450)<sup>12</sup>;
- 8) la partitura a stampa, Milano, Ricordi, 1926, n. ed. 119489.

Si aggiungono altri fogli d'album e materiale consimile, di cui qui non si tratta, benché possa essere rivelatore del procedere della composizione. Ad esempio è recentemente andato all'asta per Sotheby's un biglietto indirizzato a Rosina Storchio nel marzo 1913<sup>13</sup>, che sembrerebbe scritto per ringraziarsi l'interprete nell'incertezza del futuro di *Francesca*: del resto ancora il 24 maggio 1913<sup>14</sup> Zandonai scriveva che per la *première* si sperava nel Metropolitan, e solo poco prima del 17 giugno dello stesso anno<sup>15</sup> seppe che si sarebbe optato per il Regio di Torino. (Ad ogni modo, a fine luglio un'audizione con rappresentanti di Boston e Parigi faceva capire come Ricordi stesse preparando il terreno per la diffusione internazionale dell'opera)<sup>16</sup>.

Ci si concentrerà sulle prime tre fasi del percorso che abbiamo elencato: in particolare su 1, 2 e 3. *L'iter* va però fatto al contrario, e comincerà dall'oggetto che abbiamo definito come 'partitura sintetica', innanzitutto per spiegarne la natura.

## 2. FASE TRE: PARTITURA SINTETICA (PS)

La partitura sintetica (da qui in avanti PS) è composta da un volume riccamente rilegato rimasto in possesso di Tarquinia Tarquini e attualmente conservato presso la Biblioteca «Tartarotti». È formata da varie unità di carte a dodici righe composte a farne un volume unico e riccamente decorato sul piatto e sul dorso. Sul piatto anteriore ci sono due immagini racchiuse in una cornice floreale su fondo oro: nei due terzi superiori la scena della

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>13</sup> La casa d'aste così lo descrive: «Zandonai, Riccardo. Autograph musical quotation from the opera *Francesca da Rimini*, Act 2, ("Questo cimento è il giudizio di Dio per la saetta!"), five bars notated on three staves, signed and inscribed "A Rosina Storchio, all'interprete meravigliosa dei Maestri Sommo[?]" con ammirazione profonda, Riccardo Zandonai, Roma, marzo 1913"»: [www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.pdf.L15402.html/f/277/L15402-277.pdf](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.pdf.L15402.html/f/277/L15402-277.pdf), collegamento consultato per l'ultima volta il 2 dicembre 2015.

<sup>14</sup> Lettera riportata in nota a *Zandonai in America*, in *Atti della giornata di studio Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto 1995, p. 137, n. 8.

<sup>15</sup> Lettera a Tito Ricordi datata Figino, 17 giugno 1913, ERZ, 348M, citata anche in CAGNOLI, *Riccardo Zandonai...*, p. 60.

<sup>16</sup> PETROLI, *Catalogo...*, p. 54.

lettura, e nel terzo inferiore due puttini che giocano con festoni vegetali. L'immagine superiore reca in basso «FRANCESCA·DA·RIMINI». Le due immagini sono separate da uno scudo francese d'argento a tre bande scaccate di rosso ed oro, forse rivisitazione dello stemma malatestiano, che separa i nomi «D'ANNUNZIO» e «ZANDONAI»<sup>17</sup>. Questo involucro è naturalmente molto successivo alla stesura della partitura sintetica, olografa, sul cui frontespizio si legge semplicemente «“Francesca da Rimini” | Atto 1<sup>o</sup>». Su ogni facciata delle pagine coperte dalla musica (e più tardi numerate in alto a partire dal *verso* del frontespizio) sono presenti in genere da uno a tre sistemi. La norma è tre sistemi da tre righe ciascuno (una voce più due righe per gli strumenti) a seconda dell'organico che in quel momento è previsto: se c'è il canto simultaneo ogni voce ha di massima un proprio rigo; in alcuni casi è necessario aumentare i righe per la parte strumentale; e, in una organizzazione a tre sistemi, i righe che rimangono vuoti permettono aggiunte dell'ultimo momento e ripensamenti. Anche quando sono soltanto due i righe sotto la parte o le parti vocali, però, lo strumentale non è pianistico ma rivela un pensiero già orientato alla veste orchestrale; per questo, e per l'aggiunta di indicazioni più o meno complesse legate alla strumentazione, PS si differenzia da uno spartito (sebbene indicata come tale da Cagnoli e, susseguentemente, nel *Catalogo tematico*)<sup>18</sup>. Alla proprietà di partitura sintetica rimanda ad esempio l'indicazione come quella di p. 100 del primo atto «continua il saettare degli archi»; passi strumentali particolarmente elaborati sono già presenti *in nuce*, a volte chiaramente in bella, come l'attacco per Flauto Piffero e Liuto della *Canzone di primavera*. Si trovano anche prescrizioni tecniche specifiche («col legno dell'arco», ad esempio). PS fu però probabilmente adoperata come spartito da Zandonai per suonare l'opera al cospetto di d'Annunzio e in altre occasioni, anche se ovviamente non ce ne sono prove (ma è inferibile per esempio dall'indicazione «Volti» apposta a p. 57 del Vol. II) – ma nemmeno alternative, poiché queste esecuzioni sono state fatte tutte durante la gestazione.

Non tutti i passi sono allo stesso livello di elaborazione: PS presenta ancora alcune zone in cui il lavoro compositivo è *in fieri*. Non è escluso che alcune zone di PS (proprio la *Canzone*, ad esempio, cfr. *infra*) siano frutto di un montaggio. Si veda ad esempio la discrepanza tra le pp. 34 e

<sup>17</sup> Una riproduzione fotografica del piatto è sulla copertina di EMILIO MARIANO, *Gabriele d'Annunzio-Riccardo Zandonai: «Francesca da Rimini»*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1988.

<sup>18</sup> CAGNOLI, *Zandonai...*, p. 192; CESCOTTI, *Catalogo tematico...*, p. 119. Cescotti dichiarava appunto di non avere potuto prendere visione di PS, ed è comprensibile dunque che si sia basato sulla descrizione di Cagnoli.

35 del terzo atto: il bf. 35-38 è stato rilegato al contrario, e l'indicazione di tempo «All<sup>mo</sup> mosso» che figurava accanto alla dinamica è stata 'ribattuta' più tardi in inchiostro più scuro nel luogo deputato sopra il rigo superiore. Non mancano collette; pagine vuote cancellate da un frego; indicazioni di taglio (nell'Atto II da p. 74 a p. 77, ad esempio); e – come vedremo più distesamente – l'Atto III appare particolarmente tormentato. Ma anche il dialogo di Francesca con Biancofiore al principio dell'ultimo quadro è irto di ripensamenti.

La stessa paginazione può far pensare a una divisione dell'opera in volumi autonomi, poi raccolti. Non è neppure da escludere che anche dopo la sistemazione della partitura siano stati apportati dei ritocchi a PS per allinearla alla sua funzione di spartito.

In PS compaiono alcune indicazioni autografe che, appunto, la cristallizzano come stato di elaborazione semidefinitivo. La fine della scena I, 3 (dopo «Paolo Malatesta attende»), p. 37, reca in basso a destra la firma di Zandonai ed è datata «Pesaro dall'8 al 15 ott. 1[2]». Sotto, a matita: «304 batt.» cui segue a inchiostro «(finita la pag. 62ma di partitura)», scritta evidentemente aggiunta dopo, successivamente anche a quella che compare nell'angolo in basso: «giorno 11 otto. | composte batt. 304 [il 3 corregge un precedente 2] | restano batt. 460».

L'*explicit* dell'Atto I oltre alla firma reca: «Sacco - 26 settembre 1912». Questo dato è confermato da una lettera a D'Atri del 27 settembre: «la sua lettera gentilissima mi è giunta ieri mentre stavo fissando il finale del I Atto di *Francesca*»<sup>19</sup>. Tuttavia, avverte Petrolli, il «21 ott. a Sacco, il *Finale della rosa* gli pare facile, vuole bruciarlo, ma Lino Leonardi miracolosamente lo salva»<sup>20</sup>.

Alla fine dell'Atto II (p. 166) ancora la firma e la data: «Sacco 19 febbraio 1913.». E sotto, in inchiostro diverso, più scuro: «- ore 20 -» (evidentemente aggiunto dopo, ma non molto dopo).

Nell'Atto III, p. 65, troviamo un'indicazione che potrebbe anche essere stata apposta successivamente; è scritta in un passaggio in cui la parte vocale è stata stesa prima dell'accompagnamento, a sua volta ritoccato (a metà del passo di Francesca «Tal parola fu detta, e la gioia perfetta se n'at[tende]»): «Sacco - gennajo 1913 [corregge un «2» finale] – ricominciato a Figino (Lugano) | I 31 maggio». In mezzo, la visita a d'Annunzio con la stesura dei versi «Nemica ebbi la luce» e seguenti. Ma non è impossibile che tra le due date Zandonai avesse rifinito il 'troncone' dell'Atto III. Alla

<sup>19</sup> ERZ, 16.

<sup>20</sup> PETROLI, *Catalogo...*, p. 52.

fine Zandonai firma e data quest'atto «Figino (Lago di Lugano) | "Villa Conchita" | 12 giugno 1913».

All'interno dell'Atto IV, alla mutazione di quadro (p. 68), la firma è preceduta dalla data «Figino 8 luglio 1913.». Manca invece (ed è forse indice del fatto che contemporaneamente Zandonai stesse lavorando più febbrilmente del solito) l'*explicit* del quadro ultimo e dunque di tutto lo spartito. Per Petrolli<sup>21</sup> lo «spartito» deve intendersi terminato al 26 luglio 1913, in quanto il 27 a Varese *Francesca* fu fatta ascoltare ad alcuni impresari (cfr. *supra*). Sappiamo che il duetto finale fu modificato su richiesta di Tito Ricordi e ultimato il 26 settembre 1913<sup>22</sup>, con l'Atto IV terminato il 26 ottobre 1913 a Genova<sup>23</sup>; i segni d'intervento su PS (e la versione del duetto molto differente negli abbozzi) paiono essere congruenti con questa ripresa dei lavori.

Al termine della partitura sintetica troviamo però solo la firma con accanto, sbiadito: «Fine» e in basso: «finita partitura | Pesaro 9 dicembre 1913.», evidentemente apposta molto tardivamente (mentre «Fine» sembra contemporaneo alla stesura delle ultime note).

Fatta eccezione per l'Atto II, Zandonai si accinse alla strumentazione dopo aver ultimato la stesura di PS. L'indicazione relativa all'Atto I, e già menzionata, su quest'ultima («finita la pag. 62ma di partitura»), perfettamente corrispondente allo stato della partitura d'orchestra autografa in cui proprio alla p. 62 si chiude la scena I, 3, non dovrebbe infatti indicare che Zandonai stesse orchestrando parallelamente alla stesura di PS; probabilmente fu aggiunta in seguito, a dimostrazione che anche durante il processo di orchestrazione, PS non fu per Zandonai semplicemente un antigrafo, ma una parte ancora 'attiva' di *Francesca da Rimini*, da aggiornare con annotazioni (anche perché l'autografo della partitura avrebbe preso la via di Milano) – e, in seguito, da monumentalizzare con quella ricca copertina. La partitura d'orchestra reca queste date: «Fine dell'atto 1° | Pesaro 15 novembre 1913»; «Fine dell'Atto 2ndo | Sacco (Trentino) 7 settembre 1913»; «Fine dell'Atto 3° | Sacco - Trentino | 30 sett. 1913»; «Fine del 1° quadro [dell'Atto IV] | Pesaro - 29 nov. 1913»; «Fine dell'Atto IV | Pesaro 9 dicembre 1913». L'orchestrazione cominciò dall'Atto II forse perché l'incipit, le prime tre scene, continuavano a non convincere Zandonai; in seguito le modifiche richieste all'Atto IV lo costrinsero a interrompere il lavoro.

Sebbene questo processo di cristallizzazione faccia intendere che il vero oggetto-*Francesca* in quanto processo creativo sia PS (e infatti l'autografo

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> CESCOTTI, *Catalogo tematico...*, p. 126.

della partitura è di scrittura nettissima e con pochissimi ripensamenti), una parte del lavoro di Zandonai è ricostruibile solo facendo ricorso a un altro oggetto, questa volta più composito.

### 3. PRIMA FASE: Tn845-846

La parte di materiali conservata a Trento fu da Zandonai autenticata ma non datata. Ciononostante, è il materiale più 'antico' che conosciamo, se intendiamo l'antichità non come una priorità in termini assoluti, ma in termini relativi alla concezione dell'opera. Dei due quaderni trentini è Tn845 a contenere la quasi totalità di abbozzi di *Francesca da Rimini*. L'altro reca un frammento della parte di Malatestino del secondo atto, ma è soprattutto consacrato a *Melènis* e al *Salmo 2*<sup>24</sup>.

I quaderni, come riassume Diego Cescotti<sup>25</sup>, furono donati da Tarquinia Tarquini al Convento di S. Rocco di Rovereto, ritrovati in una soffitta e giunti nel 1996 alla Biblioteca San Bernardino di Trento. Tn845 è composto da 84 pagine numerate a penna rossa in basso a destra da mano ignota, ma tarda; inoltre contiene una carta su cui è stato incollato un foglio di carta da musica prestampato di Ricordi, contenente una pagina autografa di *Melènis*; poi altre due pagine non numerate; infine guardia e controguardia; contiene a sua volta un altro manoscritto di *Sancta Maria e Agnus Dei*. Le pagine che raccolgono gli abbozzi non sono di carta omogenea, sia per formato che per numero di righe e per qualità della carta stessa; la ricomposizione è avvenuta per mano ignota (non senza qualche errore). Zandonai pare utilizzare solo il *recto* o il *verso* di un bifolio o di due cc. affiancate, forse per comodità di composizione sul pianoforte. La rilegatura ha purtroppo obliterato la maggior parte della fascicolazione originaria; tuttavia è abbastanza chiaro che si tratta di fogli di musica sciolti, con qualche bifolio; in un caso un bifolio strappato. Non è chiaro se Zandonai, nel firmare l'attuale prima pagina, stesse autenticando l'insieme del materiale preparatorio o solo la porzione residua attualmente conservata nel quaderno. Il contenuto del quaderno (oltre al lacerto di Tn846) potrebbe essere stato l'unica parte di materiale che Zandonai avesse a disposizione in quel momento; oppure potrebbe essere accaduto che una selezione di questo materiale, o almeno l'esclusione di una parte di esso, sia stata operata dallo stesso compositore.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



Chiunque abbia ricomposto i materiali ha conservato un certo ordine, e i materiali sono *grosso modo* disposti secondo l'atto di appartenenza.

A un primo esame, risulta evidente che Tn845 comprende solo una porzione del materiale prodotto dal compositore nel suo *iter*, che dunque dev'essere stato ancor più considerevole. Così come assai frastagliato e non lineare dev'essere stato il processo di produzione degli abbozzi. Nella silloge sono individuabili centoventisei frammenti di diversa lunghezza (compresi i tre di Tn846). La maggior parte di essi può essere individuato o in rapporto alla partitura nella sua veste finale – oppure a passi scartati da Zandonai in varie fasi della creazione, ma presenti nella tragedia di d'Annunzio.

Come si vede dalla TABELLA (qui a pp. 283-295), la parte iniziale dell'opera, composta dopo che Zandonai aveva terminato la seconda parte dell'Atto I, non ha lasciato tracce negli abbozzi. Si può ipotizzare che 1) gli abbozzi per questa sezione non ci siano pervenuti per qualche coincidenza oppure che 2) essa sia stata abbozzata direttamente in partitura sintetica, ma non in PS, bensì in una parte scartata e non inserita in Tn845 a differenza di alcune altre parti espunte. Non inserita perché potrebbe coincidere con quella parte del primo atto di cui sappiamo l'esistenza, e dedicata a Lino Leonardi (Leonardi, citato da Cescotti<sup>26</sup>, parla di «una sezione della *partitura* del primo atto», corsivo nostro, ma come abbiamo visto l'ambiguità di PS può comportare una certa oscillazione dei termini). Altri abbozzi potrebbero essere stati donati allo stesso modo una volta che *Francesca da Rimini*, ottenuto un posto in repertorio, diventò conosciuta in tutto il mondo. Il fatto che l'Atto II sia stato orchestrato prima dell'Atto I fa intendere comunque, come abbiamo accennato prima, che il problema dell'*incipit* dell'opera non fosse del tutto risolto ancora nell'autunno 1913.

I frammenti inventariati nella TABELLA indicano l'esistenza di diversi strati corrispondenti a differenti funzioni. Si è provato a individuarne tre, indicati nell'ultima colonna, ma è necessario fare qualche premessa. Il termine 'strati' non va adoperato in senso cronologico (anche se tutti precedono la messa in partitura) ma appunto funzionale. Un edificio è composto di differenti strati, ma essi possono essere stati concepiti e persino montati in tempi diversi e addirittura alcuni riadattati così come una costruzione medioevale adopera materiali di spoglio antichi; non necessariamente la maggior vicinanza alla superficie corrisponde a una recenziarietà.

Il primo strato è composto di appunti di idee musicali allo stato embrionale, in genere su un rigo, o nei margini quando gli schizzi sono successivi

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 126.

a parti già abbozzate a un livello più avanzato. Talvolta c'è una linea vocale che passa a strumentale, talvolta, come nel caso di un frammento in cui si legge «entrata di Paolo», un titolo e un motivo. In alcune parti gli schizzi sono chiaramente scritti da Zandonai seguendo la tragedia di d'Annunzio e annotando passo dopo passo musica per le parti più rilevanti. Questo appare chiaramente soprattutto nell'Atto IV. Talora Zandonai si sente più sicuro e in una facciata (singola o doppia) abbozza sostanzialmente un'intera scena ma non sempre nell'ordine in cui si trova nella tragedia (o nel libretto) evidentemente appuntando idee musicali a partire dal testo verbale, e lasciando spazio a fianco o tra i frammenti in vista di un futuro completamento (questi spazi a volte sono utilizzati per approntare altri abbozzi). Una parte di questo strato contenente le teste di alcuni temi è perduta. Per esempio il frammento 42 presuppone che Zandonai avesse almeno immaginato, se non messo su carta, «Paolo, datemi pace», e dunque uno strato precedente, o almeno un frammento precedente.

Nel secondo strato Zandonai lavora sui collegamenti, sulle cadenze, oppure rifinisce le proprie idee. Questo strato è il più 'liquido', perché l'affinamento può essere fatto in varie direzioni: a) allungamento: è il caso del rapporto del fr. 62 che abbozza «Inghirlandata di violette» – primo strato – con il fr. 43 che lo allunga fino a «con grande amore» e lo provvede di un accompagnamento schizzato in cadenza e marcato «Celli»; b) connessione e cadenze: il frammento già abbozzato viene inserito nel flusso armonico/fraseologico di un'unità più ampia.

Il terzo strato corrisponde già nell'aspetto a una partitura sintetica embrionale, e probabilmente consiste in gran parte di sezioni di PS rifiutate: sia per tagli sia per modifiche evidentemente troppo complesse per essere apportate direttamente sulla pagina. È possibile che il «taglio dell'ultimo momento nell'atto III» di cui scrive Cescotti<sup>27</sup> possa riguardare non il duetto ma il dialogo con Smaragdi, di cui rimangono molte tracce in stato di partitura sintetica in Tn845; tale possibilità è però da vagliare alla luce del fatto che le pagine rifiutate contengono indicazioni molto parche dal punto di vista strumentale, e la loro espunzione deve essere avvenuta ben presto.

Il primo abbozzo continuativo, se vogliamo prendere il termine alla lettera, non esiste: esso è fisicamente corrispondente per gran parte a PS, che dev'essere nata come una versione 'moderna' della ottocentesca partitura-scheletro. Essa evidentemente riportava, trasferendola dagli abbozzi o creandola *ex novo*, una parte vocale e un accompagnamento man mano riempito; questa stesura fu poi incessantemente ripulita, limata, corretta,

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

in modo da farne un oggetto dalle due funzioni: antigrafo di una partitura d'orchestra il più completo possibile da un lato; e dall'altro spartito a disposizione di Zandonai, adoperato in occasione delle audizioni dell'opera e poi memoria autografa della gestazione della stessa. In qualche maniera Zandonai, nel monumentalizzare e nel cristallizzare PS, non aveva torto: il processo di composizione si attuò e si inverò solo nel terzo strato ed è quello che poi costituisce il nucleo della creazione.

Zandonai aveva già però prodotto degli abbozzi che se non continuativi erano, come lacerti di un affresco restaurato, integrabili in un secondo momento fino a farne delle sezioni autonome. E i frammenti del primo e del secondo strato vanno intesi probabilmente non solo come antecedenti del terzo (e di PS), ma anche come puntelli. La gestazione di *Francesca da Rimini* fu compressa in mezzo ad altri eventi, alcuni dei quali abbiamo già rammentato: le esitazioni di d'Annunzio; i viaggi a Parigi (l'ultimo coincidente con le prime fasi della strumentazione, giusta una lettera di Zandonai a Tito Ricordi)<sup>28</sup>; senza contare le passeggiate in montagna con Tarquinia, la prima londinese di *Conchita* (3 luglio 1912), il completamento di *Melènis* (première il 13 novembre 1912), la prima di un altro lavoro dannunziano, *Vere novo*, a fine marzo 1913. Questo costrinse Zandonai a lavorare in economia. Un'ipotesi è che mentre egli stendeva il terzo strato a partire da alcuni schizzi (primo strato) abbia comunque lavorato a rifinire parti di collegamento e altri punti nodali (secondo strato) sia di sezioni differenti, che avevano bisogno di maggior lavoro, sia delle stesse sezioni cui era intento in funzione di supporto.

È comunque probabile che prima dell'assenso formale di d'Annunzio (maggio 1912) Zandonai avesse comunque cominciato a lavorare a *Francesca* – forse appena andata in scena, nel marzo, *Conchita*? – e senza dubbio mentre Tito Ricordi riduceva il dramma: dunque già prima dell'incontro del giugno 1912 in cui d'Annunzio si dichiarò soddisfatto della riduzione.

#### 4. IL QUADERNO TN845 E I 'FILI ROSSI' DEL PRIMO ATTO DI «FRANCESCA DA RIMINI»

Il processo che stiamo tentando di descrivere si presenta dunque fluido, articolato e non esente da ambiguità. Un aspetto specifico della scrittura di *Francesca da Rimini* può forse contribuire a gettare luce sulla funzione dei quaderni di Trento: il lavoro sul materiale tematico. Il testo musicale di

<sup>28</sup> Cfr. nota 15.

*Francesca* è infatti un *textus*/tessuto piuttosto fitto per gli standard dell'opera italiana dell'epoca, e ci abitua fin dal primo atto a una narrazione affidata a una molteplicità di segni drammatico-musicali, sottoposti da Zandonai a ricorrenza e trasformazione. Quali informazioni possiamo desumere dagli schizzi relativamente a questo livello? Quanto sono rappresentati nei quaderni di Trento la storia evolutiva del materiale, i suoi snodi fondamentali, rispetto alle zone di materiale 'grigio', tematicamente inerte?

A dire il vero, la prima pagina di schizzi in Tn845 sembra alimentare aspettative che poi andranno – almeno in parte – deluse. Proprio intorno all'annotazione autografa di Zandonai, difatti, vediamo la mano dell'autore al lavoro su un filo importante del tessuto motivico-orchestrato, quello del *Sostenuto* in Do diesis che rilancia (alla cifra 47 del primo atto dello spartito corrente) il duetto tra Francesca e Samaritana, precedentemente interrotto dall'eccitazione delle donne al passaggio fuori scena del «più bello cavalier del mondo» (*Allegro brillante e deciso*: da 40 del primo atto dello spartito corrente – da qui in avanti SC, I). Il fr. 1 (ES. 1)<sup>29</sup> sembra appartenere al livello creativo dell'appunto, dell'idea embrionale (lo strato I della TABELLA): sul pentagramma superiore Zandonai delinea il caratteristico movimento per terze del motivo, sia pure a valori dimezzati rispetto alla partitura, sottoponendogli una linea di basso in semiminime (della quale poi deciderà di non servirsi); poi lo abbandona incompleto e fa un passo indietro, tornando a meditare sull'*Allegro brillante*<sup>30</sup>.



Es. 1. Tn845, p. 1, fr. 1.

Ma il lavoro sul *Sostenuto* riprende subito dopo, e partorisce questa volta un risultato molto vicino alla lezione finale (fr. 3): ora il movimento per terze è dilatato a semibrevis (ES. 2), e inglobato in quell'inconfondibile

<sup>29</sup> Negli esempi musicali le alterazioni in corpo minore sono state introdotte dagli autori.

<sup>30</sup> Sul rigo successivo annota infatti la frase (fr. 2) che Garsenda intona con grande trasporto dopo aver additato Paolo a Francesca: «Oh avventurata colei che | gli bacerà la bocca!» (SC, I, bb. 43<sup>4</sup> sgg.).

serpentina di triadi parallele che tanto sembra percorrere i «procedimenti organali»<sup>31</sup> e modaleggianti di *Suor Angelica*.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part consists of a sequence of parallel triads in the right hand, moving through various chords. The voice part has two lines of lyrics: "O Fran- ce - - - sca Fran ce - sca, a - ni - ma mi - a" and "ce - sca". Below the second line of lyrics, there is a note "chi hai tu ve - duto? idem" with a long horizontal line extending to the right. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Es. 2. Tn845, p. 1, fr. 3.

Nell'immediata ripetizione del motivo («O Francesca, Francesca, anima mia») – deformata dal cromatismo e dalla dissonanza (SC, I, bb. 47<sup>8-14</sup>)<sup>32</sup> – Zandonai mostra qualche esitazione nel punto d'ingresso della voce di Samaritana (inizialmente associato al levare Si<sup>3</sup>-Si<sup>4</sup>); scrive, soprattutto, uno slittamento del basso piuttosto rigido, destinato ad essere ammorbidito dalle sincopi nella versione corrente: ma che ritroviamo tal quale ancora in PS (p. 72: ed è solo qui che verrà finalmente rettificato dopo un ripensamento, assumendo il profilo che ci è familiare – a riprova del dinamismo testuale di PS). Infine, il terzo elemento («Chi hai tu veduto? Chi hai tu veduto?»: SC, I, bb. 48 sgg.) è, come si vede, appena accennato: Zandonai

<sup>31</sup> MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 2000<sup>2</sup>, p. 401.

<sup>32</sup> I luoghi di SC vengono individuati mediante indicazione dell'atto, della cifra di richiamo e da un numero in apice che segnala di quante battute precede la cifra (se il numero si trova a sinistra di quest'ultima) o piuttosto la segue (se a destra).

ne indica solo la base armonica, a riprova della concezione essenzialmente strumentale di questa pagina<sup>33</sup>.

Ma il dato più interessante è l'assenza della tipica clausola tritonale del motivo (cfr. SC, I, bb. <sup>5-6</sup>47): il fr. 1 (es. 1) si arresta subito prima della conclusione, mentre nell'es. 2 il motivo ripiomba in modo abbastanza insipido direttamente sulla tonica di Do diesis (minore, e non maggiore), eludendo il tritono. Eppure la clausola è parte integrante del motivo del *Sostenuto*, che abbiamo udito poco prima in Re minore, a ritrarre l'irrigidimento di Samaritana «senza forze, soffocata» (SC, I, bb. 42<sup>5-6</sup>). È anzi proprio il duetto delle due sorelle a fare di questo salto tritonale un filo decisivo del tessuto motivico di *Francesca*, promuovendolo a segno drammatico-musicale dallo sviluppo organico, che punteggia in modo significativo già il primo atto.

Uno sviluppo, tuttavia, che gli schizzi non ci consentono di seguire. Mancando in blocco annotazioni riferibili alle prime tre scene dell'atto primo, non ci stupisce che il quaderno taccia la prima, cruciale tappa del processo: l'introduzione del salto in progressione – alla maniera di un'anticipazione/*Ahnung* wagneriana – nel *Lento molto* con cui Adonella informa il giullare delle imminenti nozze di Francesca («Sta lieto, ch'ella è sposa. | Messer Guido la sposa a un Malatesta»: SC, I, bb. 14<sup>4-9</sup>). Ma nel quaderno non abbiamo neppure traccia della sua riemersione nella frase d'esordio dell'*Andante giusto* del duetto («Francesca, dove andrai?»: SC, I, bb. 33<sup>1-2</sup>), ormai nella quarta e ultima scena; né, soprattutto, del luogo decisivo in cui si imprime nel canto e nelle parole allusive della protagonista (SC, I, 34: «Egli è venuto!», su un crescendo di corni e trombe che contribuisce ad accentuarne i toni di presagio – come lamenta la Samaritana della tragedia, qui Francesca parla davvero «per via d'enimmi»).

A ben vedere, la frase di apertura del duetto è evocata solo a p. 9 da un passo successivo di Samaritana («O Francesca, mi fai dolere il cuore»: SC, I, bb. <sup>3-2</sup>40), immediatamente seguente all'*a due* delle donne (cfr. fr. 18 di TAB. 1): ma è appunto un'occorrenza del motivo senza tritono. E di fatto le uniche ricorrenze del tritono armonico-melodico che trovino riscontro negli schizzi di Tn845 relativi al primo atto sono la forma leggermente dissimulata che assume in «piccola colomba» (a p. 5, conclusione del fr. 12; cfr. SC, I, bb. <sup>3-2</sup>37) e (a p. 7) uno schizzo di cui riparleremo. Questo specifico filo musicale-narrativo deve pertanto essere stato dipanato altrove: in pagine per noi perdute, o fissato addirittura solo in PS.

Risultati analoghi si ottengono allargando lo sguardo ad altri, ancora più significativi fili intrecciati nel tessuto di *Francesca*; e alla struttura

<sup>33</sup> L'unico dettaglio – che risalta su una scrittura tanto spoglia – è appunto riferito all'accompagnamento, ovvero l'ornamentazione della terza Sol diesis dell'accordo.

dell'atto nel suo insieme. Dal punto di vista dei motivi, l'atto ravennate è infatti spiccatamente *teleologico* – usiamo la parola con un occhio rivolto agli studi wagneriani di Warren Darcy e a quelli di James Hepokoski sulla struttura di *Suor Angelica*<sup>34</sup>. Quantomeno dal duetto Francesca-Samaritana, Zandonai imprime all'atto un'inclinazione costante verso il suo *telos*, con marcata accelerazione nell'*Allegro brillante* pre-conclusivo: e lo fa appunto attraverso una serie di gesti, di materiali tematici impiantati strategicamente lungo la partitura del primo atto, che genera infine il *Largo calmissimo* di Paolo e Francesca «l'uno di contro l'altro, divisi dal cancello», a contemplarsi «senza parola e senza gesto». Se Joseph Kerman ha potuto recentemente rileggere l'intera drammaturgia del *Tristan* alla luce delle prime 17 battute del preludio<sup>35</sup>, il *Largo* e l'*Allegro brillante* preparatorio rappresentano a loro volta in *Francesca* una disposizione 'di riferimento' del materiale tematico destinata a contrappuntare e scandire tutto il proseguimento riminese della vicenda, fino alla caduta dei due «corpi allacciati» sul pavimento della camera decorata proprio dalle formelle con la «storia di Tristan»<sup>36</sup>.

Al cuore di questo meccanismo formale<sup>37</sup>, impresso nelle orecchie di chiunque abbia ascoltato *Francesca*, c'è una cellula di quattro note, gettata nella mischia dal corno come un'altra anticipazione wagneriana 'da ma-

<sup>34</sup> WARREN DARCY, *The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the «Ring»*, «Music Theory Spectrum», 16/1, 1994, pp. 1-40; ID., «Die Zeit ist da»: *Rotational Form and Hexatonic Magic in Act 2, Scene 1 of «Parsifal»*, in *A Companion to Wagner's «Parsifal»*, a cura di William Kindeman e Katherine R. Syer, Camden House, Rochester 2005, pp. 215-241; ID., *Wagner's «Das Rheingold»*, Clarendon Press, Oxford 1993; JAMES HEPOKOSKI, *Structure, Implication, and the End of «Suor Angelica»*, «Studi pucciniani», 3, 2004, pp. 241-264; JAMES HEPOKOSKI-WARREN DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 611-614 (*Appendix 2: Rotation*). Per quanto riguarda Puccini e la Giovane Scuola si vedano anche RICCARDO PECCI, «*La donna del futuro: Manon, Wally e l'«eredità del Wagner» alla fine della transizione dell'opera italiana postunitaria*», tesi di Dottorato di ricerca in Musicologia e Scienze filologiche, Università degli Studi di Pavia, 2007; MARCO TARGA, «*Strutture rotatorie: considerazioni su una tecnica compositiva pucciniana, «Il Saggiatore musicale»*, XVII, 2010/1, pp. 19-41.

<sup>35</sup> Nel senso che Kerman ha concentrato la sua attenzione sulle riemersioni/manipolazioni del «complesso [complex]» formato da queste battute: JOSEPH KERMAN, *The Prelude and the play*, in *Richard Wagner: «Tristan und Isolde»*, a cura di Arthur Groos, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 53-68.

<sup>36</sup> È appena il caso di notare, in questo nostro saggio di taglio filologico, che il dialogo formale con *Tristan und Isolde* da parte di Zandonai non stupisce affatto, inscrivendosi perfettamente nelle coordinate culturali complessive del progetto *Francesca da Rimini*.

<sup>37</sup> Darcy parla di «genesi teleologica»: cfr. WARREN DARCY, *Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony*, «19<sup>th</sup>-Century Music», 25/1, 2001, pp. 49-74.

nuale' nel corso del duetto Francesca-Samaritana («forse |io lo vidi», SC, I, bb. 2-135: cfr. ES. 3). Cellula poi sviluppata/'filata' quasi ininterrottamente fino al sipario: è innanzitutto la forza propulsiva dell'*Allegro brillante* (dapprima nella sua riscrittura puntata: SC, I, da 40; poi in quelle febbrili crome staccate che fanno pensare all'avvistamento della nave di Isolde nel *Tristan*: SC, I, da 41); da qui si scarica nel *solenne* «ch'io lo saluto!» di Francesca (SC, I, da b. 52) e – attraverso terzine *marcatissime* nei bassi – nella sua eco strumentale a piena orchestra (SC, I, da b. 53).

Es. 3. Alcune trasformazioni della cellula di quattro note nel primo atto di *Francesca da Rimini*.

Infine, la cellula è il motore del *Largo calmissimo* in Re maggiore – il *telos* del processo – nel quale migra alla Viola Pomposa, generando la melodia della consegna della «grande rosa vermiglia» (SC, I, da b. 54: ES. 4).

Es. 4. La cellula genera la melodia della «grande rosa vermiglia».

Ebbene, quanto di questa storia è nel quaderno di Trento?

L'unità di concezione di questo ampio blocco terminale (governato dalla tonica Re) pare sottolineata a p. 3 da una delle rare indicazioni verbali di Zandonai: «attacco della scena», in corrispondenza dell'irruzione nei legni della versione puntata della cellula<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Colpisce in questa pagina di Tn845 la presenza della scala cromatica in terzine, omessa dalla riduzione per canto e pianoforte ed evidentemente strutturale già nello schizzo.



In Tn845 manca invece del tutto all'appello la versione in crome, pure così pervasiva nella partitura; mentre sull'ultimo pentagramma di p. 10 c'è uno schizzo (invero tormentatissimo) che riporta il punto culminante dell'*Allegro* e dunque delle vicissitudini della cellula, ossia il «ch'io lo saluto!» di Francesca (cfr. fr. 24 di TAB. 1), poi ripreso dall'orchestra. Vale la pena di notare che in questo frammento la voce sembra intonare la forma standard della cellula (Do<sup>4</sup>-Sol<sup>4</sup>-La<sup>4</sup>-Do<sup>4</sup>!), esattamente come accade ancora in PS (I, p. 78: es. 5): Zandonai non ha dunque ancora immaginato quel memorabile slancio al Do<sup>5</sup> tenuto per due battute che rappresenta uno dei picchi vocali di *Francesca da Rimini* (e che nelle fonti a stampa ha relegato la precedente versione al rango di un *Opp.*).

Es. 5. «ch'io lo saluto!» in PS, I, p. 78 (cfr. SC, I, bb. 252 sgg.).

Al centro della stessa pagina di Tn845, ci imbattiamo finalmente in quello che sembra un primo schizzo della melodia della Viola del *Largo* (es. 6; cfr. SC, I, bb. 53<sup>2</sup> sgg.): il primo segmento del fr. 23 è un poco più scheletrico del profilo che ci è familiare, e ritmicamente dilatato; un sintetico «bis» sul pentagramma sostituisce la sua ornamentazione (cfr. SC, I, bb. 53<sup>6</sup> sgg.). Dell'efflorescenza lirica finale («*con grande anima*») Zandonai appunta però qui solo la cellula (La<sup>2</sup>-Mi<sup>3</sup>-Fa diesis<sup>3</sup>-La<sup>3</sup>), e tronca lo schizzo. In tutto il quaderno, non sono testimoniate altre sessioni di lavoro sulla melodia: e sembra impensabile che Zandonai non abbia annotato da qualche parte il segmento «*con grande anima*».

*Viola d'amore*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Viola d'amore' and contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bottom staff is labeled 'bis' and contains a few notes, including a whole note and a half note.

Es. 6. Tn845, p. 10, fr. 23.

Dal punto di vista tematico, colpisce in particolar modo l'assenza di attestazioni della chiusa della melodia, che pure è 'narrativamente' fondamentale, in quanto ingloba il salto tritonale di Francesca (SC, I, bb. <sup>2-1</sup>54 e <sup>2-1</sup>56: da confrontare con «Egli è venuto!», SC, I, 34, un tono sotto). Non fosse per uno schizzo enigmatico di tre note a p. 7 (es. 7), inserito in coda al fr. 16 (relativo all'*a due* del duetto Samaritana-Francesca) che collima tonalmente – e in parte in ritmo e dinamica – con l'*explicit* della melodia stessa. Schizzo che potrebbe registrare il momento in cui Zandonai ha ideato l'innesto di questo elemento nel materiale del *Largo*, annodando due tra i fili motivicamente più rilevanti della partitura.

The image shows two musical examples. On the left is a short melodic fragment in 4/4 time. On the right is a larger passage, also in 4/4 time, with a treble and bass staff. The passage is marked 'p dolce' and 'pp'. The right passage shows a melodic line with a tritone interval and a whole note chord.

Es. 7. Tn845, p. 7 a confronto con SC, I, bb. <sup>2-1</sup>56 (con elementi ripresi dalla partitura).

Nel quaderno, peraltro, questa volta non mancano neppure gli altri ingredienti del *Largo*: a p. 8 Zandonai lavora sulla canzonetta corale sull'«arcadore in gualdana» (SC, I, bb. 54<sup>1</sup> sgg.), e sembra interessato a fissarne gli elementi contestuali, sia quelli dedotti dalla cellula (l'ossatura del disegno sulla quarta corda dei violini; l'arpeggio del liuto, poi dislocato diversamente) sia l'importantissima parte del piffero/oboe; altrove (a p. 3) ne annota anche la cadenza plagale che funge da epilogo (indicata come «Finale»: fr. 6).

Nel complesso, tuttavia, l'esame ravvicinato delle prime 10 pagine del quaderno conferma le ipotesi formulate intorno a Tn845: una raccolta stratificata, disomogenea e lacunosa (per caso o per intenzione), nella quale – a fronte di materiali di eccezionale interesse – si aprono molti vuoti nei tentativi di ricostruzione dei percorsi (e dei 'fili rossi' tematici) della creatività di Zandonai. Percorsi dei quali PS finisce con l'essere la prima testimonianza sufficientemente organica.

##### 5. PAGINE RIFIUTATE IN FORMA DI CADEAU: IL CASO DELLA «CANZONE DI PRIMAVERA»

Abbiamo già detto che tra i materiali preparatori di *Francesca* figurano anche pagine che non sono state riassorbite in PS perché rifiutate dal compositore: e che – proprio in quanto tali – possono illuminare a loro volta l'iter testuale di *Francesca*. Ne abbiamo una dimostrazione eloquente con la *Canzone di primavera* (SC, III, 28) conservata alla Tartarotti, che abbiamo già menzionato; e con una pagina ad essa legata.

Schizzi della *Canzone* – a matita o penna, e a diverso livello di elaborazione – sono contenuti in Tn845, accompagnati addirittura dall'indicazione della 'fine della canzone' stessa (cfr. TAB. 1, fr. 57: «finita la canzone»). Ma il manoscritto della Tartarotti si segnala alla nostra attenzione perché offre una stesura completa e in grafia nitida della *Canzone*, pur presentando quei problemi di struttura che avevamo registrato anche per Tn845: le due strofe sono state infatti invertite da chi lo ha assemblato, e per di più rilegate con quattro pagine di schizzi datati anch'essi «aprile 1913» che non riguardano – come sembrerebbe logico supporre – la *Canzone* in senso stretto, bensì la porzione del terzo atto che precede la canzone stessa (scene 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e inizio 3<sup>a</sup>)<sup>39</sup>. Schizzi, a volte, di notevole interesse<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Proprio attorno alla data riconosciamo appunto l'orchestrina che prelude alla canzone e la versione di Garsenda dell'«Oggi è calen di marzo» di Francesca, come denuncia la tonalità dello schizzo.

<sup>40</sup> Merita una citazione uno di quei passaggi che poi cadranno impietosamente sotto le forbici di Zandonai-Ricordi, e che costituiscono un motivo non secondario di interesse di queste carte: il testo sottoposto («Tutto vedi[,] tutto ascolti[,] e sai tutto[.] Così sia sempre») lo collega inequivocabilmente al dialogo Francesca-Smaragdi (III, II) della «tragedia di cinque atti» dannunziana, decisamente uno dei luoghi più sofferti nella trasformazione a libretto (sul ruolo cruciale di questo atto nella genesi dell'opera, torneremo anche nel paragrafo 6). Testimoniando che – ancora nella primavera del 1913 – la riduzione di Tito era alla ricerca dell'equilibrio definitivo, ben al di là della faccenda notissima dell'integrazione al duetto attesa da d'Annunzio.

A colpire lo sguardo è una dedica a Tarquinia Tarquini («Lilì») datata «Pesaro – primavera 1913»: dedica che attesta la conversione dell'abbozzo della *Canzone* in foglio d'album<sup>41</sup>. Ed è altrettanto evidente la ragione per la quale queste pagine, invece di confluire in PS, sono state trasformate da Zandonai in un gentile *cadeau* offerto alla futura consorte: il metro della *Canzone* è qui difatti 6/8, che si trasformerà nel definitivo 6/4 solo in PS (III, p. 35). Scelta che potrebbe alimentare una riflessione sulla prassi notazionale di Zandonai: e avallare l'impressione che, in genere, l'ultima mano si occupi di aggiustare ed esasperare metrica ed agogica in modo da facilitare l'esecuzione.

Quello che è certo, è che a questo punto l'abbozzo era divenuto incompatibile con PS – e dunque disponibile per usi diversi.

Nel quaderno Tn845 troviamo una pagina vistosamente imparentata con l'abbozzo della *Canzone*, e certamente frutto della stessa sessione di lavoro, in cui vediamo Zandonai alle prese con il postludio alla *Canzone* stessa. In questo caso – metro a parte – la spiegazione della sua esclusione da PS è ancora più semplice: l'intera pagina è annullata da un vistoso tratto in penna del compositore: un'analisi del contenuto rivela che parte della musica verrà ritenuta in PS, e da qui nella partitura di *Francesca*.

## 6. IN EQUILIBRIO TRA ESTRO E *LABOR LIMAE*

In sostanza: l'immagine che Tn845 ci restituisce di Zandonai è quello di un compositore che pianifica organicamente (ma febbrilmente) il lavoro e studia al contempo le possibili varianti: che lavora su più tavoli non perdendo di vista il procedere unico dell'opera. È praticamente certo che PS sia stata stesa mentre contemporaneamente Zandonai si abbandonava, su altri tavoli, appunto, a questo lavoro. Un problema sorge dalla *posizione* degli strati, poiché Zandonai adoperò parti residuali dei fogli di musica senza apparente ordine. Il primo strato è composto sia di idee embrionali e generative, sia di un tentativo di dare continuità a unità più grandi, sboz-

<sup>41</sup> Non c'è ragione di dubitare che l'abbozzo della *Canzone* sia stato correttamente datato da Zandonai: l'*explicit* dell'atto III su PS recita 12 giugno 1913; e naturalmente deve essere stato steso dopo la ripresa (fine maggio) dei lavori sull'atto III. PS data la fine dell'atto II 19 febbraio 1913, ma a quell'altezza cronologica è evidente dall'indicazione di Zandonai che una parte del terzo atto doveva essere stata abbozzata. Il terzo atto si interruppe a gennaio e fu ripreso il 31 maggio (intendendo sempre PS), a mettere in musica il «Nemica ebbi la luce» che fu in sostanza l'unico contributo originale di d'Annunzio, e per cui Ricordi e Zandonai dovettero recarsi a Parigi; la pagina mostra la saldatura (il pianoforte è stato scritto successivamente).

zando frasi di una scena (non necessariamente nell'ordine del dramma); il secondo strato cerca le connessioni e rifinisce continuamente, ampliando alla bisogna quel che trova nel primo. Infine il terzo strato è un abbozzo continuativo che poi viene 'costruito' sino ad assumere la forma di partitura sintetica, o rifiutato durante il procedimento.

A parte la tormentata gestazione della *Canzone*, l'Atto III è stato il luogo più ricco di aggiustamenti, anche minimi. Minimi, perché tra i vari abbozzi ci sono discrepanze che constano di poche battute (a differenza dei tagli cospicui dell'Atto II, che fu a rischio di non essere mai musicato). Il sistema degli 'strati' si arricchisce nell'Atto III di varianti potenzialmente innumerevoli. Il nocciolo dell'opera intera è il bacio, che è qualcosa che tutti si aspettano e che dunque deve accadere – ma che la tattica dilatoria di Francesca, e di Zandonai, posticipa fino all'ultimo momento utile, nel dramma cantato ancor più che nel dramma parlato. Uno degli esempi è sicuramente la *Canzone di primavera*, di cui si è già detto. Ma Zandonai lavorò minuziosamente e pervasivamente alle strutture temporali dell'intero atto.

Gli interventi sull'Atto III, come anche gli interventi d'autore in tutta l'opera nelle varie stesure (fino al 1925 almeno)<sup>42</sup> in genere tendono ad abbreviare. Ad esempio sono ravvicinati i passi di Galeotto, quasi compressi l'uno con l'altro. Il dialogo con Smaragdi viene reso quasi incomprensibile dai tagli. Si potrebbe così concludere che Zandonai abbia operato solo all'insegna, ben conosciuta dagli operisti, della «brevità gran pregio».

Ma non è (sempre) così. Scegliamo un esempio contrario. Francesca si rifiuta di continuare la lettura di Galeotto intrapresa da Paolo e al suo «volete seguitare» replica costringendolo a rivolgere l'attenzione al mare. Nella sezione di abbozzi rifiutata (terzo strato) in Tn845 essa interrompe Paolo subito, come per imbarazzo. Nell'attuale PS c'è il tempo, prima delle parole di Francesca «Guardate il mare», di sette battute in cui risuona l'onnipresente quarta aumentata (in partitura affidata ai Corni con sordina); questa aggiunta rimane fino all'ultimo spartito. «Guardate il mare» viene parimenti portato a dodici battute invece delle cinque presenti in Tn845. Sei battute di strumentale vengono anche aggiunte prima di «Guardate quello stormo di rondini».

Così, quello che fino al terzo strato è un brusco gesto d'impulso affinché Paolo eviti di passare dalle parole ai fatti, diventa qualcos'altro grazie all'improvviso silenzio della voce (occhieggiando a Wagner); i protagonisti e lo spettatore trascorrono da un pensiero a un altro per progressiva associazione tra il dato esterno – meteorologico – e la passione dei protagonisti. È

<sup>42</sup> CESCOTTI, *Catalogo tematico...*, p. 126.

una dilazione, in quanto il tempo teatrale si allunga; ma al tempo stesso un arricchimento della simbologia e dei sottintesi che tanta parte hanno nel portare Paolo e Francesca al bacio. Si noti che il «mare» placato, poco prima, dopo «Paolo, datemi pace», era già comparso come simbolo di rinuncia alla passione. Richiamarlo è l'estrema risorsa di Francesca per sfuggire alla morsa. Il risultato di tagli e allungamenti, di accelerazione e decelerazione, è di rendere ancora più inevitabile l'esito della scena, in uno scorrimento non lineare che ritarda la consumazione del piacere, così prolungandolo. È un tempo teatrale tipicamente novecentesco e, diremmo, dannunziano.

Da notare che Zandonai poi contraddisse parzialmente questa scelta, cancellando con un frego nella sua partitura d'uso (il *facsimile* dell'autografo) il passaggio successivo «Guardate quello stormo di rondini», che infatti non è più in SC. È la conferma delle parole di Zandonai secondo cui la parte in questione era la «più difficile e pericolosa»<sup>43</sup>. Dallo studio degli abbozzi emerge con evidenza che l'Atto III sia stato, anche per l'intervento di d'Annunzio sul monologo di Paolo, il fulcro della creazione. Fu un lavoro di lima necessario e tutt'altro che di getto quello con cui Zandonai tornò l'atto, e attorno ad esso *Francesca da Rimini* tutta. Non ci sorprende che attraverso la sua meticolosa datazione degli unici testimoni che reputava degni di sopravvivere, di istituzionalizzare, e con le sue dichiarazioni successive, egli abbia in qualche maniera messo in secondo piano la natura del suo processo compositivo. Ma una cosa non esclude l'altra: la rapidità e l'entusiasmo nell'esecuzione non furono disgiunti da lunghe prove alla ricerca della soluzione giusta. Che da questo gioco di pazienza, eppur di estro, sia uscita un'opera fortunata, può essere (lo si vedrà dallo studio dei manoscritti delle altre creazioni zandonaiane) o non essere – come suppone chi scrive – una coincidenza.

---

<sup>43</sup> Nella già ricordata lettera a Tito Ricordi del 17 giugno 1913 (v. nota 15).

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
INDICE DEI FRAMMENTI DI Tn845 (E 846)			
1	1	p. 66 Sostenuto (valori dimezzati).	1
	2	p. 62 «Oh avventurata».	1
	3	p. 66 Sostenuto (valori come nella versione definitiva).	1/2
	4	p. 70 «Sul tuo piccolo letto».	3?
3	5 «Attacco della Scena»	p. 55 (Allegro brillante e deciso).	2
	6 «Finale»	p. 76 Largo (con basso differente).	1
4	7 «Risoluzione   finale»	pp. 71 segg. (abbozzo della progressione che porta al Largo).	1/2
	8	p. 60 «Oh avventurata, avventurata» (mezzo tono sopra).	1/2
5	9 (su tre sistemi)	p. 52 «[nel]l'alba il mio sogno [...] [col]lomba ».	1/2?
	10	p. 55 «mi fai dolere il cuore».	2?
	11 «entrata di paolo» (indicazione corretta durante la scrittura, lezione sottostante indecifrabile)	p. 58 e passim, ma molto diverso.	1
	12	p. 52 «mai più ti vedrà bianca».	2/3
6	13 su tre sistemi	pp. 55-57:	1

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
7	14	p. 39 «Oimè! Oimè».	1
	15 (stesura precedente a 9)	p. 51 «Verrà in breve anche il tuo giorno».	1
	16 «e si vivrà» con coda sol-la bemolle-re	pp. 53-54 «e si morrà oimè» (ma con armonia di 1 b. prima di numero quadrato 39) + prima apparizione quarta aumentata p. 48.	1
8	17 «Per la terra di maggio» tutta la pagina con segno di rimando	p. 78 segg.	1/2
9	18 su tre/quattro sistemi	p. 55 «sempre!- O Francesca, mi fai dolere il cuore» Samaritana una quarta sotto (cfr. nn. 9, 10, 13).	3
10	19 «O dattero fronzuto»	p. 63 per il testo, ma diverso nella stesura finale.	1
	20 un rigo di abbozzo accompagnamento	Disegno e armonie in relazione con la parte pianistica di p. 73, bb. 1-4 (trasposte).	1
	21	p. 55 Allegro brillante e deciso (ma un tono sotto) cfr. fr. 5 ma anche, nella desinenza, p. 61 («è grande») e 63 («O dattero fronzuto»); inoltre p. 65 segg. (m. s.) fino a p. 71 dove riprende l'incipit dell'Allegro brillante e deciso.	1
	22 fatto di due frammenti: «Eccolo», e «Allegretto»	p. 58 il primo fr. si riferisce a «Eccolo che passa per la via», il secondo all'incipit della p. 58.	1



Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	23 «Viola d'amore»	p. 76 (numero grande 53).	1
	24	p. 73 «No, no!... Correte» fino a «lo saluto», ma con desinenza diversa.	1
11	25	II, 2: (in ordine invertito) «Fa delle carni e dell'ossa una cenere nera» presente in PS come i due successivi.	1
	26	II, 2: «È vero che arde nel mare, arde nei fiumi».	2/3
	27 con un intervallo di un rigo (e forse in altro inchiestro) tra domanda e risposta	II, 2 «E come siete voi osi di maneggiarlo? Noi n'avemmo licenza da Belzebù» NB: la cronologia di questi passaggi non è chiara, 27 potrebbe precedere 26.	2/3
12	28	in parte già p. 83, 126 (numeri quadrati 43 e 45, con il basso al posto della m.d.) e soprattutto p. 198.	1
	28 bis «[2?]/4»	p. 199 «Le mie donne eran qui», seguito dal fr. 28.	1?
	29	p. 197 «Ecco, sono venuto».	1
	30	p. 199 «Di voi, Francesca».	1
14	31 cfr. 38	p. 125 «Viva Messer Giovanni Malatesta».	2?
	32	cfr. fr. 28: pp. 83, soprattutto, poi 126 e 198.	1
	33	cfr. <i>supra</i> ma stavolta chiaramente p. 126.	1/2
15	34	p. 93 «che mi si offese più viva».	2/3

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	35		2/3
	36 (due sistemi: fatto di inchiostrati differenti)	p. 95 «Onta et orrore» (forse una prova per l'ascesa all'acuto del tenore).	2/3
	37 (il secondo sistema precede il primo) da mettere in relazione con 35	p. 121 «ma le vostre mani».	2/3
	38 «la guerra» probabilmente antecedente a fr. 31	p. 94-5 «Videro i miei occhi».	2/3
16	39 «Gianciotto» dopo questo fr. c'è un calcolo aritmetico cancellato	pp. 125-6: prima stesura di «Viva messer Giovanni Malatesta».	1
	40 «Arto 2. <sup>do</sup> » (!)	pp. 125-6 (seguito).	1
17 bis (pagina ripiegata)	41 quattro righe singoli	pp. 205-6 «Tal parola fu detta» (presuppone «Perdonato vi sia» e una stesura precedente di «Tal parola»).	2
18	42 alla fine «Attacca subito» (riferendosi evidentemente a 40, già steso)	p. 202 «È dolce cosa vivere obliando» (presuppone «Paolo daremi pace»).	2
	43	p. 207 «Perché volete voi» (ultimo passaggio prima dell'inserzione di D'Annunzio «Nemica ebbi la notte») ma in veste armonica diversa.	1
19	44 (seconda parte: la c. è stata legata al contrario)	p. 204 «Inghirlandata di violette» fino a «con tanto amore» (armonia diversa).	1/2
		p. 100 «Il sogno» (alla metà dei valori).	3 (PS espunta)

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
20	44 (prima parte)	p. 98 «[dispe]rata, così dovete voi morire».	
22	45	p. 98 «[co]si dovete voi morire» stesura precedente a fr. 44.	2
23	46 «Campana di S. Colomba» su due/tre righi e 46 bis	p. 99 e 100 (100 ancora con valori dimezzati).	1
	47	p. 130 «Salute a voi signore, che recate la vittoria» fino «mia donna».	1
	48 (subito dopo la fine di 47)	II, 3 «La torre Galassa risponde».	1
24	49	p. 112 «Questo cimento è il giudizio di Dio per la saetta».	1/2
	50	p. 117.	1?
	51 prosecuzione di 50, ma in semicrome invece che in crome	<i>ibid.</i>	1?
	Seguito di 49	p. 114.	1/2
25	52	p. 123 «Tutto raccolto intorno» (diverso per incipit e per mancanza del cambio di tempo).	2/3
	53 metà del sesto rigo	Ultime battute di p. 202, ma notate in diesis.	1/2
	53 bis (da correlare a 41: ne è il pezzo mancante e forse steso successivamente)	p. 203 «in questa fresca luce».	2?
	54 ultimi due righi con musica	materiale tematico per il III atto.	1?

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
26	55 a matita «atto 3°» tre frammenti non in ordine	p. 181 1) E andrem...novelli 2) Che il [sic] sole v'ebbe primavera 3) Con strumenti e con canti tutto mezzo tono sotto e in sei ottavi.	1?
27	56	p. 181 «tra chinati arboscelli» abbozzato di continuo già nella tonalità giusta (ma ancora in sei ottavi) fino a «v'ebbe primavera», con abbozzo di postludio.	2
	57 a matita «Finita la canzone» «misterioso»	p. 195 (primo rigo).	1
28	58 a matita ripassato a penna	p. 186 «Poi fa qui dimoranza» fino a perdersi in fino a «che qui siede» (ma senza parole), a matita. Tonalità giusta, ma in sei ottavi.	2?
	59 (che può essere anche considerato 58bis)	p. 191: Postludio forse successivo a 27.	2?
30	60 «Trombe interne» 60bis «Trombe»	p. 103.  p. 105?	2?
31-32	61 a matita	p. 89 «Donarmi un bello elmetto» fino a «sorella».	1
32	62 «Lento» da correlare con 43	p. 204 «Inghirlandata di violette» forse precedente, di poco, a 43, di cui costituisce il complemento?	1/2

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
33	63	p. 169?	1
	64 e 64 bis (64 bis: «Campane»)	p. 110.	1/2
34	65 tre sistemi con varie correzioni	p. 118.	1/2
35	66 su tre sistemi è il recto capovolto di un verso di PS espunta (p. 67)	p. 175 «Io ti darò un veleno» - diverso anche per testo verbale.	1
36	67 «Scena IV.a»	p. 126 (ma diverso) segue «razzaccia sgherra» ma in uno stato di elaborazione incompleto.	3 (PS espunta)
38	68 cancellato da un frego	p. 194.	3
40	69 su due righe	p. 200 «Non m'è nella memoria» fino a «sofferto».	1/2
	70 Sembra essere stato steso dopo il precedente perché occupa un margine.	p. 198 «Per portarvi il mio saluto».	2?
	71	p. 199 «Nulla più seppi di voi», anche questo in un margine ma già in forma definitiva.	2
	72	p. 199 «E mi diceste addio», parallelo al precedente.	2
41	73	II, 4: «Firenze [Sono giunti i Messi] [Son giunti.] te ne duoli?».	2
	74	II, 4 (poco oltre): «e te n'andrai nella [sic] città».	2

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	75 è un passo precedente a 74, con spazio lasciato per stendere il successivo.	p. 136 «Bevete mio cognato».	1?
42	75bis 76 strumentale, su due righe 77 77bis su tre sistemi	p. 137 «e buona ventura Iddio vi dia», molto diverso dall'ultima stesura. ? (forse legato a Gianciotto?) p. 134 «Così tutto si rallegra il cuore» (diverso per armonia, in parte). Pare la continuazione del precedente, ma diversa da com'è nella versione definitiva: fino ad arrivare a «Paolo vieni», anch'esso in un modo diverso dalla versione definitiva (come a provare il nesso): ma la linea vocale è praticamente la stessa. Dovrebbe coincidere con l'azione di vuotare la coppa. La parte vocale, senza testo verbale, pare non attagliarsi a II, 4 («Perché non gli faceste motto? ci torna da Cesena e saluto non ebbe da voi donna»), salvo, forse, «il mio germano».	1? 1? 1?
44	78	? un 3/4 che però non sembra essere 37 segg. ma se mai un primo abbozzo della Canzone.	1
45	79 a) b) c) d)	quattro? fr. diversi per lo stesso passaggio: il levare è quello di «A Tempo un po' più largo» di p. 130, precisato nel sesto rigo e proseguito (ma differenzialmente dalla versione finale). Assai più vicino alla forma finale di p. 132 «E come, donna, avete voi pensiero» l'ultimo fr.	1/2?
46 v della precedente	80 ma probabilmente da correlare a 41, forse precedente. 81	II, 4 «che tutta piena è di mercanti grassi» e sotto «di corte».	2?
48	82 abbozzo continuativo correlato	p. 139 «Sciagural», ma qui è «Sventura», molto diverso. p. 133: da Largamente, fraseggiando.	1 2/3

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	(ma probabilmente successivo) ai fr. 77 e 75		
51-53	83	p. 253 «Torna Malatestino»: stato immediatamente precedente a PS (ossia PS “non riempita” con un accompagnamento, abbozzo continuativo dalla veste già avanzata) – presuppone uno stato precedente in quanto si interrompe a «pel tuo [viatico]».	3
55-56	84 (la prima parte su p. 55, la seconda su p. 56, per questo rinumerate)	p. 173 «[Di chi paura hai] tu, dama?» fino a «Fa', dama, che non ti guar[dj]» - diverso dalla versione definitiva.	3 PS rifiutata
57-58	85	p. 213 «ma non mi richiedete di niente» «guardate il mare» versione espansa fino a «Cerra[mente]».	3 PS rifiutata
59-64	86 pezzo unico di PS su due e quattro sistemi	p. 171 «Ah! non so pregare», con qualche correzione ma già in versione definitiva (ma espansa: c'è in più qualche batt. tra p. 63 e 64), «l'hai tu veduto montare a cavallo» con differente introduzione e differente prosecuzione («Smaragdi, vigili» fino a «a Roncofreddo, con trenta cavalli»).	3

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
65-66	87 successivo o alternativo al precedente è da connettere a p. 55 altrimenti il passaggio sarebbe completo fino a «che non ti guar[di]» in PS rifiutata.	p. 173 versione diversa anche per il «non ti rammaricare».	42463
67	88 <i>post</i> maggio 1912 come i segg. lasciando dei margini per completarlo.	p. 208 «ove su dal silenzio di me stesso» – leggermente diverso nella testa – presuppone «Nemica ebbi la luce» L'incipit è evidentemente annotato altrove.	1/2
	89	p. 210 «non più foco né fonte» ma molto diverso.	1/2
	90	p. 211 «ahi che già sento all'arido fiato», questo più aderente alla forma definitiva.	1/2?
	91	pagina sconosciuta, forse da mettere in correlazione con 208?	1?
	92	Atto terzo, parte rifiutata «Io lo so bene et io ne farò».	1?
	93	p. 217 «Certamente [, dice essa]» fino a «mal fatte» messo sotto il precedente per evidente parallelismo (diverso dalla redazione finale).	1
68	94	p. 47 segg.?	1?
	95 e segg. abbozzo per atto IV, 2 preceduto da doppia barra e «Finale» (?)	p. 228 «Chi vuoi tu chiamare».	1
	96 «Mod.to» (?)	p. 240 «Che la tua mano mi tocchi» fino a «Il più profondo sonno» (completo, ma molto differente dalla versione definitiva) quasi un abbozzo continuativo (riempito dalla p. successiva?).	1
69	97	p. 226 «Ti stringerò», diverso e un tono e mezzo sotto, nel rigo successivo c'è «Non mi toccare», un tono sotto.	1



Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	98 nello spazio lasciato libero da 97	p. 234 «e veggio le vostre labbra immuni».	1
	99 «la 1. <sup>a</sup> volta   una volta sola   la 2. <sup>a</sup> volta   si ripete» sul rigo del basso alla quarta battuta una parola illeggibile.	pp. 228 e 234-5 (l'urlo del prigioniero: in parte il principio è quello enunciato nella didascalia).	1
	100	p. 236-7: «farò che voi abbiate una notte tranquilla [...] dormirete sola», in veste molto simile alla definitiva.	1
	101	p. 233-234 «Io credea, mia cognata», in una versione se non sicuramente seriore rispetto a 98 sicuramente più aderente alla versione finale.	2
70	102	p. 247 «Feroce egli è quel fratel vostro», già ben schizzato.	2/3
71	103	p. 251 «E gran tempo dimorerete, senza tornare?» mezzo tono sopra «Quando giungerete a Pesaro», di cui questa è un'eco.	2
	104	p. 261 «Non ti crucciare meco Giovanni», simile alla versione definitiva ma senza il bequadro per il sol e diverso nella conclusione.	1/2
	104bis e 104ter	forse studio sulla conclusione del precedente.	1/2
73-74	105	V, 4: «[Prendimi] l'anima e riversala» fino a «la parola not[turna]».	3 (PS espunta)
75	106 prova per una climax a base di seconda maggiore e terza minore discendente (?)	?	1
	107	p. 311 «E la notte e il dì saran commisti [...] origliere» ma molto diverso come se non fosse previsto canto simultaneo.	1/2
76	108 «(2)»	schizzo per l'Allegretto triste, 280 segg.	1/2

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	109 «1» coi fr. segg. fa una sorta di abbozzo di continuità per la prima parte del quadro anche se con scarti all'indietro e in avanti.	p. 291 «O Biancofiore» fino a «colomba».	1/2
	110	p. 293 «Ah, s'io l'avessi meco».	1/2
	111	p. 292 «Sì, madonna.» fino a «angeli».	1/2
	112	V, 2: «Se ancora una volta io potessi riudirli correr».	1/2
	tra 110 e 113		
	113	p. 294 «Voi piangete, madonna»	1/2
	114	p. 303 «Perdonami, perdonami» con segnata melodia per Clarinetto.	1/2
77	115	? congettrualmente 266 «tocca la donna del fratello».	1
	116	p. 268 «[Malatestino], castigo d'inferno»: presume che da qualche parte sia stato scritto «Malatestino» (?) - fino a «parla».	2?
	117	p. 270 «L'ufficio del comune» senza parte del testo verbale e simile alla versione finale.	2?
81	118 (su uno ma anche due righe) costituisce coi segg. quasi un abbozzo di continuità per la scena finale.	p. 300 «[O] mia vita! Non fu mai tanto folle [...] degli occhi tuoi».	1
	119 altro abbozzo per desinenza cadenzale.	p. 303: «e paura n'avea l'anima», in veste armonica simile a quella definitiva.	1/2?
	120 c. s.: un'altra desinenza.	p. 308: «è nell'ardore della nostra vita»	1/2?

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	121	?	1
	122	p. 310 «Vieni, vieni Francesca», ma in una versione molto diversa (cf. fr. 107).	1
82	123	p. 311 «Ti trarrò», senza canto simultaneo (cf. fr. 107).	1/2
	123 bis	p. 312 «più non avrà potere».	1/2

TN846

1 a matita: «(da FRAN- CESCA DA RIMINI)»	124	p. 148 «a cavallo a cavallo», anche questa una desinenza.	2?
	125 sottoposto al precedente	p. 149 «a cavallo a cavallo», c.s.	2?
	126 «Sel[?...]»	passo che termina con «Che m'ho nell'occhio» di p. 146; rigo successivo forse relativo alla prosecuzione di p. 147.	1/2?

