

FEDERICA FORTUNATO

FRANCESCA DA RIMINI DI FRANCO LEONI.
COINCIDENZE DI UN ARCO STORICO

ABSTRACT - Musical works on the hyper-romantic Paolo and Francesca theme are countless: not only the theatre, but also the ballet, the tone poem and other instrumental genres provide an imposing repertory, which is gradually becoming better known. After a short survey of the changing interpretation of Francesca's character throughout the XIXth century, this study focuses on the chronological parallel between Zandonai's opera and the nearly forgotten Franco Leoni's *Francesca da Rimini* (Paris, 1913), after the play by Francis Marion Crawford (Paris, 1902).

Se è affascinante ricomporre un quadro della pluralità delle *Francesche* ottocentesche in musica, tracciarne un albero filogenetico non è impresa agevole; si è cominciato presto a tenere conto dell'accumularsi di sguardi sul soggetto, così che ormai numerosi e autorevoli sono i registi di resa del tema in forma pittorica¹, letteraria e musicale². Per quanto sia nota la

¹ In uno studio recente vengono fornite alcune cifre complessive: «a una prima sommaria ricognizione, sono oltre trecentocinquanta i dipinti, le sculture e le incisioni dedicati a Francesca realizzati tra il 1795 e gli anni Cinquanta del Novecento, solo considerando gli autori di una qualche fama». FERRUCCIO FARINA, *Dall'inferno al paradiso: appunti sulla trasformazione di Francesca da Rimini nelle arti visive fra XV e XX secolo*, in *Women in Hell-Donne all'inferno: Francesca da Rimini tra peccato, virtù ed eroismi*, a cura di Ferruccio Farina, Romagna Arte e Storia, Rimini 2013, p. 215. Ricordiamo che a Rimini da più di vent'anni si dedicano regolarmente iniziative a carattere divulgativo (mostre, corsi, conferenze), connesse ad un impegno di ricerca su nuovi documenti, intrecci culturali, interpretazioni.

² Non completa, benché imponente e aggiornata, è *The Dante Encyclopedia*, a cura di Richard Lansing, Garland, New York 2000. Tra i contributi più recenti segnaliamo il saggio di PAOLO PERETTI, *La Divina Commedia in musica: Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, in «Studia Picena», LXXVIII, Ancona 2013, pp. 277-351.

fortuna musicale del soggetto, sorprendenti sono il numero e la varietà di opere che hanno costellato il secolo del Romanticismo continuando con vitalità anche in quello, più disincantato, che gli succede. Tragedie liriche per la maggior parte, ma anche altri generi drammatici (*Singspiel*, balletto, azione mimico-coreografica, oratorio, melologo), vocali (romanza, canzone³), strumentali (sinfonia, poema sinfonico, pagina pianistica, organistica, da camera, ...).

CONTABILITÀ

Alla vigilia della *Francesca* zandonaiana usciva un aggiornato studio sulla presenza di soggetti danteschi nel teatro, con attenzione specifica a quello musicale⁴. Già con le conoscenze di inizio secolo l'elenco era impressionante; compilazioni successive hanno permesso di integrare opere e dati, sia pure con qualche inevitabile discrepanza e soprattutto con elementi dubbi presenti in fonti anche di buona affidabilità. Nell'indagine preliminare a questo scritto si sono contate 38 opere (solo relativamente al teatro lirico) nei novant'anni (1823-1913) che, partendo con la *Francesca da Rimini* di Feliciano Strepponi su libretto di Felice Romani, precedono quella di Zandonai.

Non si tratta di mera curiosità contabile: la messa in lista di questi lavori fa emergere in modo tangibile il brulicare di produzioni sul tema, la loro distribuzione geocronologica, la valenza catalizzante del personaggio e della vicenda, gli intrecci tra libretti e fonti diverse (Dante, ovviamente, e Silvio Pellico, ma anche Boccaccio e tradizioni spurie o reinvenzioni ardite), la varietà di impostazioni drammaturgiche (trama autonoma, storia incastonata nella cornice originale con Dante, Virgilio e anime dannate in scena, parodia vernacolare), permettendo una ricostruzione più articolata delle metamorfosi del soggetto⁵.

In un recente saggio Alessandro Zignani fornisce una propria interpretazione relativa agli elementi di presa specifica del soggetto in ambito musicale, parlando di etica della passione, di tempo metafisico della dannazione, di

³ Un primo 'reperto' ottocentesco è *Episodio di Francesca da Rimini* (1820), 'canzone' di Luigi Confidati. Successivamente i versi di Antonio Ghislanzoni dal titolo *Noi leggevamo insieme* avranno varie intonazioni, tra cui quelle di Giacomo Puccini (con il titolo di *Storiella d'amore*, 1883) e di Amilcare Ponchielli (1889).

⁴ ARNALDO BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Raffaello Giusti, Livorno 1904.

⁵ Già il fondativo studio di De Sanctis (nei *Saggi critici* del 1869) aveva alle spalle mezzo secolo di 'Francesca renaissance' con non poche riflessioni sia d'autore che di penna amatoriale.

aspetti pulsionali e ambiguità comuni sia alla sfera del sentimento che al linguaggio della musica. Tratteggiando una linea ermeneutica rispetto alle letture storiche del tema, l'autore descrive la parabola della piena trasformazione di Francesca da peccatrice a «icona nella quale chiunque si può identificare e nella quale può riconoscere, senza riserve etiche e morali, le proprie passioni e i propri sentimenti»⁶.

1815

Nel susseguirsi di *Francesche* colpiscono alcune coincidenze, in particolare quelle che segnano l'inizio e la fine di quell'arco cronologico che ai nostri fini (giustificati dal nascere di un variegato, ma in qualche modo coeso filone tematico e dal suo successivo diradarsi) facciamo partire dal 1815-16 con la doppia scintilla innescata da Silvio Pellico e Leigh Hunt e concludiamo nel 1913-14 soffermandoci su una doppia convergenza, letteraria e musicale con le opere 'firmate' Crawford-Leoni e D'Annunzio-Zandonai.

Come è immediato riconoscere nella pittura, ovviamente anche le Francesche cantanti riflettono i diversi stili artistico-culturali del loro tempo, presentando sfumature e veri rovesciamenti di interpretazione del personaggio e della vicenda⁷. La cosa è complicata dalle fantasiosissime manipolazioni degli intrecci che costituiscono di per sé motivo di curiosità e dalla relazione delle diverse Francesche con contesti differenti. Non sembra si possa riscontrare una parabola lineare in queste relative metamorfosi (dal senso del peccato alla liberazione della sensualità); c'è, questo sì, e non stupisce,

⁶ ALESSANDRO ZIGNANI, *Le disavventure del tema, Paolo e Francesca: un'ossessione per musicisti*, in *Un bacio, un mito... Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini*, seconda edizione, Rimini, Museo della Città, 4-6 luglio 2008, Romagna Arte e Storia, Rimini 2009, p. 222.

⁷ Tra diversi esempi di studio della trasformazione caratteriale e comportamentale della protagonista, citiamo un passaggio conciso ed efficace di Letizia Putignano; passando in rassegna alcuni libretti di opere 'minori', con la *Fantasia drammatica* di Mario Rapisardi (pubblicata nel 1872) e con la *Fantasia lirica* di Raffaello Svicher musicata da Carlo Graziani-Walter (prima esecuzione nel 1885), l'autrice trova una profonda mutazione all'altezza degli anni '70-'80 dell'Ottocento: rivendicando la propria azione, Francesca «ha ormai varcato le soglie della prudenza dettata dai codici ottocenteschi. La scelta che qui le si presenta la proietta verso i confini dell'assoluto, ma riabilita, in primo luogo, la sua dignità; e, per la prima volta, la sua condanna eterna, ora liberamente accettata, assume i toni di un trionfo». LETIZIA PUTIGNANO, *Francesca da Rimini: la fortuna di un soggetto in opere dimenticate*, in *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, a cura di Guido Salvetti, Guerini Studio, Milano 1994, p. 138.

un progressivo 'farsi carne' della protagonista, un passaggio dall'innocenza totale, monacale (con uno strappo idealistico rispetto al modello dantesco) a diversi gradi e modi di riconoscere e rivendicare i diritti del sentimento.

Ma proprio le due *Francesche* 1815 sembrano contraddire questa interpretazione 'evoluzionistica', presentando approcci creativi e sguardi *ab origine* notevolmente diversi.

The Story of Rimini è forse l'opera poetica più nota di Leigh Hunt, figura minore ma strategica nella letteratura romantica inglese; apparsa nel 1816 ma completata l'anno precedente, viene direttamente dall'incontro con l'*Inferno* dantesco e sembra non avere alcuna relazione con il perfettamente contemporaneo dramma di Silvio Pellico. Nei quattro canti in cui si dipana la vicenda dei due innamorati grande cura è data alla ricostruzione d'ambiente materiale (armi, vesti, ...) e soprattutto naturale. Lettura dal Libro, innamoramento, incontri amorosi, duello tra fratelli, morte di Paulo, pazzia di Guido: tutto avviene all'aperto, tra acque e alberi, prati e giardini, aprendosi su un corteo nuziale in primavera e chiudendo specularmente gli ultimi versi con quello funebre, in autunno. Gli stimoli e gli obiettivi di Hunt sono plurimi: la fascinazione per la storia (ambienti e costumi) e per la vicenda, la valorizzazione della portata universale di questa, la rappresentazione di un'umanità ugualmente universale attraverso dettagli politico-sociali; ma anche una ricerca di stile e di sperimentazione poetica che influenzerà i contemporanei a partire da Keats. Domina l'aspetto narrativo-descrittivo, con dialoghi dal tono a volte quasi domestico («May I come in?» chiede Paulo nella scena che si concluderà con «That day they read no more», avendo in risposta: «Oh, yes, certainly»).

Originale e di un estetismo estenuato è la morte di Francesca che, all'apprendere la sorte dell'amato, si richiude in preghiera prima di spegnersi sul letto:

There lay she praying, upwardly intent
Like a fair statue on a monument.

Le ancelle la vedono tremare spasmodicamente («sharply») e poi immobilizzarsi all'improvviso: «The gentle sufferer was at peace in death».

Morte come unico rimedio all'ipocrisia e alla 'caduta': Francesca è «the struggling, virtue-loving, fallen she» (Canto IV) che si consuma nella morsa di colpa e passione, anticipando l'emaciata sensualità di figure preraffaellitiche. Lo sguardo di Hunt è carico di compassione, giustificazione degli impulsi naturali, condivisione di scelte derivate dalla legge del cuore contro una morale di repressione e sacrificio.

Morale alla quale invece aderisce nel modo più rigoroso la contemporanea creatura del patriota di Saluzzo.

Nel 1824 Stendhal scriveva sul «Globe»:

Le pauvre Pellico, le premier Poète tragique du continent peut-être, va sortir du Spielberg dans quelques mois. [...] Il faudrait que le public sût que *Francesca da Rimini* est ce que la langue italienne a produit de plus ressemblant à Racine⁸.

La considerazione critica da parte di artisti e intellettuali accompagna il successo straordinario della prima rappresentazione a Milano della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico⁹ che sembra incendiare tutta Europa ben prima della pubblicazione nel 1818.

Donna angelicata in grado sublime, condannata alla sofferenza, archetipo romantico fortemente venato di una sorta di neoclassicismo prororisorgimentale, l'eroina di Pellico è una vittima che, senza ombra di colpa, si sottomette al padre¹⁰ e combatte (soccombendo ad una successione di svenimenti in scena e fuori) l'attrazione per il cognato contro il quale professa 'ufficialmente' l'orrore, in quanto uccisore del fratello di lei. La gelosia omicida di Lanciotto è quella cieca e immotivata di Otello e Francesca/Desdemona trarrà consolazione e pace dal suo stesso sacrificio. Eppure questa giovane non è definita solo dal suo privato sentimentale; insieme alle virtù passive di obbedienza e pudicizia, è presentata come attiva, compassionevole, interessata alla giustizia:

LANCIOTTO Pietosa cura in lei nasce d'udire
 Degl'infelici le querele, e spesso
 Me le recava, e mi diceva: Io t'amo
 Perché sei giusto e con clemenza regni.
 [...]
 Cento vergini e cento alzano ognora
 Preci per lei, ché le protegge ed ama.

(Atto I, scena I)

⁸ STENDHAL, «Le Globe», 30 novembre 1824.

⁹ Al Teatro Re il 18 agosto 1815, protagonista Carlotta Marchionni, poi la sua allieva Adelaide Ristori. Anche se è in discussione la sua primazia cronologica (una *Francesca da Rimini* sarebbe stata scritta da Eduardo Fabbri nel 1801, ma rappresentata solo nel '16), è fuori da ogni contestazione che da questo dramma prenda avvio la lunga teoria di lavori successivi.

¹⁰ Nel dialogo con Guido, arrivato da Ravenna su richiesta di un Lanciotto preoccupato, Francesca stessa sottoscrive questa rappresentazione: «chiamata / Alle nozze io non era. Il vel ti chiesi; / Tu mi dicesti che felice il mio / Imene sol ti farebbe... io t'obbedii» (Atto II, scena seconda).

A sua volta Lanciotto è sublimato, lontanissimo dalla creatura ripugnante e malvagia che il teatro avrebbe poi tramandato stampandola nel nostro immaginario; la stessa parafonia del nome evoca l'ideale dell'eroe cortese nel quale si riconoscerà il fratello rivale. Entra in scena da innamorato delicatissimo, contemplativo, preda di una sofferenza speculare a quella della moglie, irraggiungibile anche nella prossimità del talamo. Raffinato nella sua comprensione ammirata e affettuosa¹¹, in uno slancio di generosità si spinge ad adombrare il sacrificio proprio («Chi orror t'ispira ed è tuo sposo e t'ama / Pur tanto, più non rivedrai», Atto I, scena seconda).

Il sacrificio sarà naturalmente altrui; nello scioglimento della vicenda, dal ritmo a scatti rapidi di tanti finali di melodramma, il duello tra i fratelli è interrotto dall'interposizione consapevolmente suicida di Francesca:

FRANCESCA Placatevi, o fratelli;
Fra i vostri ferri io mi porrò. La rea
Son io...

LANCIOTTO (*la trafigge*)
Muori!
[...]

PAOLO (getta a terra la spada e si lascia ferire) Trafiggimi!
[...]

FRANCESCA (*morendo*)
Eterno
Martir... sotterra... ohimé... ci aspetta!...

PAOLO Eterno...
Fia il nostro amore... Ella è spirata...io muoio...

(Atto V, scena ultima)

Mentre Francesca si addossa il peso della dannazione, Paolo si fa portatore della legittimità e invincibilità della passione. L'esito tragico si sovrascrive ad un altro piano psicologicamente non meno straziante: quello della rinuncia in nome del dovere, della purezza, della lealtà. Alle nozze imposte (sia pur senza inganno) Francesca né si ribella, né recrimina; destinata ad essere letta come vessillifera di libertà e rivendicazione del sentimento, qui è campione di obbedienza, di automortificazione, cingendosi di un cilicio dello spirito quasi masochistico (al padre: «Ingrata io son! Puniscimi!»). La tensione morale va ancora oltre, rafforzando una dimensione eroica: alle

¹¹ Lanciotto: «[...] soavemente commoveva a un tempo / Colla bellezza i cuori, e con quel tenue / Vel di malinconia che più celeste / Fea il suo semblante. L'apponeva ognuno / All'abbandono delle patrie case / E al pudor di santissima fanciulla / Che ad imene ed al trono ed agli applausi / Ritrosa ha l'alma» (Atto I, scena prima).

profferte di Paolo manifesta il sentimento corrispondente, ma alza una barriera inespugnabile, il principio di una infrangibile fedeltà coniugale:

FRANCESCA [...] Eternamente
 Quant'io deggia al mio sposo e a' generosi suoi sacrifici sentirò
 [...] se l'ingiusto fato
 Lui seppellisse pria di me
 Perpetue serberò le vedovili bende;
 Né coll'amarti mai, fuorché in silenzio,
 Offenderò la sua santa memoria.

(Atto V, scena terza)

E tuttavia non è una creatura monolitica; il tormento che la consuma, vero perno del dramma tematizzato già nelle prime battute di Lanciotto, esplose nella confessione a Paolo:

FRANCESCA Ah, dal labbro
 M'uscì l'empia parola!...io t'amo, io muoio
 D'amor per te... Morir bramo innocente.
 Abbi pietà.

(Atto III, scena seconda)

Molti ingredienti del dramma di fine secolo in Pellico mancano: elementi d'intreccio come l'inganno originario (potenzialmente scatenante astio verso tutta la famiglia d'origine e acquisita, Paolo in qualche modo compreso), di carattere (la figura ributtante di Gianciotto), di movimentazione drammaturgica (storie incastonate, personaggi complementari di potente funzionalità espressiva e drammaturgica).

Pur citato in frontespizio («Noi leggevamo un giorno...»), il Libro è solo evocato, un'immagine sbiadita, quasi fissato in un'altra vita, un 'prima' irrimediabilmente perduto.

PAOLO Quel libro
 Mi porgesti e leggemmo. Insieme leggemmo
 Di Lancillotto come amor lo strinse.
 Soli eravamo e senza alcun sospetto...
 Gli sguardi nostri s'incontrarò... il viso
 Mio scolorossi... tu tremavi...e ratta
 Ti dileguasti.

(Atto III, scena seconda)

SULLA SCENA MUSICALE

Dal teatro di parola a quello lirico passano otto anni. Sanguigna e rappresentativa della drammaturgia dell'epoca (*Norma* e *Medea* ne sono modello) è la traduzione lirica che del dramma di Pellico dà Felice Romani; la fortuna prodigiosa di questo testo in due atti¹² copre più di trent'anni, con un ventaglio di autori che dalla prima messa in musica di Feliciano Strepponi per il Capodanno 1823 (Vicenza, Eretenio) arriva a quella di Giovanni Franchini del 1857 (Lisbona, Real Theatro de Saõ Carlos), penetrando nella seconda parte del secolo attraverso libretti variamente debitori.

Contemporaneamente all'esplosione di prodotti pittorici sul tema¹³, la grande concentrazione di melodrammi (non solo su libretto di Romani) si nota già tra il 1823 e il 1830 (sette titoli, tra cui spicca quello di Saverio Mercadante, oggetto recentemente di una meritoria ripresa¹⁴), con una continuazione quantitativamente notevole negli anni Trenta (cinque versioni tra le quali quelle di Giuseppe Tamburini e di Emanuele Borgatta), in ulteriore crescita nella decade successiva.

Solo due parole per seguire la trasformazione psicologico-comportamentale della protagonista nella veste lirico-drammatica di Romani. Carattere meno intimistico, anzi toni eroici e squillanti del libretto sono accentuati anche dalla forte presenza del coro che apre l'azione proclamando la vittoria ghibellina e la pacificazione tra Ravenna e Rimini («Lo squillare delle trombe guerriere / il cozzar degli scudi cessò [...]», Atto I, scena prima). Queste luci più ruvide si riverberano anche su Francesca che supera la spiritualità un po' stucchevole della protagonista di Pellico, in favore di una passionalità più pronunciata. Prima che entri in scena ne conosciamo l'animo dalle parole di Lanciotto a Guido:

¹² «[...] una serie infinita di musicisti [...] lavorano su uno stesso libretto, di Felice Romani: 22 opere scritte in successione, tra il 1822 e il 1880». ZIGNANI, *Le disavventure del tema, Paolo e Francesca...*, p.18. Il libretto di Romani è di gran lunga il suo più frequentato dai compositori; anche secondo un conteggio più prudenziale, lascia a grande distanza il soggetto 'rivale' di *Giulietta e Romeo* (musicato da Vaccaj, Torriani e Bellini), superando anche i fortunati *Caterina di Guisa* e *Un episodio di S. Michele*.

¹³ Spesso anche su commissione privata con curiosi esiti seriali come le variazioni sul tema da parte di alcuni artisti (12 per Ary Scheffer, 17 per Jean-Auguste Dominique Ingres).

¹⁴ All'interno del 42° Festival della Valle d'Itria, il 30 luglio 2016 è avvenuta la prima moderna (forse addirittura assoluta) di questa *Francesca da Rimini*, diretta da Fabio Luisi con scenografia di Gian Luigi Pizzi.

Egra, afflitta, ed ogni giorno
 Più sepolta in suo pensiero,
 Geme, piange, e fa mistero
 A ciascun del suo dolor.

Ed è la sofferenza, segreta nella causa quanto esibita, che connota quasi ogni battuta di Francesca; rimpianto, senso di colpa, presentimenti di morte («Oh, Isaura, un gel di morte il cor mi agghiaccia», Atto I, scena quinta), infelicità senza via d'uscita («Empia e infelice assai / Funesto amor mi fé», Atto II, scena quarta): entra in gioco un ampio repertorio di sfumature dolorose, coerenti con la situazione, fino al limite della pazzia. Sconvolta dal temuto incontro con Paolo, abbandona il linguaggio sorvegliato dell'originale lambendo la blasfemia: «Un dio lo guida / Un dio nemico. Il mio delirio è al colmo, / Vampa ardente è il mio cor». Non dismette tuttavia quel principio etico che le vieta la deriva del tradimento: l'esclamazione successiva («Deh, ch'io morir almen possa innocente») viene immediatamente prima del dialogo con il cognato e della lunga lettura del Libro (altro tocco personale del librettista), all'inizio della quale Paolo identifica esplicitamente le due situazioni, letteraria ed esperienziale («a te d'accanto / Lancilotto son io, tu sei Ginevra»). Bandita la possibilità d'adulterio dall'orizzonte possibile, solo resta il congiungimento supremo nella morte (Francesca, sola, poi in duetto: «Mi unisca eterna sorte, / in vita e in morte a te»)¹⁵.

Una familiarità di situazioni e di espressioni lega la librettistica lungo le generazioni ed è quindi naturale che il testo di Romani, circolato sotto tanti veli musicali e identificabile tra i prototipi del romanticismo teatrale, abbia lasciato molti segni. Solo per fare un esempio, se ne è certamente ricordato Salvatore Cammarano nel *Trovatore*: la doppia contestualizzazione politica e privata delle prime scene, il dialogo di Francesca con la confidente Isaura, seguito dalla cavatina («[...] Era la notte placida / Ridea il ciel sereno», atto I, scena quinta) di cui quella di Leonora porterà esplicite tracce lessicali. Romani si allontana da Pellico nella protratta costruzione del finale, che in realtà parte dalla quarta scena dell'Atto II (nell'«atrio sotterraneo che conduce a diverse prigioni»), seguita dall'irrompere di una serie di eventi: arrivo di Guido con armati a salvare la figlia, altro scontro tra milizie ravennati e riminesi, duello tra i fratelli, interposizione di Francesca, casto incontro d'addio fra i due giovani. Si ricongiunge parzialmente a Pellico nell'accelerazione ritmica della scena ultima: una rapida antilabè

¹⁵ Questa e le citazioni precedenti in FELICE ROMANI, *Francesca da Rimini*, Atto I, scena XIV.

FRANCESCA, PAOLO	Cielo!...	
GUIDO, GUELFO, CORO	Arresta!	
LANCIOTTO		È tardi!
CORO		È spenta!
PAOLO	Spenta!	
TUTTI (a Lanciotto)	Mostro!	
PAOLO, GUIDO		Oh, mio dolor!

porta all'ultima aria di Paolo costruita su esclamazioni spezzate che convergono sull'adattamento dei versi danteschi scelti ad esergo del libretto: «Oh, Francesca... ad una morte / ne condusse eterno amor». Nel raddoppiato orrore di tutti, di fronte al fratello «sbigottito ed immobile con le mani sul volto», Paolo si trafigge. La scena è pubblica (non la tomba di Giulietta, né lo spazio privatissimo di una camera da letto) e in qualche modo confortata sia anticipatamente da un'aura religiosa (la scena si svolge nel chiostro di un monastero da cui nella scena precedente era uscito il canto funebre «Pace, o mortali, a voi, / pace alla tomba in sen»), sia dalle tante presenze in scena, dolenti ma cariche d'affetto.

1914

Scavalcando le *Francesche*, quasi esclusivamente d'area italiana¹⁶, del rimanente Ottocento, ritorniamo alla coincidenza cronologica che riguarda l'opera zandonaiiana e quella di Franco Leoni, nata questa tanto all'ombra della prima da essere definita 'l'altra *Francesca*'; la tempistica del dramma letterario da cui deriva e alcuni aspetti della sua produzione contribuiscono a richiamare l'interesse verso quest'opera totalmente dimenticata, ma non priva di caratteri originali, sia nella elaborazione drammaturgica che nel linguaggio musicale.

¹⁶ Oltralpe un posto di rilievo merita il discusso grand-opéra *Françoise de Rimini*, l'ultima opera di Ambroise Thomas su libretto di Jules Barbier e Michel Carré (Paris, Opéra, 1882); caratterizzata da un'invenzione estremamente anomala e macchinosa, è un'opera monumentale con una struttura che, infrangendo la convenzione teatrale della linearità narrativa sembra anticipare procedimenti cinematografici. La vicenda si svolge in un Prologo, quattro atti e un Epilogo, con un tradizionale succedersi di numeri chiusi e anacronistica profusione di balletti (valzer, habanera, saltarella e sevillana, pas de six); non mancano gli altri elementi tipici del grand-opéra: masse enormi per cori e coreografie, cori a bocca chiusa, paggio in registro di contralto (come contralto è anche Virgilio, contrapposto al basso baritonale di Dante) e l'*Apothéose finale*. In area tedesca va ricordata la *Francesca da Rimini* in tre atti di Hermann Goetz su libretto proprio, lasciata incompiuta dall'autore, ma rappresentata postuma a Mannheim nel 1877 con il completamento dell'ultimo atto ad opera di Ernst Frank.

All'inizio del nuovo secolo l'affollamento di edizioni di una storia tante volte raccontata sembra coronare la fiumana secolare di rivisitazioni, rilanciandola nel confronto con la nuova era; titoli anche di grande rilievo, sia nel teatro di prosa che in quello lirico, rimbalzano in Europa e negli Stati Uniti con conseguente varietà di stili e interpretazioni. Del tema si appropria presto anche il cinema che nel 1908 vede uscire ben due film: negli Stati Uniti *The two brothers* di James Stuart Blackton¹⁷ e in Italia *Paolo e Francesca* di Mario Marais¹⁸.

In Italia nel giro di pochi anni, oltre a *Paolo e Francesca* di Luigi Mancinelli¹⁹, si registrano la *Francesca da Rimini* di un giovane Primo Riccitelli (composta probabilmente nei primissimi due o tre anni del secolo) e, un po' oltre, il melologo *Paolo e Francesca* di Cesare Barison, scritto negli stessi mesi del lavoro zandonaiano²⁰.

Guardando oltre l'ambiente italiano, è scritto agli sgoccioli del 1899 il dramma dell'inglese Stephen Phillips²¹ *Paolo and Francesca* destinato a diventare presto un caso editoriale: intercettando evidentemente diffusi appetiti letterari, prepara il successo del tardivo primo allestimento londinese (marzo 1902) per approdare qualche mese dopo alla realizzazione musicale di Eduard Nápravník²².

Per mancanza di studi rintracciati, dobbiamo glissare su *Paolo és Francesca*, l'opera in tre atti dell'ungherese Emil Ábrányi (nato nel 1882, quasi coetaneo di Zandonai), su libretto del padre del compositore, Emil *senior*;

¹⁷ Il cortometraggio (poco più di dieci minuti), con Williams Ranous e Florence Turner, apre una lunga serie di adattamenti cinematografici, a partire dal suo stesso sviluppo in film (*Francesca da Rimini*) prodotto due anni dopo dallo stesso regista.

¹⁸ Primo riferimento ad un tema dantesco nel cinema italiano, precede di un anno l'omonima pellicola diretta da Ugo Folena, con Francesca Bertini come protagonista. AMILCARE IANNUCCI, *Francesca da Rimini: The Movie*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», Pisa-Roma 2004, vol. I, pp. 37-79.

¹⁹ Trattato nel saggio di Adriana Guarnieri Corazzol in questo volume, pp. 151-173.

²⁰ Su libretto di Morello Torrespini, fu rappresentato a Trieste solo nel 1916 «nel soffio cittadino di italianità, antagonista di un governo straniero che aveva confinato il nome di Dante Alighieri ad una piccola contrada traversale», secondo Glauco Dal Basso. MARCO GHIGLIONE, *Paolo, Francesca, Dante e la musica*, conferenza riportata in www.barbaralazotti.it/public/documenti1/Ghigliione-Dante%20in%20musica_ita6111220100957431.pdf.

²¹ Destinato a una carriera di studi classici, poi lasciata per l'idea di un impiego pubblico, Phillips (1864-1915) tradisce entrambe per passione letteraria e si costruisce presto una notorietà come attore e soprattutto come poeta con tendenze filosofiche e spirituali. *Paolo and Francesca* è il risultato di una commissione da parte del noto attore e manager teatrale George Alexander che interpreterà il ruolo di Giovanni Malatesta nell'allestimento al St. James' Theatre.

²² Si rimanda al saggio di Emanuele Bonomi in questo volume, pp. 109-136.

derivata direttamente dalla fonte dantesca, venne rappresentata il 13 gennaio 1912 all'Opera Reale di Budapest.

Il soggetto è frequentato anche sui palcoscenici d'oltreoceano: nel teatro di prosa ritrova nuova vita pubblica un successo di mezzo secolo prima, la tragedia in cinque atti *Francesca da Rimini* di George H. Boker²³; scritta in versi sciolti nel 1853 e pubblicata in doppia formula (una *reading version*, per la lettura privata, e una *acting version* per la rappresentazione), era stata presentata a New York nel settembre del 1855 e ripresa lungo tutti gli anni '80 con fortuna crescente. In qualità di produttore e regista Otis Skinner²⁴ la allestisce il 31 dicembre 1901 al Victoria Theatre di New York, rinnovando l'entusiasmo del pubblico e continuando entro il 1902 con una cinquantina di repliche.

UNA FRANCESCA PER SARAH BERNHARDT

L'area statunitense ci porta alla nascita della *Francesca da Rimini* sviluppata in parallelo all'oggetto principale di questo volume: un successo letterario e teatrale che si tradurrà un decennio dopo in opera musicale. Nel 1902 l'allora popolarissimo scrittore italo-americano Francis Marion Crawford (1854-1909) corrisponde ad una precisa richiesta di Sarah Bernhardt e scrive la sua prima tragedia teatrale. Il prestigio letterario di Crawford, al tempo, è ben documentato e confermato da questa attenzione della Diva francese per un autore che aveva al suo attivo solo un altro lavoro portato sulla scena, *In the palace of the King*, del resto un adattamento (per mano di Lorrimer Stoddard) del suo omonimo romanzo.

Se è superfluo sottolineare la sia pur diversa corrispondenza del ruolo di Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse nella ideazione delle rispettive *Francesche*, sommando a queste presenze quella di George Alexander, committente del

²³ George Henry Boker (1823-1890), poeta e protagonista della drammaturgia statunitense del XIX secolo, con *Francesca* ottiene il più duraturo, anche se non incontrastato successo; infatti, benché fin dalle prime rappresentazioni l'opera abbia goduto di maggior apprezzamento rispetto ad altri suoi drammi, la fortuna del titolo ha conosciuto varie fasi di oblio e di felice ripresa, fino ad essere riconosciuta come «one of our finest verse dramas, certainly the best American romantic tragedy written before the twentieth century». MYRON MATLAW, 'Preface to *Francesca da Rimini*', in *The Black Crook and Other Nineteenth-Century Plays*, a cura di Myron Matlaw, Dutton, New York 1967, p. 97.

²⁴ Attore di grande popolarità, soprattutto nel repertorio shakespeariano, Otis Skinner (1858-1942) era stato negli anni '90 un convincentissimo Romeo. Continuando un intenso lavoro attoriale, nel nuovo secolo raccoglie analoghi successi come produttore, regista, scrittore.

dramma di Phillips, si ha un'idea ancora più concreta della centralità (valenza culturalmente paradigmatica e valore commerciale per gli impresari) del 'tema francescano' in questi anni.

Di nascita italiana²⁵, Crawford in Italia aveva stabilito la sua principale residenza, coltivando studi sull'arte e la storia nazionale, in particolare del Meridione e del fenomeno mafioso. Questa attenzione a vicende, personaggi, arte della patria elettiva lo porta ad indagare con passione e impegno anche i luoghi della storia riminese, alla ricerca di dettagli materiali per una precisa ambientazione storico-geografica.

Dopo un primo allestimento londinese²⁶, *Francesca da Rimini* («Drame en cinq actes dont un Prologue») viene prestamente tradotta in francese da Marcel Schwob²⁷, rappresentata a Parigi al Théâtre Sarah Bernhardt il 22 aprile 1902 con le musiche di scena di Gabriel Pierné (all'epoca già noto come compositore per il teatro di *comédies lyriques*, balletti, musica incidentale) e subito pubblicata²⁸ con la dedica: «A / Madame Sarah Bernhardt / qui par sa magie créatrice / a réincarné après six cents ans / l'âme de Francesca 'che piange e dice'». Dopo una presentazione dell'autore, il testo teatrale è preceduto dalle fonti classiche: l'episodio dantesco dal Canto V, il *Commentario di Dante* di Boccaccio, il trecentesco *Ottimo commento*, la *Glossa del falso Boccaccio*, le biografie di Giovanni e di Paolo Malatesta.

Crawford descrive la sua visita ai luoghi storici, l'identificazione del Castello di Verrucchio come luogo storico della vicenda, la profonda empatia: «Debout dans cette chambre, j'essayais d'évoquer la tragédie. [...] J'étais persuadé que si je ne me trompais pas sur l'endroit, je découvrirais dans les chambres de l'étage inférieur quelque trace de la machinerie».

²⁵ Venuto alla luce a Bagni di Lucca, dopo una iniziale e presto sfumata aspirazione al canto lirico e dopo studi in Gran Bretagna, India e Stati Uniti, a 28 anni si stabilisce definitivamente in Italia; a Sant'Agello (Sorrento) Villa Crawford diventa il luogo di incontri artistici, di collezione di reperti archeologici, di una prodigiosa produzione narrativa e drammaturgica alimentata da una fortuna di mercato eccezionale per il suo tempo (si calcola che già nel 1896 avesse venduto negli Stati Uniti più di 600.000 copie dei suoi romanzi). Un rinnovato interesse per Crawford si riscontra a partire dai primi anni '80 del secolo scorso con la pubblicazione di numerosi studi biografici e critici di area statunitense.

²⁶ *Dante on View: The reception of Dante in the visual and performing arts*, a cura di Antonella Braidà e Luisa Calè, Ashgate, Aldershot-Burlington, VT, 2007, p. 32.

²⁷ Scrittore dai molteplici interessi, il simbolista Marcel Schwob (1867-1905) si era dedicato frequentemente al teatro con opere proprie, ma anche con adattamenti da romanzi e traduzioni di autori classici e contemporanei; per la stessa Sarah Bernhardt nel 1900 aveva curato una nuova traduzione di *Amleto*.

²⁸ Casa editrice è la parigina Librairie Charpentier et Fasquelle. Il testo inglese non venne pubblicato fino al 1980, con una introduzione della F. Marion Crawford Memorial Society.

Il ritrovamento della stanza con la botola (elemento che non userà nella sua libera ricostruzione) gli comunica un'impressione violenta: «Je suis persuadé que j'ai vu la chambre où Francesca tomba sous l'épée, et le coin où Paolo Malatesta demeura suspendu par son justaucorps tandis que son frère l'égorgeait»²⁹. Firmando con la data del 31 marzo 1902 tiene infine ad affermare che l'opera era stata scritta in inglese prima che venissero annunciati altri diversi drammi sullo stesso soggetto.

Non ci soffermiamo sui dati peculiari di quest'opera rispetto ad altre versioni (un incrocio tra riferimenti storici più o meno accreditati – compresa la presenza drammaturgicamente importante di Concordia, figlia quattordicenne di Francesca e Giovanni – e di licenze creative), approfittando del melodramma di Leoni per far emergere qualche elemento caratterizzante. Infatti, benché diverso come struttura (tre atti, omissione di scene e di personaggi, forte rimaneggiamento di situazioni), il libretto riprende efficacemente espressioni testuali del dramma originale che troveranno quindi esemplificazione nel seguente paragrafo. Espunta dal libretto, riportiamo però qui la lunga, appassionata perorazione di Francesca, trionfante nella sua agonia (evidente omaggio alla dedicataria):

Démon de lâcheté! [...] Je ne vous tuerais pas si j'en avais le pouvoir, crainte de voir votre visage aux enfers. Ils ne sont pas assez vastes pour contenir votre âme et la nôtre! Soyez maudit comme Caïn: vivez, vivez toujours... (*elle cherche à reprendre haleine*) ou mendiez le pardon divin, une petite place au milieu des bons larrons... trouvez le Paradis, si vous pouvez... allez où vous voudrez, mais ne venez pas chez les damnés, ils auraient peur de vous, et Judas vous cracherait à la face! (*Elle s'affaisse, défaillante.*) Partez, partez, mais regardez au moins pour la dernière fois! (*Elle rassemble ses dernières forces.*) Voici ce que vous m'avez demandé bien des fois, aujourd'hui, tout à l'heure encore: puisse cette vision rester imprimée dans vos yeux! [...] Voici ce que vous m'avez demandé en vain et ce que je vous ai refusé, ce que vous avez attendu jour et nuit, nuit et jour, et ce que vous n'aurez de moi jamais, jamais – regardez bien – le baiser d'amour, suprême, éternel, fidèle! (*Elle embrasse Paolo. Paolo meurt.*) Ah! mon amour, pardonne-moi si j'ai tardé... je viens. (*Elle meurt.*)

Il rovesciamento rispetto all'eroina di Pellico non potrebbe essere più radicale: tradimento reale, avviato in un passato che i due amanti rammentano con tenerezza; lontananza affettiva di Francesca dal marito, ribadita *in extremis* e anzi rivendicata con astio e vendicatività; dannazione accettata come opportunità di ricongiungimento all'interno di una comunità solidale.

²⁹ FRANCIS MARION CRAWFORD, *Francesca da Rimini*, Charpentier et Fasquelle, Paris 1902, p. VII-VIII.

L'ALTRA FRANCESCA

Il 30 dicembre 1913 al Théâtre National de l'Opéra-Comique si svolge la prova generale pubblica del dramma lirico in tre quadri *Francesca da Rimini* di Franco Leoni³⁰, autore destinato a buona notorietà soprattutto grazie alla commedia musicale *The Oracle* (1905, ma diventato un successo significativo solo dieci anni dopo, con la rappresentazione al Metropolitan di New York).

Musicata già nel 1904, questa *Francesca* aveva dovuto aspettare più di nove anni prima di arrivare sulla scena con Geneviève Vix, una delle più acclamate artiste del momento, come protagonista. Sulla scelta di Leoni come compositore non si sono trovati documenti; possiamo ipotizzare una conoscenza diretta del musicista attivo sulla scena inglese da parte di uno o più degli attori in campo (il drammaturgo, il traduttore, la stessa Bernhardt), forse in occasione degli allestimenti londinesi del 1902. Difficile dire se l'italianità del compositore possa avere avuto qualche peso, però lascia qualche perplessità l'affidamento di un libretto³¹ con 'sponsor' di alta fama ad un musicista che non aveva ancora dato prove significative nel registro drammatico.

Il debutto dell'opera avviene il 6 gennaio 1914, in una serata che prevede anche *La vida breve* di Manuel de Falla. Ne conosciamo due recensioni di segno opposto. La stroncatura di Ravel, apparsa su «La Comoedia Illustrée» del 20 gennaio 1914, è senza appello:

[...] Tutta l'ingenuità, tutta l'ingenua furbizia che caratterizzano l'arte dei veristi italiani si ritrovano in questo lavoro. I vigorosi accenti che questa debole scuola di dilettanti pretende di ereditare dai suoi geniali predecessori, vi sono prodigati con analogia incoscienza. Vi possiamo solo notare un po' meno di goffaggine, un po' più di attenzione nella scrittura, nonché armonie meglio collocate (!!!). [...] Come accade con Puccini, certi procedimenti moderni – serie di quarte aumentate, “glissando” di arpa, abuso della celesta – vi mascherano, bene o male, i vuoti dell'ispirazione o dell'istrumentazione. Ahimé! Nulla di tutto questo è servito. Forse è mancata a quest'opera la preziosa collaborazione

³⁰ Franco Leoni (1864-1949) aveva studiato composizione a Milano con Ponchielli e dal 1892 al 1917 aveva esercitato a Londra come insegnante di canto, direttore di coro e d'orchestra. Aveva conosciuto un grande successo con l'opera *Rip van Winkle* (1897) e altre commedie musicali, fino al titolo al quale è legata la sua fama, *The Oracle*, 'dramma cinese' in un atto.

³¹ Fonti diverse divergono sull'identità del librettista: Crawford, Schwob, lo stesso Leoni. L'opera è pubblicata dalla londinese Chappel & Co. (n. 23953) nel 1913 come spartito per canto e pianoforte; dell'anno successivo, per lo stesso editore, è il libretto. Non si è reperita la partitura.

di uno scaltro editore: una pubblicità cinematografica accresce molto il valore di un dramma lirico³².

Più generosa, benché generica e quasi giustificativa, la recensione di Auguste Mangeot³³ su «Le Monde musical»:

[...] La critica si è mostrata durissima con Franco Leoni. Ma come! Ecco qui un compositore italiano che si affranca nettissimamente dalle facilonerie che rimproveriamo a Puccini e a Mascagni. E non solo. Egli palesa una marcata affinità con la scuola di Debussy e certamente una grande ammirazione per Pelléas³⁴!

Cerchiamo di rendere conto di qualche tratto musicale percorrendo alcuni momenti dell'opera: l'ingresso dei due protagonisti, l'evocazione del Libro, lo scioglimento del dramma, passando per la caratterizzazione del Malatesta e del rapporto tra i due coniugi.

1. *L'inganno*

Il primo quadro è disposto secondo una struttura ad arco che dall'allusione al vero sposo porta al disvelamento finale di questo. La prima scena fonde realismo e aspetti simbolici, presentando subito la cifra di tutta l'opera: all'alzarsi del sipario ci troviamo nel castello di Verrucchio, davanti alla camera nuziale con le cameriere che, sulla musica di un quartetto fuori scena in Tempo di Minuetto, vanno disfacendo i bauli e preparando la stanza per la notte. Finiti cerimonia e banchetto, il senso di tragedia è intonato, sinteticamente, attraverso il racconto e compianto preliminare delle donne:

LES FEMMES Pauvre dame! Ce n'est pas de sitôt
qu'elle aura le cœur au rire et aux chansons!

L'unica fra loro presente allo sposalizio, di Francesca ha visto solo gli occhi, specchio del trapasso di affetti, dalla dolcezza nell'illusione di sposare Paolo al furore della rivelazione post rito:

³² Citato in FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino 2003, pp. 390-391.

³³ Figlio del noto costruttore di pianoforti Edouard Mangeot, pianista e futuro fondatore con Alfred Cortot dell'École normale de musique de Paris (1919), Auguste (1873-1942) era all'epoca direttore e critico della rivista fondata dal padre.

³⁴ Citato in TESTI, *La Parigi musicale...*, p. 391.

- I^{ÈRE} FEMME Il aurait fallut les voir quand elle a aperçu Monseigneur Paolo!
 Sa famille lui a fait croire que c'était lui qu'elle épousait. [...]
 Ah, Si vous aviez vu ses yeux, c'étaient des yeux de fauve! [...]
- LES FEMMES Tout cela finira mal.

Occhi di animale selvaggio: il carattere fiero e volitivo, raggirato con un doppio inganno (identità del marito e pretesa somiglianza dei fratelli), è confermato da Francesca stessa nel 2° quadro («Ils me connaissaient bien! Ils savaient bien que si j'avais seulement pu vous voir au grand soleil du bon Dieu, je n'aurais pas livré mon corps de vierge à vos embrassements!»).

Conosciamo l'antefatto («Son père imagine ce stratagème... sssst!») e ci vengono anticipati i particolari di quanto sta per accadere: Giovanni (in bocca alle fantesche, Jean le Stropiat) arriverà nel cuore della notte, quando Francesca sarà addormentata, immersa in un'oscurità strategicamente predisposta.

In questa atmosfera tra banalità domestica (pettegolezzo, ingenua ammirazione per i tessuti esotici) e tensione sospesa i due protagonisti entrano in scena con Paolo che conduce per mano Francesca, inerme e inquieta nell'ambiente ignoto: «C'est là ma chambre de noces?» è la sua prima battuta.

Recitazione monocorde, insistenza di motivi scalari a toni interi, discrezione nella condotta strumentale appaiono effettivamente reminiscenze del *Pelléas* di pochi anni prima. Rispetto alla scena muta e al simbolismo sofisticato dell'incontro dannunzian-zandonaiano, il dialogo che segue ha un carattere di semplicità conversativa nel testo, realizzato musicalmente con un'incertezza di condotta per Francesca (trepidazione di sposa ignara) e accenti melodicamente più aperti e definiti per un imbarazzato Paolo.

La seduzione avviene da parte della giovane che cerca di trattenere il cognato («Ne voulez-vous pas vous asseoir un instant près de moi? [...] Je me suis sentie très seule en vous voyant partir»), pronto a lasciarla, una volta assolta la sua missione di sposo sostituto. L'intenso bisogno di rassicurazione della giovane sembra ruotare esclusivamente intorno all'aspetto fisico del marito sconosciuto:

- FRANCESCA [...] dites-moi s'il est vrai
 que vous vous ressemblez tant,
 votre frère et vous,
 qu'on vous prendrait l'un pour l'autre?

La richiesta insistente riguardo alla somiglianza tra i fratelli trascende la ricerca di conforto, è al limite di una dichiarazione, rafforzata dall'insistenza *coquette* con cui, alludendo alla stanchezza del cavaliere, lo costringe suo malgrado ad una ambigua professione d'affetto

PAOLO Je ne serais point las, dussé-je vous servir
jusqu'au terme de la route de ma vie.

declamata con un passaggio enfatico che nella melodia riprende in parte il disegno della precedente frase di Francesca, intensificando ritmo, dinamica, apertura di registro. Uno strappo, questo, alla ritrosia ricorrente in questa scena; Paolo cerca di distanziare la donna sottolineando un rapporto di sudditanza cortese («gracieuse dame, [...] douce dame [...] Je vous ai servie fidèlement») e di parentela («chère sœur»); combattuto tra due lealtà, si destreggia per sfuggire alla domanda irrispondibile, facendo appello a finesse d'esprit e concedendo i dati oggettivi meno rilevanti («il a les cheveux sombres et les yeux noirs très perçants»). Contribuisce per pietà alla rete ingannatoria, alimentando ugualmente la delusione di Francesca che rilancia: «Est-ce que je vous reverrai bientôt?» e alla risposta negativa fa seguire tenaci tentativi per trattenerlo, con un'ansia sottolineata in partitura da ondeggiamenti ritmici e da un aggrumarsi dell'accompagnamento. Per questa schermaglia guidata interamente da Francesca, Leoni non lesina sulle sfumature tecnico-espressive (sussurrato, quasi parlato), gioca su passaggi disinvolti tra una ferma quadratura tonale e aperture pentafoniche (più avanti modali), abbonda di interruzioni e silenzi debussiani.

Ultimo argomento è il Libro, l'oggetto fatale che, entrato in scena pretestuosamente, origina un finale di dialogo anticipatore:

FRANCESCA Vous n'oublierez pas de me donner le livre dont vous m'avez parlé?
[...]
Mais vous viendrez m'aider à lire quelque fois?
[...]
De quoi parle-t-il ce livre?
PAOLO C'est l'histoire d'un chevalier et d'une grande reine;
et le livre dit comment ils s'aimèrent tous les deux.
FRANCESCA Est-ce qu'ils s'aimèrent fidèlement?
PAOLO Oui, très fidèlement; jusqu'à la fin.
FRANCESCA Ah!

Su questa nota finale tenuta da entrambi (a intervallo di terza sostenuto da un'arcata pentafonica) entra il Coro, senza tempo segnato, tutto all'unisono su Fa; preghiera alla Vergine («Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei Genitrix / A periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta»). Il momento spirituale, con organo, si fa strada, dileguando il montante struggimento erotico e sconfiggendo temporaneamente la tentazione. Paolo esce a malincuore; mentre il coro prosegue con litanie in tempo misurato, Francesca si inginocchia di fronte alla statua della Vergine e intona «ardemment» il *Salve Regina* in parziale contrappunto con il Coro.

La scena devota si conclude su un *Agnus Dei* con il *Miserere nobis* intonato da quella Prima Cameriera che, raccontando l'antefatto, aveva introdotto la premonizione corale «Tout cela finira mal!»

Uscita Francesca, un intermezzo strumentale riporta al tempo 'domestico', ai preparativi della notte nuziale e alla scoperta dell'inganno. Un vecchio servitore spegne tutte le luci, anche la lampada della Madonna («C'est l'ordre de Monseigneur; toutes les lumières doivent être éteintes à minuit»), nonostante l'avviso contrario delle donne secondo cui «cela porterait malheur au mariage». All'orchestra è affidato il compito di rappresentare questo avanzare drammatico dell'ombra con un forte crescendo e accelerando, il climax raggiunto allo spegnimento dell'ultima lampada.

Effetti diegetici ben individuati (campana del castello, usignolo lontano in due riprese) sono un saggio di altre presenze sonoro-bruitistiche che si accumuleranno successivamente (nel 2° quadro avremo segnali di trombe, canto vocalico e cornamusa fuori scena, rombo di tuono lontano) e preparano il rientro di Francesca con la scena rapidissima dell'incontro con Giovanni. L'ingresso del Malatesta avviene su 8 battute in pianissimo con un ritmo ripetuto al grave, zoppicante e furtivo. Il libretto è di un'essenzialità fulminante:

FRANCESCA (<i>frappée de terreur</i>)	Qui êtes-vous?
GIOVANNI (<i>parlé</i>)	Giovanni Malatesta
FRANCESCA (<i>un grand cri</i>)	Ah!

Sull'esplosione di un martellato orchestrale cala la tela. Leoni sembra avere assimilato tecnicamente la lezione francese adattata al soggetto medievale (scale a toni interi, modi, quinte vuote parallele); ma alle sordine impressionistiche affianca senza risparmio tutto il possibile repertorio di un'enfasi latina.

2. Scena da un matrimonio

Il 2° quadro è molto più articolato per struttura scenica, moti dei personaggi, effetti sonori, simbolismo prefigurante la catastrofe. Merita prelevarne lo squarcio di vita coniugale della prima parte; dal dialogo tra Giovanni e Francesca emergono aspetti contraddittori dei due caratteri, afflitti entrambi da un magma di rancore e insoddisfazione represso sotto una superficie di civiltà cortese. Alla freddezza rispettosa di Francesca che vanta la propria fedeltà al dovere, ma preclude ogni speranza di affetto, risponde la frustrazione sentimentale di Giovanni:

GIOVANNI Je demande un peu de tendresse...
 [...]

Si peu que vous puissiez sentir
 quelque peine pour Jean le Stropiat, pour Jeannot l'Estropié;
 sentir que là-dessous il y a de la chair vive,
 du sang qui gicle par la blessure!
 [...]

Je subirais toutes les tortures du corps,
 toutes les agonies, les angoisses mêmes
 de l'âme en ses souffrances éternelles,
 si toute cette peine pouvait acheter de vous
 un seul baiser d'amour!

Le risposte di Francesca mantengono una formalità cerimoniosa, al limite della crudeltà, alimentando una nostra effimera pietà per il futuro assassino, pronto a qualsiasi prova per un cenno affettuoso, persino ad un esilio forse definitivo per liberare la moglie della sua presenza. Qui è Francesca ad apparire carnefice quando, impenetrabile alla compassione, risponde:

FRANCESCA Prenez-moi telle que je suis, Monseigneur!
 Ai-je été pour vous une femme fidèle?
 Suis-je obéissante à vos volontés?
 Ai-je honnêtement rempli mes devoirs?

Ma, alla richiesta di dimenticare il passato, perde la sua remissività ed esplode, ricongiungendosi al tema iniziale dell'inganno:

FRANCESCA Moi? Jamais!
 Le torrent des années ne pourrait laver ma mémoire;
 elle vivra par de là les siècles.
 Oublier que j'ai été vendue comme une esclave,
 dupée comme une enfant,
 outragée comme la plus vile d'entre les femmes!

Un'aria di furore in piena regola, sostenuta da un'orchestra dai mille effetti: contrasti dinamici, volate nervose, fremiti, allargamento dello spazio sonoro con una enorme parabola per moto contrario.

La concitazione di Francesca contagia il marito che, dimentico del proposito cavalleresco, evoca sangue e morte in un crescendo parossistico. Non c'è alcun reale sospetto di tradimento, solo uno spirito esacerbato, accecato da un delirio di distruzione e autodistruzione:

GIOVANNI Je vous aime assez pour ne plus pouvoir vivre
 sous votre mépris et votre haine.

Je vous aime bien trop pour mourir
et vous laisser vivante après moi!

Ferocia nell'uno, orrore e disprezzo nell'altra («Votre cerveau est fêlé; / Vous êtes fou!»); grottesca e penosa è la conclusione della scena con Giovanni che quasi aggredisce fisicamente la moglie per strapparle un bacio.

La minaccia di morte sembra stemperarsi nella scena successiva; ma il breve scambio di battute tra Giovanni e il vecchio giardiniere, partito sotto il segno di una innocua quotidianità (disquisizione sulla potatura degli alberi), si rovescia presto in passaggio simbolico e inquietante in cui impercettibilmente si fa strada una vena espressionista fino a prefigurare il coltello di Wozzeck:

JARDINIER Pas un souffle de vent, l'air est lourd.
Il y aura un orage cet après-midi.
[...]
Un bon couteau.

GIOVANNI (*il regarde faire, songeur*)
La réponse, un couteau. Réponse à la fois et remède!
Le passage n'est pas long, du mal au bien,
de la douleur au repos, du temps à l'éternité;
invisible, il siège à la pointe de la dague,
ou se glisse au fil d'une lame bien affûtée.

L'orchestra riprende un ruolo drammaturgico esplicito, insieme sfondo, suggerimento e rappresentazione dei pensieri di Giovanni che progetta una soluzione a fil di spada predisponendo la trappola per il fratello e la moglie («L'action de Giovanni doit suivre la musique en tous ses détails»). A questa presenza di furore organizzato si contrappone dall'alto della camera il canto disteso e passionale della protagonista; dall'innocente scena del primo quadro nessun evento ne giustificherebbe il contenuto esplicito, poiché Paolo dovrebbe essere lontano dal giorno delle nozze; è accaduto qualcosa in una piega del tempo non rappresentata? Oppure all'ombra dell'«odieux amour» del marito Francesca ha alimentato e reso palpabile un sogno?

FRANCESCA L'amour...
Ah! comme je l'ai senti venir tout d'abord!
Comme j'ai rêvé le bonheur avant qu'il fut réel.
L'amour doux! l'amour vrai!
Le tressaillir des lèvres à son baiser!
En ces jours de printemps et de jeunesse!
L'amour, l'amour!
Avant l'aube d'or qui éclata soudain.
Paolo! Paolo!
[...]

E qui, scivolato giù dal muro di cinta, l'amato si materializza, mentre Francesca trapassa dall'evocazione nostalgica, all'esclamazione incredula, fino all'unisono di un retorico «Amour de ma vie!».

Il ritorno di Paolo da Firenze, la presunta partenza di Giovanni, il canto d'amore di Francesca, l'incontro dei cognati: azioni e passioni si accumulano rapidamente, mettendo in scena anche gli oggetti-chiave della scena finale (la scala appoggiata dal giardiniere vicino alla finestra di Francesca, la daga in mano a Giovanni).

Siamo alle soglie contemporaneamente dell'amplesso (Paolo sale nella torretta) e dell'orrore (Giovanni ritorna e chiude il quadro con un «sinistre geste d'horreur et de blasphème»).

3. «*Qu'on nous sépare: le ciel pour nous sera un enfer*»

Su un velo modale sospeso (elementare cellula ondeggiante su lungo pedale) si apre l'idillio del 3° quadro, con la lettura dal Libro a due voci alternate, necessario adempimento del desiderio iniziale di Francesca. Il passaggio è quello che più si adatta alla situazione:

PAOLO	«Advint que Lancelot trouva la Reine dans l'instant qu'elle était seule [...]
FRANCESCA	Car trop longuement avaient-ils été séparés.»

Segue un dialogo estatico e sensuale sostenuto da un arpeggiato dilatissimo, ad onde continue e con un'orchestrazione che possiamo intuire lussureggiante, funzionale all'incandescenza del momento. Si compie una sutura del tempo, ricongiungendosi al primo incontro a Ravenna; ritorna il tema dell'inganno originale che si trasforma in alibi, anzi in argomento *ad absolvendum*: Francesca è innocente per questo amore che le si è presentato come legittimo («Mes femmes me disaient: 'Voilà, voilà, votre mari, là, sur ce destrier blanc, celui qui a un visage d'ange et une chevelure claire'; et mon coeur bondissait. Je t'aimais, je t'aimais déjà!»).

Paolo proietta il loro amore in una dimensione metafisica, con la tesi della predestinazione, frusto ma, nel contesto, efficace («Nous avons été créés par Dieu l'un pour l'autre avant que le monde fût monde, parce qu'on était prédestinés de toute éternité en dépit des hommes»).

Ma insieme al destino che unisce c'è il presagio di un altro, minaccioso, di cui Paolo si fa poetico profeta:

PAOLO	Qu'on tue notre corps, nos âmes survivrons à notre sang; que Dieu nous plonge dans l'abîme, pourvu que nous restions ensemble; les démons mêmes auront pitié de nous,
-------	--

puisque nous nous aimons,
 puisque nous savons que nous nous aimons,
 puisque nous savons ce que nous faisons!

La replica di Francesca è un elaborato rimpianto di quello che sarebbe potuto essere e non fu: «Destin desespéré. Il aurait pu être différent; tu aurait pu être mon mari, moi ta femme».

Il finale è tutto giocato sulla luce e su un'ombra. Nel tacere dell'orchestra, con recitativo monocorde si indicano a vicenda un raggio di sole, «Le dernier avant l'orage». Su un ritmo zoppicante (allusivo?), aprono la finestra per far entrare «la lumière, l'air, la joie du monde», si abbandonano ad un delirio di profferte, assumono il carico del peccato nel modo più orgoglioso e consapevole, fino a tradurre la colpa in principio etico:

PAOLO	Nous ne sommes qu'une chair dans le péché, dans l'amour. Qu'on nous sépare, le ciel pour nous sera l'enfer!
FRANCESCA	Qu'on nous réunisse, l'enfer le plus noir nous sera un ciel de lumière et de paix! [...] S'il ya un pardon pour nous au ciel, s'il ya une merci, Dieu nous l'accordera, parce qu'ayant rompu les lois et les commandements nous avons gardé notre fidélité.

Nella conversazione estatica, accompagnata da intensi effetti sonori, ritornano al romanzo cavalleresco; e sono le pagine del libro che, oscurandosi, denunciano la tempesta e l'arrivo dell'assassino. Il finale, sempre più esasperato nel vigoreggiare strumentale, è scandito dall'avvicinarsi di Giovanni, entrato dalla finestra; il grido di passione reiterato dei due giovani («Ainsi!») è troncato dai colpi di spada e ripetuto con esaltazione dallo stesso omicida che in uno spettacolare fermo-immagine conclusivo (coro lontano a bocca chiusa, lampi e scrosciare di tuoni) si inginocchia tremante facendosi il segno della croce.

ETERNAMENTE

Siamo partiti ricordando gli studi recenti che, oltre a considerare le metamorfosi del soggetto, hanno fatto emergere informazioni e materiali nuovi permettendo di stilare un quadro ampio (ancora aperto, ma significativo) del repertorio di *Francesche* musicali; sarebbe ora possibile lavorare in modo più sistematico sui diversi approcci drammaturgici e sulle varianti

librettistiche, la comparazione musicale restando critica per la cronica dispersione della maggior parte delle partiture, anche per opere relativamente recenti e di buon successo.

Nell'approfondimento dei debiti tematici, strutturali, linguistici della *Francesca* zandonaiiana, uno studio diacronicamente condotto potrebbe seguire infinite piste di lavoro, da una più ricca sfaccettatura dei personaggi ai passaggi salienti della vicenda: il libro tentatore³⁵; la preghiera di Francesca e il 'tasso' di devozione o, al contrario, di disincanto religioso³⁶; il carattere risorgimentale più o meno esplicito³⁷; le varianti (ritmo, modalità) dello scioglimento. E forse sarebbe buon pretesto per scavare intorno

³⁵ Prima dell'elaborazione dannunziana è particolare, ad esempio, il rilievo che si trova nell'opera di Ambroise Thomas con un vero e proprio *Chant du Livre* (Atto IV): «Francesca: Ce livre est toute notre histoire. / Il a reçu tous nos vœux. / Ah, doux interprète de nos vœux. / Au bonheur nous a fait croire. / Ah, de ce livre inanimé / s'échappe un murmure céleste. / Oh, Paolo! Mon bien aimé... / Non, non, tais-toi, livre funeste. / Tombeau de notre cœur, / sois à jamais fermé! / De tes paroles caressantes, / l'écho lointain me suit toujours. / Le feu brûlant de nos amours / court dans tes pages frémissantes. / D'un foyer mort et consumé / Quelle cendre encore te reste?».

³⁶ La palma di spiritualità cristiana/mariana va assegnata probabilmente alla *Francesca* di Antonio Ghislanzoni, musicata da Antonio Cagnoni (Teatro Regio di Torino, 1878.) È con una preghiera alla Madonna che Francesca entra in scena sopra una sinfonia piena di empito, contrasti, arresti improvvisi: «Vergine madre che tanto soffristi / dal ciel m'assisti! / Soccorri all'anima travagliata e infranta. / Vergine santa Vergine santa! / Guidami tu per la sicura via». Figura di struggente devozione, nel 2° atto la troviamo genuflessa («Sovrumana forza la preghiera m'infuse»), nel 3° «Vergine santa dal ciel m'assisti» accompagna la partenza di Paolo, il 4° inizia con un *Salve Regina* (insieme al coro femminile) che fa vacillare i sospetti di Lanciotto («Pregar potrà se rea fosse tanto?»).

³⁷ Chiari accenti risorgimentali (incuranti di verosimiglianza storica) sono sparsi nell'opera di Pellico (Paolo, ritornato da Bisanzio, dove aveva combattuto per la libertà altrui, esclama: «E non ho patria forse / Cui sacro sia de' cittadini il sangue? / Italia mia, combatterò se oltraggio / Ti moverà la invidia [...] / D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia? / Polve d'eroi non è la polve tua?», Atto I, scena quinta), introdotti nell'adattamento teatrale di Romani, ripresi in altri libretti; è il caso di ricordare a questo proposito quello musicato da Pietro Generali (Venezia, 1828) che non dissimula il tema patriottico, fin dall'apertura del primo atto con il coro dei cavalieri di Rimini: «Cara patria, dove il sangue / Scorse un dì de' prodi figli. / Spuntar vedi e rose e gigli / più leggiadri germogliar». Librettista ne era quel Paolo Pola autore di *Caritea Regina di Spagna ossia La morte di Don Alfonso re di Portogallo* (musica di Mercadante, 1826) che nel finale del primo atto faceva intonare al coro le parole *Chi per la patria muor vissuto è assai*, diventate motto romantico di lotta per la libertà. Un inno all'Italia non manca nemmeno nella *Françoise de Rimini* di Thomas; a Risorgimento ormai consumato (1882) si fa esclamare ai protagonisti: «Italie! Italie! / Noble terre avilie / Qu'on livre à l'étranger! / Que ton ancienne / gloire nous revienne en mémoire / A l'heure du danger! [...] Tes fils, le fer en main, saurons te protéger! Italie!».

a qualche compositore lasciato ai margini oscuri della storia; come non essere incuriositi, ad esempio, per una *Francesca da Rimini* scritta (libretto e musica, 1835) da Adelaide Appignani, una delle rare compositrici che siano approdate al teatro nel XIX secolo?

Altrettanto affascinante si prefigura un'analisi delle ricorrenze e delle rifrazioni semantiche di parole-chiave che rimbalzano da un dramma all'altro e all'interno dello stesso; ne indichiamo due, onnipresenti (pace, eternità), non in quanto peculiari ch e anzi sono comunissime nel repertorio melodrammatico romantico, ma come possibili cartine di tornasole delle trasformazioni della protagonista.

Sulla 'pace' in Dante molto si   scritto; nei libretti la troviamo in senso psicologico ed etico tra passione e dannazione, ma anche politico e familiare. «Rendi / a mia figlia la pace!» chiede Guido a Lanciotto in Pellico. Nel libretto di Romani la parola risuona da subito con vario significato: il primo atto si apre con un coro che la celebra («Invocata, fra l'armi e le schiere / scese pace, e gli sdegni vel ») e si chiude nello sgomento collettivo:

TUTTI   sparita, fuggita la pace;
 Questo   giorno di sangue, d'orrore.
 Scuote intorno la torbida face
 Delle furie la furia peggiore. [...]
 A delirio ci/vi spinge a vicenda;
 a misfatto ch'eguale non ha...
 Nella casa di Pelope orrenda
 Questa reggia mutata sar .

Poco sopra le due dimensioni, politica e personale, si erano esplicitamente annodate nella confessione a Lanciotto:

FRANCESCA Mai non ti diedi il core;
 La destra sola avesti,
 Prezzo di pace ell'era...
 Il genitor la di .
 [...] [*al padre*]
 Tacqui, e la pace mia
 Sacrificai per te.

E si potrebbe continuare analiticamente fino alla estrema generosit  di Francesca: «Lieta morir , se pace / Il sangue mio vi d » (II, scena decima.

All'altro capo del nostro arco cronologico, in Crawford l'affermazione «Qu'on nous r unisse, l'enfer le plus noir / nous sera un ciel de lumière et de paix!» precede e accompagna l'azione colpevole, rivendicandone la sublimit . Nel «Paolo, datemi pace!» (libretto di Tito Ricordi per Zandonai,

Atto III) la connotazione spirituale del romanticismo si sposta all'utopia privata e collettiva nella prima età della psicanalisi.

Altro segno caratterizzante, 'eterno, eternamente' appartengono alla retorica amorosa, ma contengono anche il destino ultimo, insieme di condanna e di fedeltà: «s'anco / Dell'empio amor soffrir dovessi eterno / Il castigo sotterra, eternamente / Più e più sempre t'amerò!» promette il Paolo di Pellico (Atto III, scena seconda). Nella lunghezza dell'avverbio si adagiano le promesse terrene e il proiettarsi cosmico dell'esperienza amorosa legata alla propria dannazione. Un esempio tra altri possibili, le ultime battute del testo di Rapisardi («No, mai troppo ti bramo! / Eternamente teco io son perduta, / ma eternamente t'amo!») rimandano all'«ewig» faustiano, nel rovesciamento del ruolo femminile.

Quale distanza segna, allora, l'assenza di eternità nel testo che da D'Annunzio arriva a Zandonai. «Più non avrà potere / sul desiderio il tempo / fatto schiavo», afferma il Paolo zandonaiano nelle sue ultime parole di quiete. Il concetto teologico ha ormai incontrato Bergson.