

FRANCESCO BISSOLI

## LA PARTITURA DI *FRANCESCA DA RIMINI* TRA TAGLI D'AUTORE E DI TRADIZIONE

ABSTRACT - Despite the recent trend in scrupulous complete performances of works, tampering still goes on in contemporary musical practice, very much like that which occurred traditionally and spoils the wonderful score of *Francesca da Rimini*. The issue of cuts, of immediate concern to both performers and scholars alike, requires a careful study of the interplay between the tools of philology, the dramaturgical study of the work and the history of its reception. The score of *Francesca da Rimini* was born of a necessary 'cut and paste' operation, by the talented Tito Ricordi, of Gabriele D'Annunzio's lengthy tragedy. When it was completed the composer, partly on his own initiative, and partly at the invitation of Ricordi, suggested at least a dozen cuts, as evidenced by the two main sources, the autograph score stored in the Archive Ricordi of Milan and its fac-simile housed in the Public Library of Rovereto. Subsequently, however, these sources have accumulated more interventions that can be evaluated by retracing the theatrical success of the work, from the numerous productions in the first half of the twentieth century to today's less frequent performances.

Tagli e manipolazioni, più o meno rilevanti, trovano normalmente giustificazione in ragioni di ordine estetico, pratico e performativo. Ogni esecuzione va perciò inquadrata nel preciso momento storico nel quale si consuma, incrociando la storia della ricezione con gli strumenti critici della filologia, con l'analisi drammaturgica e con lo studio delle funzioni. Ben prima di giungere alla partitura, si sa che già il libretto di *Francesca da Rimini* nacque da una necessaria operazione di 'taglia e cuci', grazie alla quale l'abile Tito Ricordi sfrondò notevolmente la prolissa tragedia dannunziana, imbevuta di sensuale fatalismo tristaniano, ri assemblando i versi in modo tale da condensare l'articolata vicenda storica e amorosa originaria, ricca di numerose figure secondarie e di circostanze accessorie, attorno al classico triangolo operistico soprano-tenore-baritono, completato dall'inquietante presenza di Malatestino. Terminata la composizione del-

l'opera, già nell'agosto 1913 Zandonai si dimostrava non «alieno da qualche piccola modificazione specie da qualche taglio»<sup>1</sup>. Quindi, in parte di sua iniziativa, in parte su invito dell'editore e dei suoi collaboratori, indicò una decina di tagli, come testimoniano le due fonti principali: la partitura autografa conservata presso l'Archivio Ricordi di Milano, dalla quale Ugo Solazzi ricavò la riduzione per canto e pianoforte, e il fac-simile consultabile alla Biblioteca Civica di Rovereto, utilizzato dal compositore per le sue concertazioni e provvisto di varie, interessanti indicazioni manoscritte.

In seguito si sono accumulati ulteriori interventi, *in primis* dello stesso Zandonai (come dimostra la partitura edita nel '26), che si possono valutare ripercorrendo la fortuna teatrale dell'opera, dagli svariati allestimenti della prima metà del Novecento alle meno frequenti riprese odierne. Tra le non numerose registrazioni, ho messo a confronto alcune delle più importanti, collocate in un arco di tempo che va dal secondo dopoguerra alla nostra epoca, nella quale *Francesca da Rimini* è divenuta quasi una rarità. Il dato sorprendente è che, a dispetto della tendenza recente a scrupolose esecuzioni integrali delle opere, dopo una fase intermedia in cui si è ridotto sensibilmente il numero dei tagli, se non si sono addirittura evitati, ai nostri giorni vengono ancora praticate le varie manomissioni, con cui la tradizione interpretativa si è ostinata a deturpare la splendida partitura di Zandonai, per risparmiare al massimo otto minuti (per tutti i dati numerici e tecnici relativi ai tagli si fa riferimento alla tavola riportata in fondo al presente scritto).

Qualsiasi esecuzione, assieme alle scelte interpretative che comporta, si diceva, va considerata in relazione al contesto e all'epoca. Agli inizi della fortuna italiana di *Lohengrin*, ad esempio, la rappresentazione torinese del 1877 giocò il ruolo di prova d'appello, dopo gli esiti antitetici di Bologna e Milano, viziati, come tutti sanno, da motivazioni di carattere politico e commerciale. Il problema dei tagli teneva alta la preoccupazione di Carlo Pedrotti, responsabile appunto dell'allestimento torinese, come rivela una lettera del 6 gennaio 1877, indirizzata a Giovanna Lucca, l'editore italiano delle opere di Wagner.

L'affare dei tagli nel *Lohengrin* è per me una questione delicatissima, e per mia parte non voglio avere nessuna responsabilità. Prendo invece volentieri sopra di me tutta la responsabilità per l'esecuzione. E difatti in questa questione dei tagli (escludo l'autore che non vorrebbe che si omettesse una battuta) due sono le persone interessate, cioè, l'Editrice e il Depanis. Quest'ultimo

<sup>1</sup> Lettera di Tancredi Pizzini a Nicola D'Atri, Lugano, 1° agosto 1913, *ERZ*, 40. In seguito a un vasto progetto di digitalizzazione, questa e altre missive citate più avanti sono consultabili nel sito *internet* <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it>.

nel decidersi a far rappresentare quest'opera disse a me più volte di praticarvi tutti quei tagli che sono assolutamente necessari onde possa interessare il pubblico, non stancarlo...<sup>2</sup>.

Le buone maniere di Liszt, in occasione del varo, erano state ben presto abbandonate in favore delle «terribili amputazioni», alle quali lo stesso Pedrotti accenna qualche riga più sotto, nella lettera citata. Mariani per l'allestimento di Bologna e Faccio per quello di Milano operarono grossomodo i medesimi tagli che erano abituali nei principali teatri tedeschi, con l'eccezione di Monaco, senza considerare che accorciare un'opera di qualche minuto equivale per lo più a danneggiarla inutilmente, eliminando dei nessi testuali e musicali che, a prescindere dalla loro importanza, fanno parte dell'orditura drammatica. Fra i tagli più ingiustificati che frequentemente si praticavano, si segnalano i seguenti: nel breve duetto del primo atto tra i protagonisti l'eliminazione della ripresa in La del tema della proibizione (*Nie sollst du mich befragen*), che serve ad intensificare il concetto, con l'ausilio dell'innalzamento cromatico rispetto all'episodio precedente, e a renderlo 'ancor più solenne', come recita la didascalia presente in partitura; la soppressione di buona parte del primo finale in cui rimane fagocitato l'intervento corale dei brabantini esultanti, collegato al suo *pendant* nel secondo atto; la completa omissione del secondo concertato che, oltre a rappresentare una magnifica architettura musicale, ricopre una funzione importante sotto il profilo drammaturgico; infine interventi più o meno consistenti nella scena della partenza di Lohengrin, come, ad esempio, l'eliminazione dell'episodio in cui Re Enrico e i cavalieri tentano di dissuadere il protagonista dalla sua risoluzione.

Implicazioni di altra natura, relative soprattutto agli assetti formali, riguardano i tagli praticati ai nostri tempi nelle opere del repertorio primotocentesco, dove si riducono essenzialmente a tre tipologie: eliminazione di sezioni in recitativo; di porzioni di numeri musicali; di interi pezzi. In un panorama critico privo di studi specifici, Philip Gossett ha recentemente affrontato la questione, alla luce della sua lunga frequentazione dei teatri, sostenendo la necessità di «misurare i tagli sia sullo sfondo delle circostanze sociali nelle quali le opere furono originariamente preparate, sia sullo sfondo di quelle in cui sono rappresentate oggi»<sup>3</sup>. Talora i tagli, siano essi 'di vanità' oppure legati a motivazioni sociali, estetiche o pratiche secondo

<sup>2</sup> Per la citazione integrale della lettera, conservata presso la collezione privata di Giorgio Fanan, si veda il mio articolo *Il magistero musicale di Carlo Pedrotti a Torino*, «Quaderni di musicologia dell'Università di Verona», I (2006), p. 137.

<sup>3</sup> PHILIP GOSSETT, *Dive e maestri: l'opera italiana messa in scena*, trad. it. di Livio

le quali alcune omissioni possano migliorare l'esecuzione, comportano una distorsione delle premesse estetiche di una data opera e il suo spostamento all'interno del *continuum* storico-stilistico, facendole perdere i tratti distintivi. Negli anni Cinquanta del secolo scorso era perfettamente normale scorciare di molto le opere della prima metà dell'Ottocento, in modo da adeguarle ai gusti di un pubblico che non era abituato alla particolare drammaturgia e alla diversa concezione del tempo dell'azione che presentano: basti ricordare la celebre incisione dell'*Anna Bolena* scaligera del 1957, diretta da Gianandrea Gavazzeni e interpretata dalle stelle Maria Callas e Giulietta Simionato, assieme a Nicola Rossi Lemeni e Gianni Raimondi. Si trattò invero di un'ampia selezione dell'opera, da cui alcune scene vennero eliminate e altre abbreviate per esaltare i momenti migliori del lavoro: l'operazione ne favorì uno stabile rientro in repertorio. Ora *Anna Bolena* è eseguita regolarmente ed esiste un pubblico avvezzo alla sua particolare drammaturgia, perciò è più difficile giustificare i numerosi tagli del dvd prodotto da Deutsche Grammophon che documenta il debutto nel ruolo di Anna Netrebko, a Vienna. Tagliare code e cadenze, credendole ingenuie formule musicali difficilmente conciliabili col gusto del pubblico odierno, per questo tipo di opera, significa annullarne la precipua funzione musicale-drammatica, ovvero aumentare la tensione emotiva e creare un senso, sia pure enfatico, di certezza e di convinzione. Oltretutto, nonostante risultino accorciati vari numeri dell'opera, della quale vengono così traditi lo stile, la concezione e la poetica, le proporzioni originali del lavoro sono *grossomodo* mantenute nella recente registrazione citata.

Nel caso di opere risalenti all'ultima fase della tradizione operistica italiana, dove gli schemi formali si stemperano in favore della continuità musicale-drammatica, operare tagli può sollevare perplessità anche maggiori, in quanto comporta la perdita di parti che vengono arbitrariamente e spesso erroneamente ritenute accessorie, senza valutarne la logica nel quadro del progetto drammaturgico dell'autore. Se si escludono i fugaci accenni che si possono trovare qua e là, ad esempio nell'intervento di Alfredo Mandelli all'interno del secondo volume dei «Quaderni Zandonai»<sup>4</sup>, la questione delle omissioni nella *Francesca da Rimini* rimane tutta da studiare. La partitura autografa, conservata all'Archivio Ricordi di Milano, presenta nove tagli. Così ridefinita, la rispecchia fedelmente la riduzione a stampa

---

Aragona, «Il Saggiatore», Milano 2012, p. 270 (tit. orig. *Divas and scholars: performing Italian opera*, The University of Chicago Press, Chicago 2006).

<sup>4</sup> ALFREDO MANDELLI, «*Francesca da Rimini*» interpretata da Antonio Guarnieri, «Quaderni zandonai», II (1990), pp. 19-26 (Atti del Convegno *La teatralità in Zandonai*, Rovereto, 19-20 gennaio 1990).

per canto e pianoforte del 1914 (n.e. 115450). Nel fac-simile, consultabile presso la Biblioteca Civica di Rovereto, troviamo due ulteriori tagli: il primo (#), di lieve entità, consiste nella sola soppressione di due misure della parte delle trombe; il secondo (§) nell'eliminazione delle otto battute durante le quali la protagonista s'inginocchia e prega, dal momento che la recita del *Padre nostro*, sommersa dal frastuono orchestrale, è difficilmente percepibile, come puntualizza uno dei primi commentatori («a teatro l'intenzione sfugge causa la sonorità degli strumenti»)⁵. Interventi più cospicui, in aggiunta ai precedenti, ma presumibilmente sempre sotto l'egida del compositore, si notano nell'edizione a stampa della partitura (1926): i sette tagli nel secondo atto (per un totale di centoventidue battute) potrebbero essere proprio quelli «studiati ed sperimentati la scorsa estate», ai quali Zandonai accenna in una lettera indirizzata al critico Nicola D'Atri, sullo scorcio del '25⁶. Oltre ai tagli originali dell'autore, la tradizione interpretativa ne ha determinati altri cinque: quattro nell'atto secondo e uno all'inizio della seconda parte dell'ultimo (per un totale di duecentosei misure ulteriori che risultano cassate). Tra le nove esecuzioni prese in esame, solo due degli anni Ottanta, dirette rispettivamente da Levine (1984) e da Arena (1988), e una recentissima affidata ad Armiliato (2013) ripropongono fedelmente la versione della partitura edita nel primo dopoguerra.

Undici tagli riguardano il burrascoso secondo atto, quello in cui più compiutamente si realizza la commistione di sangue e di lussuria, che costituisce l'essenza della tragedia dannunziana, ambientata in un Medioevo all'insegna di impressionanti ossimori, bestialità guerriera e languore passionale, immagini ripugnanti e irresistibile avvenenza femminile. Nell'atto è rievocata la spaventosa battaglia che, a Rimini nel 1295, per tre giorni contrappose i guelfi Malatesta ai ghibellini Parcitadi. Degli assalitori, quasi tutti sterminati, si salvarono solamente Montagna che fu però eliminato dopo la cattura (come avviene nell'opera per mano di Malatestino) e un altro uomo che riuscì a fuggire. La dinamica scenica è tutta giocata sull'alternanza di due livelli drammatici: gli effetti di primo piano sui protagonisti si collocano infatti tra i ripetuti, fragorosi interventi delle masse, creando un singolare andamento spezzato che i numerosi tagli praticati nella partitura tendono a indebolire (in particolare il terzo). Si tratta peraltro di una concezione scenica in linea con la principale costante del teatro di Zandonai, da più parti sottolineata: l'oscillazione cioè tra deliranti esaltazioni emotive e il senso dell'ineluttabile incombere della morte.

<sup>5</sup> *Francesca da Rimini. Guida attraverso il poema e la musica*, a cura di Baccio Ziliotto, Bottega di poesia, Milano 1923, p. 81.

<sup>6</sup> Lettera di Riccardo Zandonai a Nicola D'Atri, 8 dicembre 1925, *ERZ*, 1533.

Punto per punto può essere opportuno verificare in quale misura i tagli incidano sull'assetto globale dell'atto. L'azione si svolge nella torre Mastra che si erge sopra le dimore dei Malatesta. Gli arcieri sono appostati sui solai, pronti a dar inizio al conflitto. Poche fragorose battute orchestrali introducono al clima guerresco dell'atto con un motivo nervoso e assai incisivo (legato principalmente alla figura di Gianciotto) che sarà ampiamente sfruttato in tutto lo svolgimento, acquisendo una funzione strutturale nell'articolazione dell'intero blocco scenico. Si scambiano poche parole un giovane balestriere, di vedetta, e il torrigiano, occupato ad attizzare la legna sotto una caldaia fumante, per preparare il fuoco greco. Inquieta e pensierosa, come sottolineano gli accordi striscianti in *pianissimo* che ne accompagnano l'ingresso, con il motivo del tritono (associato all'amore peccaminoso), Francesca compare sulla torre Mastra, con sorpresa dei due, data l'imminenza della battaglia. Finge di esser in cerca del marito («È salito alla Mastra Messer Giovanni?»), ma la domanda successiva («È nessun altro?») tradisce la vera ragione del suo incosciente vagare in quel luogo pericoloso. Ricevuta risposta negativa, trova un pretesto per intrattenersi, sino al giungere di Paolo, interrogando il torrigiano su ciò che è intento a preparare (Calmo C Do min.). Il primo taglio vanifica la domanda della protagonista e anticipa inopinatamente l'entrata di Paolo.

1. ATTO SECONDO

FRANCESCA	E tu che fai?	[Calmo C Do min.]
IL TORRIGIANO	Preparo fuoco greco falariche e diverse altre carezze per i Parcitadi.	
FRANCESCA	<i>(guardando con meraviglia la materia che bolle nella caldaia)</i> Il fuoco greco! Chi si salva? Non l'avevo mai veduto. È vero che non si conosce alla battaglia strazio più terribile? È vero che arde nel mare, arde nei fiumi, brucia le navi, brucia le torri, soffoca, ammorba, secca repente il sangue dell'uomo, fa delle carni e dell'ossa una cenere nera, trae dallo strazio	[Allegretto 2/4 La min.]

- dell'uomo urli di belva  
che impazzano i cavalli  
e impietrano i più prodi?
- IL TORRIGIANO Morde e divora  
ogni genia di cose vive e morte. [Più lento 2/4]
- FRANCESCA Ma come siete voi  
osi di maneggiarlo
- IL TORRIGIANO Noi n'avemmo licenza [Allegretto come prima,  
da Belzebù che è il principe brillante C Do min.]  
dei dèmoni e viene parteggiando  
pei Malatesti.  
*(Francesca si avvicina alla botola in  
cui scende la scala della torre, e  
ascolta vigile)*

Tra le varie «carezze» in serbo per i Parcitadi c'è la pece che bolle nella caldaia e che suscita una lunga replica di Francesca, infervorata dalle terribili visioni che la sua immaginazione evoca (Allegretto 2/4 La min.). Invero la protagonista non riesce a trattenere uno smodato coinvolgimento emotivo, perché il fuoco greco che arde e distrugge è anche correlativo oggettivo della sua passione (nel medesimo punto dell'atto secondo della tragedia dannunziana, Francesca aggiunge: «Vuoi tu divorarmi, bella fiamma?»)<sup>7</sup>. L'incalzante motivo della battaglia continua a punteggiare il dialogo, mentre un baleno di biscrome (ottavino, clarinetto, archi) offre sostanza sonora all'immagine del fuoco. Le ultime parole del torrigiano, prima dell'entrata di Paolo, sono ancora all'insegna dell'ironia, nella recuperata orbita di Do min. Il carattere ambiguo, cupo e bizzarro nel contempo, di questa sezione (quarantadue battute), eliminata pure dal compositore nell'edizione a stampa della partitura, offre per contrasto il massimo risalto al bellissimo tema, già udito nel primo atto, che accompagna l'ingresso di Paolo dalla scala della torre e che al suo personaggio si associa nel corso della vicenda, mentre Francesca «s'ammutolisce indietreggiando».

La protagonista, nonostante il torrigiano la supplichi di allontanarsi poiché sta iniziando la battaglia (taglio 2, trentotto battute), è intenzionata a rimanere accanto all'amato.

2.  
IL TORRIGIANO Madonna, ritiratevi, per Dio,  
che si incomincia a mordere il battuto  
qui. Qui si muore.

<sup>7</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, Treves, Milano 1903, p. 101.

- (Alcuni balestrieri alzano i vasti pavesi dipinti e fanno impedimento alla donna che vuol raggiungere Paolo.)*
- I BALESTRIERI Viva! La torre Galassa risponde,  
Viva Messer Malatesta! Verrucchio!  
Verrucchio!
- (Francesca tenta di respingere i balestrieri che le impediscono il passo. Paolo avendo tolto una balestra, ritto sul murello, saetta a furia, esposto ai colpi avversari, come un forsennato.)*
- FRANCESCA Paolo!
- (Paolo si volge al grido e scorge la Donna fra il lampeggiare dei fuochi. Toglie il pavese d'un balestriere e la copre.)*

In un primo momento Francesca rimprovera Paolo per l'inganno del matrimonio. Intanto dalla torre il giovane si fa onore saettando «a furia» e cercando una morte che sia fonte di espiazione. Per Francesca, se l'amato si salverà, sarà segno ch'egli è assolto, altrimenti sarà meglio perire con lui. Perciò lo affianca, tenendo la fune che solleva la bertesca (un quarto breve taglio elimina qui le parole «né più l'abbasserò» che sottolineano l'eroica fermezza della donna) e pregando (taglio 5 con la recita del *Padre nostro*), mentre il cognato continua a scagliare dardi sui nemici.

5.

*(Tenendo nelle mani tesa la fune, ella s'inginocchia e fa preghiera con le pupille sbarrate e fisse al capo inerme di Paolo. La bertesca alzata lascia vedere il mare splendente. Il saettatore carica l'arme e scocca, senza tregua. Di tratto in tratto le verrette ghibelline entrano per la finestra e battono nel muro di contro e cadono sul pavimento senza ferire. La crudeltà dell'ambascia sconvolge il viso della pregante. Le sillabe muovono appena le sue labbra trascolorate.)*

Padre nostro  
che sei nei cieli,  
santificato sia  
il nome tuo,



avvenga il regno tuo,  
 tua volontà si faccia  
 in cielo come in terra.  
 Padre, dà oggi a noi  
 il pane nostro  
 quotidiano.  
 E a noi perdona i nostri  
 Peccati, come noi  
 perdoniamo ad altrui;  
 e non c'indurre  
 nella tentazione  
 ma guardaci dal male.  
 E così sia.

Una lancia sfiora il capo del giovane e Francesca, credendolo ferito, prende tra le braccia il suo corpo e lo accarezza. Il primo taglio di tradizione ( $\alpha$ ) elimina a questo punto diciannove misure, dove le parole della donna, intenta a cercare tra i capelli la ferita, rivelano una spasmodica premura nei confronti del cognato.

$\alpha$ .  
 Non sanguini, non hai  
 stilla di sangue sul tuo capo, e sembra  
 che tu ti muoia! Paolo!



Es. 1

In orchestra echeggia il motivo (es. 1) a suggello dell'ampia frase dove la protagonista decide che «questo cimento» sia «il giudizio di Dio»: il «grande amore» che ha permesso il perdono della «frode», svela ora a Francesca la salvezza del cognato. Dopo un altro breve taglio ( $\beta$ , quattro battute), non autorizzato ufficialmente dal compositore,

$\beta$ .  
 FRANCESCA [...] di  
 che sei folle e che l'anima tua misera  
 non udi la parola della tua bocca.

irrompe sulla scena Gianciotto, soffocando il clamore trionfante del coro con un grido acuto e brutale. Parte del suo primo intervento risulta eliminata già da Zandonai. Si perde così la domanda «chi era alla finestra

imbertescata?» alla quale poco dopo Paolo si collega, presentandosi orgoglioso davanti al fratello.

6.  
 GIANCIOTTO [...] Più presti siete  
 a far gazzarra  
 che a travagliar le cuoia ghibelline.  
 Chi era alla finestra imbertescata?  
 I BALESTRIERI Viva Messer Giovanni lo Scontento!  
 (*Paolo raccatta il suo elmetto e,  
 copertosi il capo, va verso la torre.  
 Francesca trapassa verso la porta  
 onde venne, l'apre e si china nel vano  
 a parlare.*)  
 GIANCIOTTO (*ai Balestrieri*)  
 Tacete, che la lingua vi si secchi!

La provvisoria calma della scena in cui i personaggi si dissetano è turbata da un nuovo fremito dell'orchestra che accompagna l'ingresso di Malatestino, ferito e portato «su a braccia per le scale della torre [...] in sembianze di cadavere». È la volta di un terzo taglio di tradizione (γ, venticinque battute), che elimina l'intervento in cui Gianciotto, esaminando la ferita all'occhio del fratello, ne sminuisce l'entità e concede così a Malatestino un lasso di tempo plausibile per riprendere i sensi e tornare quindi a esprimere con vigore il suo ardore bellicoso.

- γ.  
 [...] Il colpo tramortito l'ha  
 un poco; ma rinviene.  
 (*osservando la ferita*)  
 Pietra scagliata a mano, non da fionda.  
 Via, non è nulla.  
 (*Lo bacia in fronte.*)  
 Malatestino!  
 (*Il giovinetto si riscuote, riprende gli  
 spiriti.*)  
 Bevi, Malatestino!

Dopo poche battute di collegamento strumentale, eliminate già dal compositore (7), troviamo l'ultimo taglio dell'atto, dovuto alla tradizione interpretativa (δ, quindici battute), dove si perde parte della pronta reazione di Malatestino che chiede una benda e qualcosa da bere, prima di lanciarsi nuovamente nella mischia. Il quadro si conclude infatti con un'impetuosa ripresa della battaglia.

δ.

[...] Mettetemi una fascia  
e datemi da bere;

L'ultimo, ampio taglio che si registra è legato alla tradizione esecutiva e riguarda l'inizio della seconda parte dell'atto quarto (ε, di ben centoquarantasette battute). Apparentemente accessorio, il passo è invece strategico nella poetica di quest'opera. Già ipotizzata all'epoca dei primissimi allestimenti, pare infatti che la sua omissione non avesse l'avallo del maestro, come apprendiamo da una lettera di Carlo Clausetti.

[...] Sai che abbiamo fatto il taglio delle Ancelle al 4° atto? Cioè... le Ancelle appaiono, ma senza cantare. Esse fanno una breve azione sulla musica malinconica dell'orchestra: accendono le lampadette, traversano la scena e vanno via. Resta Biancofiore che non riesce ad accendere la sua lampadetta: interviene allora Francesca, la quale canta il suo brano ecc. ecc. sino alla fine dell'atto. Questo taglio, secondo noi, è eccellente, dal punto di vista teatro, perché, dopo aver dato una pennellata d'ambiente al principio del quadro, conduce rapidamente alla catastrofe, come è necessario, in un atto che ha già un primo quadro che può dirsi per se stesso un atto completo e al quale sarebbe impossibile togliere una sola nota. Ma purtroppo Zandonai non la pensa così: dato che il taglio è barbaro, che un po' di dialogo di Ancelle è indispensabile come preparazione alla scena di Biancofiore, e che infine vuol assolutamente rimettere la musica tagliata. Per noi questo sarebbe un errore; ma certo, se egli insisterà, si farà quel che vorrà lui<sup>8</sup>.

Nella sua camera, Francesca giace supina sul letto. Le ancelle dialogano sottovoce per non svegliarla, mentre la mesta melodia (es. 2) del coro di donne *Ohimè che adesso io provo* del primo atto risuona in orchestra per tre volte (e una quarta alla fine del duetto con Biancofiore, prima dell'entrata di Paolo), articolando così il passo tagliato secondo lo schema formale del rondò.



Es. 2

Nella seconda scena la protagonista, perseguitata da un incubo ricorrente (la visione che già ebbe Nastagio degli Onesti nella pineta di Ravenna), si agita affannosamente, manda un grido di terrore e balza dal letto come se fosse inseguita.

<sup>8</sup> Carlo Clausetti a Nicola D'Atri, Milano, 30 dicembre 1914, *ERZ*, 96.

ε.

ATTO QUARTO, PARTE SECONDA

SCENA PRIMA

ADONELLA L'ha colto il sonno. Dorme. [Allegretto triste 3/4 Re min.]  
 BIANCOFIORE Sì dorme. Ah, com'è bella!  
 Questa notte  
 Madonna non ci fa cantare.  
 ALTICHIARA È stanca.  
 BIANCOFIORE Il prigioniero  
 non urla più.  
 GARSENDA Messer Malatestino  
 gli ha tagliata la testa.  
 ALTICHIARA Dici il vero?  
 GARSENDA Sì, oggi, innanzi vespro.  
 ALTICHIARA Come lo sai?  
 GARSENDA Me l'ha detto Smaragdi.  
 Ora cavalcano  
 per la marina,  
 Sotto le stelle,  
 con quella testa  
 mozza!  
 GARSENDA Ah, si respira  
 in questa casa,  
 Or che se ne sono  
 iti lo zoppo e l'orbo!

SCENA SECONDA

*Francesca getta un grido di spavento,  
 balza dal letto e fa l'atto di fuggire  
 come inseguita selvaggiamente, agitando  
 le mani su i fianchi come per  
 liberarsi dalla presa.*

FRANCESCA Oh! No, no! Non son io! Non son io! [Agitato C La min.]  
 Ahi! Ahi! M'azzannano, aiuto!  
 Mi strappano il cuore, aiutami,  
 Paolo!  
*(Ella sussulta, s'arresta e torna in sé,  
 pallida, affannata, mentre le donne le  
 sono intorno sbigottite a confortarla.)*  
 GARSENDA Madonna, Madonna, noi siamo qui.  
 Vedete, Madonna, siamo noi.  
 ALTICHIARA Non vi prendete spavento.  
 ADONELLA Non c'è nessuno. Siamo noi  
 qui. Nessuno vi fa male, Madonna.  
 FRANCESCA Che ho detto? Ho chiamato? [Lento C]  
 Che ho fatto, mio Dio?

ADONELLA	Avete fatto qualche sogno tristo, Madonna.	
GARSENDA	Ora è finito. Siamo noi qui. Tutto è in pace.	[Allegretto triste 3/4]
FRANCESCA	È tardi?	
GARSENDA	Saranno forse quattr'ore di notte.	
ADONELLA	Non volete, Madonna, ch'io v'acconci	[Moderato C]
	il capo per la notte?	
FRANCESCA	No, non ho più sonno. Aspetterò.	
GARSENDA	Sciogliervi i calzaretti?	
ADONELLA	Profumarvi?	
FRANCESCA	No, voglio rimaner così.	
	Non ho più sonno. Andate, andate.	[Allegretto come prima 3/4]
	Intanto io leggerò.	
	Togli un doppiere, Garsenda.	

Non è difficile comprendere le motivazioni della contrarietà di Zandonai all'eliminazione di questa parte. La malinconica staticità che la pervade è la cifra del mondo lontano, sospeso tra realtà e sogno, in cui la figura di Francesca trova la sua definizione, come eroina di quella che è stata chiamata «tragedia dell'insondabile»<sup>9</sup>. Il carattere nostalgico del coro *Ohimè che adesso io provo*, all'insegna dei timbri arcaici, nel primo atto prepara il congedo da Samaritana, dove per Francesca si esprime un senso di struggimento per la fine della vita spensierata. L'attesa di Paolo è vissuta dalla protagonista in una dimensione psicologica oscillante tra il ricordo della giovinezza (tema del coro delle ancelle) e il presentimento di un amore non ancora nato ma già offuscato da un'aura d'inquietudine. Il collegamento di siffatta drammaturgia con il pensiero di Bergson e con la cultura del Decadentismo è già stato messo in luce: il tempo diventa relativo e multidirezionale, in quanto espressione della vita soggettiva, passato e futuro si sovrappongono<sup>10</sup>. L'antica forma del rondò diventa così il contenitore ideale dove bloccare il flusso temporale in una rifrazione continua di pensieri, sensazioni e stati d'animo. Prima del tragico epilogo, l'oasi d'illusione del canto amoroso rievocato, crea un senso di sospensione che, nella logica di un giusto dosaggio delle fasi drammatiche e delle emozioni, è necessario dopo il frenetico confronto tra Gianciotto e Malatestino, alla fine della prima parte. Inoltre, ricollegandosi al primo atto, ricrea la stessa atemporalità che sfuma la realtà presente nella nostalgia della rievocazione e nell'angoscia del presentimento, in questo caso della catastrofe imminente.

<sup>9</sup> LUIGI PESTALOZZA, *Zandonai tra naturalismo e Liberty*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di Renato Chiesa, Unicopli, Milano 1984, p. 78.

<sup>10</sup> FRANCO MELOTTI, *Je suis l'empire à la fin de la décadence*, *ivi*, p. 88.

	Fonte	Atto	t. n./bb. (pp.)	tem.	tot. bb.
ZANDONAI	Partitura autografa Milano, Archivio Ricordi  ↓	II	a. 30/5-10 (76-77) b. 52/3-15 (135-138) c. 55/17-57/4 (148-153)		6 12 20
		III	d. 59/8-25 (140-142) e. 62/4-63/8 (146-150)		18 31
		IV 1° IV 2°	f. 15/11-14 (46) g. 64 (79) h. 65/1-8 (81-82) i. 67/1-11 (84-85)		4 3 8 11
					<b>113</b>
	Spartito a stampa Milano-Paris, Ricordi, © 1914, n.e. 115450				
	Fac-simile della partitura autografa Rovereto, Biblioteca Civica	I II  III  IV 1° IV 2°	#. 41/6-7 (101) solo tr a. 30/5-10 (76-77) §. <u>32/1-8 (83-84)</u> [ <i>Padre nostro</i> ] b. 52/3-15 (135-138) c. 55/17-57/4 (148-153) d. 59/8-25 (140-142) e. 62/4-63/8 (146-150) f. 15/11-14 (46) g. 64 (79) h. 65/1-8 (81-82) i. 67/1-11 (84-85)		6 8 12 20 18 31 4 9 8 11 <b>127</b>
	Partitura a stampa Milano, Ricordi, © 1926, n.e. 119489	II	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. <u>32/1-8 (83-84)</u> 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165)		42 38 10 8 8 9 7 <b>122</b>
GUARNIERI Caniglia/Prandelli (Rai, 1952)	cd (rimasterizzazione digitale Fonit Cetra CDC 22.1, 1994, dell'incisione Cetra Soria XTV 50.097 del 1952, rist. Cetra LPS 3229, 1968)	II          IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) <i>α.</i> 37/1-19 (94-97)                      40 <i>β.</i> 41/1-4 (105-106)                    19 6. 44/1-45/5 (111-114) <i>γ.</i> 57/16-59/8 (155-159)            40 7. 61/1-7 (165) <i>δ.</i> 62/6-63/7 (170-172)            15 <i>ε.</i> 35/23-46/3 (3-27)                5,34		19 4 9 25 7 11 147 <b>328</b>
BASILE Pobbe/Campora (Rai, 1958)	dvd (rimasterizzazione digitale della registrazione Rai, 1958)	II          IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) <i>α.</i> 37/1-19 (94-97)                      19 <i>β.</i> 41/1-4 (105-106)                    4 6. 44/1-45/5 (111-114) <i>γ.</i> 57/16-59/8 (155-159)            25 7. 61/1-7 (165) <i>δ.</i> 62/6-63/7 (170-172)            11 <i>ε.</i> 35/23-46/3 (3-27)		42 38 10 8 8 19 4 9 25 7 11 147 <b>328</b>

GAVAZZENI Olivero/Del Monaco (Milano, La Scala, 1959)	cd (rimasterizzazione digitale Legato Classics LCD 186-2, 1995, della registrazione Estro Rare – Opera Armonico Editions EA 041, 1959)	II            IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) <i>α. 37/1-19 (94-97)</i> 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165) <i>ε. 35/23-46/3 (3-27)</i>	42 38 10 8 8 19 9 7 147 <b>288</b>
CAPUANA Gencer/Cioni (Trieste, Verdi, 1961)	cd (rimasterizzazione digitale Arkadia CD HP 597.2, 1993, della registrazione Morgan Records 6102 del 1961)	II            IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) <i>α. 37/1-19 (94-97)</i> <i>β. 41/1-4 (105-106)</i> 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 57/16-59/8 (155-159) <i>ε. 35/23-46/3 (3-27)</i>	42 38 10 8 8 19 4 9 25 147 <b>310</b>
ARENA Kabaivanska/Tagliavini (Verona, Filarmonico, 1980)	dvd (rimasterizzazione digitale della registrazione Rai)	II            IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) <i>α. 37/1-19 (94-97)</i> <i>β. 41/1-4 (105-106)</i> 6. 44/1-45/5 (111-114) <i>γ. 57/16-59/8 (155-159)</i> 7. 61/1-7 (165) <i>ε. 35/23-46/3 (3-27)</i>	42 38 10 8 8 19 4 9 25 7 147 <b>317</b>
LEVINE Scotto/Domingo (New York, Metropolitan, 1984)	dvd (rimasterizzazione digitale Pioneer Artists PA-87-180 della videoregistrazione "Bel Canto" Paramount Home Video, 12553, 1984)	II            IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165)	42 38 10 8 8 9 <b>122</b>
ARENA Kabaivanska/Matteuzzi (Radiotelevisione bulgara di Sofia, 1987)	cd (rimasterizzazione digitale RD 71456 (3) dell'edizione discografica RCA Victor RL 71456 (2), 1988)	II            IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165)	42 38 10 8 8 9 7 <b>122</b>
OREN Vassileva/Alagna (Parigi, Bastille, 2011)	cd (Radio France)	II            IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) <i>α. 37/1-19 (94-97)</i> <i>β. 41/1-4 (105-106)</i> 6. 44/1-45/5 (111-114) <i>γ. 57/16-59/8 (155-159)</i> 7. 61/1-7 (165) <i>δ. 62/6-63/7 (170-172)</i> <i>ε. 35/23-46/3 (3-27)</i>	42 38 10 8 8 19 4 9 25 7 11 147 <b>328</b>

ARMILIATO Westbroeck/Giordani (New York, Metropolitan, 2013)	youtube	II	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165)	42 38 10 8 8 9 7 <b>122</b>
---	---------	----	---	--

*Legenda:*

- la freccia nel riquadro della partitura autografa conservata all'Archivio Ricordi di Milano indica che lo spartito a stampa n.e. 115450 la rispecchia fedelmente;
- la quarta colonna è dedicata ai tagli (t.);
- con le lettere minuscole si sono indicati i primi tagli di Zandonai;
- con i simboli # e § due tagli aggiuntivi del compositore che figurano nel fac-simile di Rovereto;
- con i numeri arabi sette tagli successivi testimoniati nella partitura a stampa del 1926;
- con le lettere greche minuscole e in corsivo i tagli operati nelle esecuzioni prese in esame e identificate da alcuni dati essenziali che sono riportati nel primo e nel secondo riquadro (cognome del direttore e degli interpreti principali, teatro, anno e riferimenti della registrazione). Si noti che ne figurano due, a distanza di sette anni, sotto la direzione del medesimo maestro (Arena, anche se con interpreti differenti), ma con scelte diverse in merito ai tagli;
- n. sta per il numero della sezione all'interno della partitura;
- bb. per le battute;
- pp. per le pagine;
- tem. per il tempo dei tagli di tradizione, cronometrato nell'ultima esecuzione citata (Armiliato), dove non sono stati operati;
- nell'ultima colonna è riportata la somma delle battute eliminate.