

MARIA IDA BIGGI

*FRANCESCA DA RIMINI*  
DA D'ANNUNZIO A ZANDONAI.  
INTERPRETAZIONI SCENOGRAFICHE

ABSTRACT - This study aims to illustrate the stage set of the of the D'Annunzio's *Francesca da Rimini* (Roma, 1901) compared with that of Zandonai's opera (Torino, 1914). The role and the work of renowned artists such as Rovescalli, De Carolis and Caramba are underlined, together with their fidelity to the scenic instructions provided by the libretto. The second part of the study focuses on the staging directed by Pierluigi Samaritani (Verona, 1980), who also designed both the set and the costumes.

La *Francesca da Rimini* musicata da Riccardo Zandonai si colloca tra i melodrammi tratti da testi di Gabriele D'Annunzio più attraenti dal punto di vista scenico come testimonia la documentazione relativa alla prima messa in scena al Teatro Regio di Torino nel 1914, ma ancora oggi può essere considerata una delle più spettacolari e più affascinanti dal punto di vista scenografico e registico come dimostrato dall'allestimento curato da Pierluigi Samaritani per Verona nel 1980. Infatti si tratta di un'opera di particolare interesse anche per gli strettissimi rapporti che intercorrono tra l'allestimento del dramma musicale e quello del dramma teatrale, rappresentato nel 1901, a Roma al teatro Costanzi, e curato direttamente da D'Annunzio e da Eleonora Duse, che ne fu l'intensa interprete principale oltre che diretta produttrice con la propria compagnia.

L'allestimento scenico della prima di *Francesca da Rimini* nel 1901 aveva visto coinvolti i migliori protagonisti e artigiani teatrali dell'epoca<sup>1</sup>: pittori

---

<sup>1</sup> Molto vasta è la letteratura su questa prima dannunziana; si segnalano qui alcuni saggi utilizzati per il presente scritto: MARIO CORSI, *Le Prime Rappresentazioni dannunziane*, Treves, Milano 1928; ALBERTO DE ANGELIS, *Come D'Annunzio metteva*

come Antonio Rovescalli<sup>2</sup> per le scene e Adolfo De Carolis<sup>3</sup> per la parte decorativa dell'allestimento scenico e Luigi Sapelli detto Caramba<sup>4</sup> per i figurini dei costumi; per le parrucche era stato chiamato da Parigi Edouard Dondel, presidente dell'Académie - Ecole française de coiffure; il fiorentino Andrea Baccetti per l'arredamento, l'intagliatore fiorentino Tani per le armature, oltre a numerosi artisti per l'attrezzeria. Luigi Rasi<sup>5</sup>, scrittore, autore drammatico e direttore della scuola di recitazione di Firenze, si era spostato appositamente a Roma per dirigere le prove e i movimenti delle masse; il Vate aveva voluto un vero mangano, riprodotto con scrupolosa fedeltà, in grado di lanciare veri fuochi d'artificio.

Lo scenografo Rovescalli, allievo di Carlo Ferrario lo storico scenografo delle prime verdiane al Teatro alla Scala, aveva, a quell'epoca, dipinto soprattutto numerose scene per il teatro drammatico con notevole successo:

---

*in scena i suoi lavori teatrali*, in «La Tribuna», 5 marzo 1938; VALERIO MARIANI, *Scenografia dannunziana*, in «Il Lavoro Fascista», 17 aprile 1938; *Il teatro di D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», settembre - ottobre 1978, n. 11; *La scena del Vate*, catalogo della mostra a cura di Luca Ronconi, Electa, Milano 1988; GIOVANNI ISGRÒ, *D'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993; VALENTINA VALENTINI, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993; PAOLA BERTOLONE, *I copioni di Eleonora Duse. «Adriana Lecouvreur», «Francesca da Rimini», «Monna Vanna», «Spettri»*, Giardini, Pisa 2000, pp. 46-140; CARLO CRESTI, *L'architettura immaginata*, in Id. *Gabriele D'Annunzio 'architetto immaginifico'*, Pontecorboli, Firenze 2005; MARIA IDA BIGGI, *Eleonora e Francesca*, in *Amarti ora e sempre. Eleonora Duse e Francesca da Rimini*, catalogo della mostra alla Rocca di Gradara, 23 luglio-5 novembre 2006, Quattroventi, Roma 2006.

<sup>2</sup> Antonio Rovescalli (1864 -1936). AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Artisti d'Italia, Milano 1934, p. 622; ALBERTO DE ANGELIS, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Cremonese, Roma 1938; G. ADAMI, *Cento anni di scenografia alla Scala*, Milano 1945; *Rovescalli, Antonio* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Roma, 1961, coll.1286-1288; *Antonio Rovescalli, pittore di scene*, a cura di Cinzia Giambertoni, Museo Teatrale alla Scala - Edizioni Studio Erre, Milano 1986; CARLA LONZI, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di Moreno Bucci, coll. Fondazione Carlo Marchi». Studi 7, Olschki, Firenze 1995.

<sup>3</sup> Adolfo De Carolis (1881-1928). CORNELIO DI MARZIO, *D'Annunzio e De Carolis*, in «Meridiano di Roma», 20 agosto XVII, pagina V; *Adolfo De Carolis e il Liberty nelle Marche*, a cura di Rossana Bossaglia, Mazzotta, Milano 1999; *Adolfo De Carolis e la democrazia del bello: vivere con l'arte vivere nell'arte*, a cura di Tiziana Maffei, Librati, Ascoli Piceno 2009.

<sup>4</sup> Luigi Sapelli, nome d'arte Caramba (1865-1936). AUTORI VARI, *Fortuny e Caramba: la moda a teatro: costumi di scena 1906-1936*, Marsilio, Venezia 1987; *Caramba: l'arte del figurino sulla scena*, a cura di Mario Marchiando Pacchiola, s.l. 1994; *Caramba: mago del costume*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Amici della Scala, Milano 2008.

<sup>5</sup> Luigi Rasi (1852-1918). LUIGI RASI, *L'arte del comico*, Sandron, Palermo 1905 e LUIGI RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca poi Lumachi, Firenze 1897-1905.

per Eleonora Duse, per le compagnie di Giovanni Emanuel, Ermete Novelli, Giacinto Gallina, Giovanni Verga, Sarah Bernhardt e Coquelin Ainé. Quando, nel 1900, venne chiamato da D'Annunzio e dalla Duse a sostituire Mariano Fortuny che aveva rinunciato, dopo aver già preparato un modello per la scena di *Francesca da Rimini*, era ancora un giovane scenografo, già apprezzato per la forte personalità inventiva e per le doti pittoriche che gli provenivano dall'aver frequentato i gruppi della Scapigliatura milanese. Rovescalli è lo scenografo incaricato da Ricordi per l'allestimento della prima torinese dell'opera musicata da Riccardo Zandonai. Alcuni anni più tardi Rovescalli, mentre prepara le scene della *Figlia di Iorio* con la regia di Giovacchino Forzano al Vittoriale degli Italiani, nel 1927, rievoca la prima messa in scena di *Francesca* al Costanzi, ricordando che D'Annunzio gli aveva scritto: «Bada che voglio che le mura siano di muro, non di cartapesta», e che il poeta non voleva che si ripetesse lo sconcio che purtroppo si verificava tante volte a teatro, quando si vedevano le solide muraglie di una fortezza o le solenni pareti di una sala agitarsi al vento della ribalta. «Ma le mie mura non erano bastate a proteggere il Poeta dall'uragano di fischi che s'era scatenato quella sera al Costanzi». A conferma di quanto il poeta fosse interessato alla buona riuscita scenica del suo testo, si legge in una lettera del poeta allo scenografo:

[...] La prego di porre la sua più grande cura nell'esecuzione. Confido nella sua bella bravura, per la finezza e il rilievo di ogni particolare. Nelle fotografie troverà tutti gli elementi. Bisogna che, questa volta, la pietra sia pietra e non materia floscia e indefinibile. Bisogna insomma che la scena sia dipinta con vigore sapiente, come Ella sa quando vuole. [...] La grandiosità è il carattere della scena [...]<sup>6</sup>.

La messa in scena della *Francesca da Rimini* di Zandonai, realizzata dopo quasi quindici anni, impegna molti artisti che avevano già partecipato alla prima del dramma dannunziano; tra questi lo scenografo Rovescalli e il costumista Caramba. I disegni conservati presso l'Archivio Storico Ricordi<sup>7</sup>, ora ospitato nella Biblioteca Braidense a Milano, non lasciano dubbi: il progetto scenico riprende quello per il dramma. Ad ulteriore conferma, nello stesso Archivio si trovano anche due disegni autografi del nipote di Rovescalli, Pietro Stroppa, schedati e conservati come riferibili alla prima

<sup>6</sup> Lettera di Gabriele D'Annunzio a Antonio Rovescalli conservata in trascrizione nell'archivio Maria Teresa Muraro assieme ad altre lettere scritte da Eleonora Duse a Rovescalli.

<sup>7</sup> Milano, Archivio Storico Ricordi. I materiali conservati sono consultabili nel sito: <http://digital.archivioricordi.com/opera/199-francesca-da-rimini.html>

rappresentazione torinese. Stroppa<sup>8</sup> (1878-1935) inizia giovanissimo a frequentare lo studio dello zio e studia all'Accademia di Brera con Carlo Ferrario, già maestro dello zio. Nel 1906 è assunto da Vincenzo Morichini quale scenografo del teatro Costanzi di Roma fino al 1909. Da questa data al 1912 è primo scenografo alla Boston Opera House e lavora anche per il Metropolitan di New York. Tornato in Italia, in questi anni (che sono poi quelli della *Francesca* di Zandonai) apre uno studio per suo conto e lavora per la Scala di Milano, per il Costanzi, per il Regio di Torino, il San Carlo di Napoli, il Colón di Buenos Aires e il Municipale di Rio de Janeiro. Dal 1925 è scenografo stabile alla Scala, dove esegue numerosi progetti per alcune prime rappresentazioni assolute, come testimoniano alcuni suoi bozzetti. Il suo rapporto con la Ricordi prosegue per lunghi anni e, grazie alla collaborazione con lo zio, Stroppa entra a far parte dello *staff* per le scenografie della maggiore casa editrice e produttrice di spettacoli musicali italiana.

Il lavoro di analisi dei disegni si è basato sul confronto tra le didascalie sceniche del dramma di *Francesca da Rimini* e quelle dell'opera di Zandonai, per poter concludere che, nonostante l'intervento di Tito Ricordi sul testo del libretto, le ambientazioni richieste per lo svolgimento dell'azione sono rimaste identiche: in ambedue la storia si svolge «A Ravenna, nelle case dei Polentani; a Rimini, nelle case dei Malatesti»<sup>9</sup>. Anche per l'opera le didascalie dei singoli atti sono dettagliatissime: ogni elemento scenico, ambientazione, attrezzatura e distribuzione delle luci è descritto nei minimi particolari; tutto deve essere esatto, dagli stemmi malatestiani alle corazze, agli elmi, alle balestre.

Le ambientazioni necessarie all'attuazione degli eventi sono quattro e confermano il riaffermarsi di tendenze neogotiche attraverso la richiesta di precise ricostruzioni ambientali iperbolicamente dettagliate e grandiose. Tito Ricordi e Zandonai, con la messa in scena di *Francesca*, si inseriscono perfettamente nel quadro d'uno stile alla moda, in ogni caso emblematico, che mostra quanto chiaramente essi avessero colto il giusto momento, dopo la recentissima esperienza dannunziana con Claude Debussy per *Le Martyre de Saint-Sébastien*, andato in scena nel 1911 a Parigi, e con Ildebrando Pizzetti che, dopo *La nave* del 1908 e *La Pisanella* nel 1913, stava completando

<sup>8</sup> DE ANGELIS, *Scenografi italiani ...*, pp. 224-225; *Antonio Rovescalli, pittore ...*; la curatrice, Cinzia Giambertoni, è nipote di Stroppa.

<sup>9</sup> Per il confronto fra il dramma e l'opera si sono utilizzate le seguenti dizioni: GABRIELE D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli, in collaborazione con Giorgio Zanetti, Tomo primo, Mondadori, Milano 2013, pp. 449-682 e *Francesca da Rimini*, tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio ridotta da Tito Ricordi per la musica di Riccardo Zandonai, G. Ricordi & C., Milano 1914.

la tragedia *Fedra*. Zandonai ha affermato in quest'opera tutto il suo talento e la sua personalità matura e completa di compositore teatrale, rendendo la tragedia evidente e accompagnandola in un'apparente semplicità, frutto di lungo lavoro. Contribuisce al successo della prima rappresentazione, in maniera determinante, Tito Ricordi<sup>10</sup> che qui opera anche come insuperato direttore di scena, curando ogni particolare con il suo talento e la visione complessiva di teatro, coordinando le scene di Rovescalli e i meravigliosi costumi di Caramba.

L'opera quindi si apre con il primo atto ambientato in

[...] una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia che a destra corrisponde con le camere gentilesche e di fronte, aerata su le sue colonnette, mostra avere una duplice veduta. Ne discende, a manca, una scala leggera. Una grande porta è a destra e una bassa finestra ferrata; pe' cui vani si scopre una fuga di arcate che circondano un'altra corte più vasta. Presso la scala è un'arca bisantina, senza coperchio, riempita di terra come un testo, dove fiorisce un rosaio vermiglio<sup>11</sup>.

Da questa dettagliata descrizione è facile comprendere che è richiesta una struttura praticabile che, all'inizio dell'azione, permetta alle donne di «protendersi dalla loggia e discendere giù per la scala, curiose accennando verso il giullare che porta appesa sul fianco la sua viola e in mano una gonnella vecchia» e, più tardi, a Francesca e Samaritana di scendere la scala, passare per la loggia e cogliere una rosa vermiglia dall'arca. Anche la grande porta centrale del cortile è praticabile, poiché da qui entrerà Ostasio da Polenta, in compagnia di ser Toldo Berardengo.

Rovescalli, come appare evidente dal bozzetto scenico, aveva proposto un ambiente reale che non si discostava dall'iconografia tradizionale e da una visione un po' antiquata, ma sorretta dalla grande abilità pittorica tipica della generazione a cui appartiene. Si nota particolarmente la sua abilità tecnica applicata al bozzetto che, in realtà, dovrebbe essere semplicemente il progetto e non avere caratteristiche pittoriche di qualità, mentre qui è evidente la bravura spontanea dei pittori da cavalletto. Lo scenografo cerca e trova una perfetta rispondenza alla didascalia scenica, dove ogni elemento è dettagliatamente descritto secondo le esigenze dall'azione. Anche il disegno del nipote Stroppa, che all'Archivio Ricordi è conservato come bozzetto per la prima rappresentazione e che forse

<sup>10</sup> STEFANO BAIA CURIONI, *Mercanti dell'opera: storie di Casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano 2011.

<sup>11</sup> D'ANNUNZIO-RICORDI, *Francesca ...*, p. 5.

costituisce una proposta alternativa, ha le stesse caratteristiche di stile. L'unica differenza evidente è quella di aver posto il palazzo di sguincio, in prospettiva nel lato sinistro del palcoscenico e quindi di aver lasciato maggiore visibilità al giardino nel fondo della scena: uno spazio aperto, probabilmente per sottolinearlo come simbolo di una libertà che tra poco Francesca perderà per sempre.

Il secondo atto si svolge in un luogo stravagante e inconsueto come ambientazione per uno spettacolo musicale, la «piazza d'una torre rotonda nella casa dei Malatesti»:

[...] Due scale laterali di dieci gradini salgono dalla piazza al battuto della torre; una terza scala fra le due, scende ai sottoposti solai, passando per una botola. Si scorgono i merli quadri di parte guelfa muniti di bertesche e di piombatoie. Un mângano poderoso leva la testa dalla sua stanga e allarga il suo telaio di canapi attorti. Balestre grosse a bolzoni e verrettoni a quadrelli, baliste, arcubaliste e altre artiglierie di corda sono postate in giro con lor martinetti girelle torni arganelli lieve. La cima della torre malatestiana irta di macchine e d'armi campeggia nell'aria torbida, dominando la città di Rimini donde spuntano soli in lontananza i merli a coda di rondine che coronano la più alta torre ghibellina. Alla parete destra della sala è una porta; alla sinistra, una stretta finestra imbertescata che guarda l'Adriatico.

Scena I. Si vede nell'andito il torrigiano, occupato ad attizzare le legna sotto una caldaia fumante. Egli ha ordinato contro la muraglia le cerbottane, i sifoni le aste delle roche a fuoco e delle falariche e accumulato intorno ogni sorta di fuochi lavorati. Su la torre, presso il mângano, un giovane balestriere sta alle vedette<sup>12</sup>.

Nel disegno di Rovescalli si vede, al centro, la caldaia fumante dentro alla quale bolle il «fuoco greco», che il torrigiano maneggia, per sue stesse parole, su licenza di Belzebù, principe dei demoni che parteggia per i Malatesta. I due protagonisti qui si parlano per la prima volta; poco dopo giungono i balestrieri, per dare l'avvio alla battaglia. Francesca, sollevando una fune, apre la bertesca, dal cui varco «appare il gran mare splendente dell'ultima luce». Anche in questo caso Ricordi conserva, oltre al bozzetto scenico di Rovescalli, un disegno firmato da Stroppa e attribuito alla prima rappresentazione. Nonostante sia stato fatto un ampio controllo su varie cronologie e libretti, il nome di Stroppa non compare come firmatario di un allestimento della *Francesca da Rimini* di Zandonai; trova quindi conferma l'ipotesi che i suoi bozzetti siano un'alternativa pensata per la prima rappresentazione.

Mariani, a proposito dell'allestimento romano di *Francesca*, descrive la

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 21.

volontà di D'Annunzio di produrre un'impressione 'dal vero' della Rocca dei Polentani, dove

[...] s'è felicemente inserita tutta un'esperienza complessa, fatta sugli sfondi dei quadri ferraresi e, magari, su qualche stampa piranesiana delle «carceri». Il poeta stesso confessa la sua cura, [...] con l'opera di pittori, scultori, cesellatori, orafi, armaioli, drappieri ..., cosicché «quasi tutte le arti maggiori e minori furono chiamate a porre un'impronta di bellezza e di ricchezza su la suppellettile scenica»<sup>13</sup>.

Il terzo atto si svolge all'interno della camera di Francesca, dettagliatamente descritto in una didascalia scenica lunghissima:

Appare una camera adorna, vagamente scompartita da formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano, tra uccelli fiori frutti imprese. Ricorre sotto il palco, intorno alle pareti, un fregio a guisa di festone dove sono scritte alcune parole d'una canzonetta amorosa.

Meglio m'è dormire gaudendo / C'aver penzieri veghiando.

A destra, nell'angolo, è un letto nascosto da cortine ricchissime; a sinistra, un uscio coperto da una portiera grave; in fondo, una finestra che guarda il Mare Adriatico. Dalla parte dell'uscio è, sollevato da terra due braccia, un coretto per i musici con compartimenti ornati di gentili trafori. Presso la finestra è un leggìo con suvvi aperto il libro della *Historia* di Lancillotto del Lago, composto di grandi membrane alluminate che costringe la legatura forte di due assicelle vestite di velluto vermiglio. Accanto v'è un lettuccio, una sorta di ciscranna senza spalliera e braccioli, con molti cuscini di sciamito, posto quasi a paro del davanzale, onde chi vi s'adagi scopre tutta la marina di Rimini. Su un deschetto è uno specchio d'argento a mano, tra ori, canne coppette borse cinture e altri arredi. Grandi candelieri di ferro s'alzano presso il coretto. Scannelli e predelle sono sparsi all'intorno; e dal mezzo del pavimento sporge il maniglio di una cateratta, per la quale di questa camera si può scendere in un'altra.

Scena I. Si vede Francesca dinanzi al libro, in atto di leggere. Le donne sedute sulle predelle in fondo trapungono gli orli di un sopralletto, ascoltando l'istoria; e ciascuna porta appeso alla cintura un alberello di vetro pieno di perle minute e di stricche d'oro. Il sole del nascente marzo batte su lo zendado chermisino e ne trae un bagliore diffuso che accende i volti chinati all'opra dell'ago. La schiava è presso al davanzale ed esplora attentamente il cielo<sup>14</sup>.

Il disegno di Rovescalli mostra un singolare interno in stile medievale, in cui si fa grande sfoggio di lussuosa ornamentazione, appesantita da dettagli

<sup>13</sup> VALERIO MARIANI, *Scenografia dannunziana*, in «Scenario», numero speciale *D'Annunzio e il teatro*, VII, n. 4, aprile 1938, pp. 178-182.

<sup>14</sup> D'ANNUNZIO-RICORDI, *Francesca ...*, p. 39-40.

decorativi, nella ricerca di una presunta fedeltà allo stile gotico a sostegno della ricostruzione storica. La disposizione del letto, dell'uscio, del coretto, del leggio con l'aquila, della ciscranna di fronte alla finestra, dei candelabri e, anche, nella parte alta delle pareti, degli affreschi che illustrano la storia di Tristano è rispettata, secondo la descrizione dannunziana. La finestra si allarga e diviene un'ampia quadrifora che lascia intravedere il mare in lontananza e permette alla luce chiara del sole di invadere la stanza, segnalando le diverse ore del giorno. Rispetto alla didascalìa scenica della tragedia, qui, nella riduzione di Tito Ricordi per Zandonai, non è descritta la presenza di strumenti: «un organo portatile, di piccola mole, con cassa canne tasti manticcetti e registri finemente lavorati, riposa in un angolo; e un liuto e una viola»<sup>15</sup>: oggetti che invece compaiono ampiamente nella documentazione fotografica della prima romana interpretata da Eleonora Duse e che sono molto evidenti nel disegno di Rovescalli conservato nell'Archivio Ricordi e attribuibile alla messa in scena dell'opera. Nel testo del libretto è comunque possibile rintracciare un momento, circa alla metà dell'atto, in cui Francesca, dopo l'uscita di scena dei musicisti, urta il liuto che, cadendo a terra, geme e fa trasalire la sgomentata protagonista<sup>16</sup>.

Il quarto atto inizia nella «sala ottagonale, di pietra bigia»<sup>17</sup>, di cui si vedono solo cinque lati in prospetto:

[...] In alto, su la nudità della pietra, ricorre un fregio di liocorni in campo d'oro. Nella parete di fondo è un finestrone invetriato che guarda le montagne, fornito di sedili nello strombo. Nella parete che con quella fa angolo obliquo, a destra, è un usciolo ferrato per ove si discende alle prigioni sotterranee. Contro la corrispondente parete, a sinistra, è una panca con alta spalliera, dinanzi a cui sta una tavola lunga e stretta, apparecchiata di cibi e di vini. In ciascuna delle altre due pareti a rimpetto è un uscio: il sinistro, prossimo alla mensa, conduce alle camere di Francesca; il destro, ai corridoi e alle scale. Torno torno sono distribuiti torcieri di ferro; ai beccatelli sono appesi budrieri coregge turcassi, pezzi d'armature diverse, e poggiate armi in asta: picche bigordi spuntoni verruti mannaie mazzafusti<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni ...*, p. 367.

<sup>16</sup> D'ANNUNZIO-RICORDI, *Francesca ...*, p. 46: «I musicisti discendono dal coretto suonando ed escono. Le donne inchinano la dama e van dietro ai suoni, con sussurri, con risa. La schiava rimane. Francesca s'abbandona alla sua ansietà. Dà qualche passo per la stanza, smarritamente. Con un moto subitaneo, va a chiudere le cortine dell'alcova, che sono disgiunte e lasciano intravedere il letto. Poi si accosta al leggio, getta uno sguardo al libro aperto; ma nel volgersi, con un lembo del suo vestimento ella smuove il liuto che cade e geme a terra. Trasale, sgomentata».

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Qui avviene la terribile rivelazione di Malatestino a Giovanni. Il disegno di Rovescalli rispetta la struttura ottagonale della sala, la disposizione delle porte e la presenza di una tavola lunga e di una panca con spalliera in cui sono inserite le armi.

Nell'ultima scena, la parte seconda del quarto atto<sup>19</sup>,

riappare la camera adorna, con il letto incortinato, con la tribuna dei musici, col leggìo che regge il libro chiuso. Quattro torchi di cera ardono su uno dei candelieri di ferro; due doppiieri ardono sul deschetto. Le vetrate della finestra sono aperte alla notte serena. Sul davanzale è il testo del basilico, e accanto è un piatto dorato, pieno di grappoli d'uva novella.

Scena 1: Si vede Francesca, per mezzo alle cortine disgiunte, supina sul letto ove s'è distesa senza spogliarsi. Le donne, biancovestite, avvolte il viso di leggere bende bianche, sono sedute su le predelle basse; e parlano sommessamente per non destare la dama. Presso di loro, su uno scannello, sono posate quattro lampadette d'argento spente<sup>20</sup>.

Nella descrizione dell'ambiente in cui si svolge la tragedia finale tutta l'attenzione è attirata dal grande letto su cui Francesca si era coricata prima di avere il tremendo incubo. Quindi si sveglia, prega le compagne di lasciarla e si avvicina al libro; poi ode battere leggermente alla porta e apre a Paolo. Da lì a poco si odono i colpi di Gianciotto e la tragedia si compie nella semioscurità della stanza.

Per la prima messa in scena torinese dell'opera di Zandonai, come già detto, i costumi sono stati disegnati appositamente da Caramba su incarico della Casa Ricordi, che infatti conserva ancora nel proprio Archivio Storico l'intera serie di 70 figurini per i costumi, documentata da 35 tavole contenente ognuna due figurini. Caramba è una figura assai conosciuta, anche se ancora poco studiata. Infatti è molto noto il suo periodo più tardo, quando diviene direttore di scena al Teatro alla Scala, ma i primi anni di attività rimangono ancora abbastanza sconosciuti. Luigi Sapelli è coetaneo di Rovescalli, con cui è legato per tutta la vita da profonda amicizia, oltre che da un costante sodalizio artistico. Adotta giovanissimo lo pseudonimo Caramba, poiché la famiglia è contraria alla sua attività in campo artistico e giornalistico. Negli anni Novanta dell'Ottocento disegna molti costumi e scene per compagnie di prosa e di operetta, dimostrandosi un geniale innovatore e, nel 1898, quando a Torino si fonda il Teatro d'Arte, si occupa di tutta la parte pittorica. Più tardi organizza una Casa d'Arte per la produzione di costumi teatrali, che egli crea direttamente anche partendo dalle stoffe. È stato collaboratore

<sup>19</sup> Nella tragedia è l'atto quinto.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 65.

di Mariano Fortuny, attraverso il quale è arrivato a D'Annunzio, fin dalle prime messe in scena con Eleonora Duse e in particolare per *Francesca*, nel 1901. Purtroppo, relativamente a questo primo allestimento, non esistono i figurini; ma è possibile una ricostruzione attraverso l'ampio patrimonio fotografico che documenta questa «tragedia medievale».

Nei costumi per l'opera di Zandonai, Caramba intuisce che le stoffe pregiate e lo stile di Fortuny non sono più sufficienti per le sue necessità e le usa quindi solo per sottolineare il rigore di alcuni capi e per accrescerne l'effetto di ricchezza e opulenza. Nei figurini conservati da Ricordi è evidente un forte desiderio di libertà inventiva, pur nel mantenimento di uno stretto legame con la tradizione pittorica. Caramba cita, nel disegno di questi costumi, molti dipinti, disegni e affreschi del Quattrocento italiano: innanzi tutto il Pisanello, con i suoi preziosi studi per costumi, risalenti alla metà del XV secolo; ma anche Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabriano, Masolino da Panicale sono i suoi riferimenti iconografici. Inoltre si possono riscontrare precisi riferimenti ad alcuni personaggi tratti dai lavori di Paolo Uccello, quali la principessa di *San Giorgio e il Drago* (1435 ca.), e a Piero della Francesca (1466), oltre a molti maestri francesi dei cassoni Jarves (1440) e anche a miniature come quelle di Taddeo Crivelli (1455-1461). Le citazioni dei maestri quattrocenteschi sono riportate e rilette con un tratto inconfondibile nella tecnica grafica di Caramba, che si collega anche allo stile dell'epoca dell'arte Liberty. Egli inoltre traspone in questi disegni una freschezza e naturalezza che nei lavori successivi molto spesso si trasformerà in calcato manierismo. Nei disegni per la *Francesca* di Zandonai si possono ravvisare ugualmente molti riferimenti all'arte più recente, quella rinascimentale, tra cui i più evidenti sono alle immagini di Raffaello Sanzio e Sandro Botticelli, cui bisogna aggiungere esempi più vicini all'artista, come quelli dei preraffaelliti: Dante Gabriele Rossetti, Edward Burne-Jones o John William Waterhouse. Caramba è anche un maestro eccezionale nella tecnica esecutiva del costume, là dove è necessario superare le difficoltà notevoli all'epoca, e risolvibili soltanto con una grande meticolosità nel lavoro di realizzazione. Si tratta di un grande artigiano in grado di creare l'illusione assoluta, sia per quanto riguarda la foggia dell'abito o la stoffa da utilizzare, sia per l'idea di considerare il singolo costume come una preziosa tessera nel grande mosaico della scenografia. I costumi firmati da Caramba, infatti, creano una differenziazione che permette di distinguere nettamente i personaggi sul palcoscenico – dai protagonisti alle comparse o ai coristi – ognuno dei quali indossa comunque un costume contraddistinto da eleganza e grande raffinatezza; non tanto quindi per chiassosità del colore o eccesso decorativo nella foggia.

A differenza della prima *Francesca da Rimini* di D'Annunzio e Duse, lo spettacolo torinese è un grande successo. Scrive Viale Ferrero:

[...] La stagione 1913-14 fu memorabile, oltre che per la recita del *Parsifal*, anche per una "prima" di compositore italiano: la *Francesca da Rimini* di Zandonai, con poesia (opportunamente ritoccata per uso delle musiche) di Gabriele D'Annunzio. Fu un successo [...]. Per le scene, il peggior rischio era quello di essere indotti ad un "riaffiorare di represses tendenze neo-gotiche" che, tra l'altro, convenivano solo in limitata misura all'invenzione poetica dannunziana e alla sua sensualità per nulla medievalistica. La *Francesca* di D'Annunzio non era chiaramente più quella, non si parli di Dante, ma di Silvio Pellico; e forse proprio per questo piacque al punto da essere replicata nel 1915. Poi le recite, nelle stagioni successive, furono praticamente annullate dalla guerra, travolgitrice di una società e di un costume teatrale<sup>21</sup>.

La rappresentazione di *Francesca*, a Torino, era stata programmata per sole 5 recite e, visto il successo ottenuto, di conseguenza, fu riproposta nella stagione successiva. Alberto Basso scrive: «È chiaro che il "colpo grosso" del Regio di quegli anni fu la *Francesca da Rimini*, la prima e ultima novità apparsa nel massimo teatro torinese, dopo *La Bohème*, che ebbe la ventura di sopravvivere nel tempo»<sup>22</sup>.

Lo stesso Zandonai, in un'intervista pubblicata nel numero speciale della rivista «Scenario» dedicato al teatro di D'Annunzio, racconta il suo incontro personale con il Vate quando stava preparando la messa in scena di *Francesca*. Il compositore ha eseguito la musica esclusivamente per il poeta, in forma privata, sperando poi nella sua presenza in teatro; ma conclude amaramente l'intervista, affermando che il poeta non è mai stato presente ad alcuna rappresentazione della sua *Francesca*. D'Annunzio, infatti, dopo aver completamente delegato Tito Ricordi per il riadattamento e dopo una lettura del libretto a cui tutti e tre gli autori erano presenti, si disinteressa all'operazione. In questo modo, tra l'altro, dimostra ancora una volta la sua grande fiducia e stima nei riguardi di Tito Ricordi, dello scenografo Antonio Rovescalli e del costumista Caramba.

Un allestimento recente ha riportato la *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai alla ribalta dei teatri italiani puntando sull'interessante messa in

<sup>21</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. III, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1980, p. 446.

<sup>22</sup> ALBERTO BASSO, *Il Teatro della città dal 1788 al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. II, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976, p. 550.

scena di Pierluigi Samaritani<sup>23</sup> che ne cura la regia, la scenografia e il disegno dei costumi. Nell'aprile 1980, infatti, l'artista piemontese si impegna nella tragedia tratta da D'Annunzio e ridotta a libretto musicale da Tito Ricordi, al Teatro Filarmonico di Verona<sup>24</sup>. Fortunatamente è possibile ripercorrere il processo creativo intrapreso da Samaritani per la realizzazione di questo titolo attraverso un grande numero di documenti ancora oggi a disposizione degli studiosi, tra i quali diversi bozzetti e figurini che possono essere confrontati con le fotografie scattate al Teatro Filarmonico e al Comunale di Trieste, dove l'opera è andata in scena subito dopo. I disegni sono nella maggior parte conservati nell'Archivio Pierluigi Samaritani della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, assieme a materiali di lavoro e di ricerca del regista, costituiti da cartelline di appunti, riproduzioni di quadri tardo-ottocenteschi italiani e preraffaelliti inglesi<sup>25</sup>. Per predisporre l'allestimento di quest'opera Samaritani ha utilizzato sicuramente, oltre alla sua grande cultura pittorica in generale, riferimenti a molta pittura tardo-ottocentesca, traendo ispirazione principalmente dalle opere di Gaetano Previati<sup>26</sup> e Dante Gabriele Rossetti<sup>27</sup>.

Da una conversazione avuta personalmente con Raina Kabaivanska si deduce che l'affidamento dell'allestimento di *Francesca* (edizione del Filarmonico veronese) all'artista Samaritani nasce da una proposta fatta da lei. Infatti la cantante aveva appena collaborato con lui per una fortunata

<sup>23</sup> *La scenografia di Pierluigi Samaritani, vent'anni di teatro*, catalogo della mostra tenutasi a Parma, 12-23 febbraio 1987, Cassa di Risparmio e Comune di Parma, Parma 1987; *Opera Percorsi nel mondo del melodramma*, catalogo della mostra ideata da Simona Marchini tenutasi a Roma, Palazzo delle Esposizioni, il 17 dicembre 1997 - 9 marzo 1998, Skirà, Milano 1997, pp. 37-39 e 130-133; MARIA IDA BIGGI, *Il Teatro di Pierluigi Samaritani*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2015.

<sup>24</sup> La locandina riporta i seguenti dati: domenica 21 aprile, ore 21, mercoledì 23 aprile, ore 21, domenica 27 aprile, ore 15,30, mercoledì 30 aprile, ore 21; Direttore d'orchestra Maurizio Arena, Regia, scene e costumi Pierluigi Samaritani, Coreografia Roberto Fascilla, Maestro del Coro Corrado Mirandola, Orchestra e Coro dell'Ente Arena di Verona; Interpreti Francesca Raina Kabaiwanska, Samaritana Marzia Ferraro, Ostasio Bruno Grella, Giovanni lo sciancato Felice Schiavi, Paolo Franco Tagliavini, Malatestino Oslavio Di Credico, Biancofiore Loretta Manfrè, Garsenda Floriana Sovilla, Altichiera Luisa Gallmetzer, Adonella Gloria Foglizzo, Schiava Smaragdi Luciana Rezzadore, Ser Toldo Berardengo Gianpaolo Corradi, Il giullare Franco Boscolo, Il balestriere Ottorino Begali, Il torrigiano Gianni Brunelli.

<sup>25</sup> NEVIO MATTEINI, *Francesca da Rimini: storia/mito/arte*, Cappelli Editore, Bologna 1965.

<sup>26</sup> Tra l'altro Previati dipinge due famosi quadri a tema *Paolo e Francesca*, uno nel 1887 ora conservato a Bergamo all'Accademia Carrara, e uno nel 1909 ora alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

<sup>27</sup> Anche Rossetti dipinse *Paolo e Francesca* nel 1855, ora alla Tate Gallery di Londra.

*Manon* di Jules Massenet, con Alfredo Krauss e diretta da Daniel Oren, che aveva trionfato a Roma, ed era rimasta folgorata dall'abilità di scenografo e costumista dell'artista piemontese. Così, quando l'allora sovrintendente del teatro di Verona, Carlo Alberto Cappelli, le chiede di riprendere il ruolo da lei molto amato di Francesca, che aveva recentemente interpretato con molto successo, la Kabaivanska propone di affidare l'incarico dell'intero allestimento a lui, usando proprio queste parole:

Francesca è stata per me un colpo di fulmine, quando l'ho interpretata per la prima volta, nei teatri emiliani con pochissimi mezzi, ma ottenendo un notevole successo. Per me è un'opera molto curiosa e strana dal punto di vista musicale, tanto legata alle parole stupende di D'Annunzio a cui la musica risponde, sposa le parole. Per me Zandonai è un Richard Strauss con melodia italiana ed è molto difficile da rendere con il canto. Ancora per me fa parte di quelle opere che hanno bisogno di un'interprete e per questo io mi sono particolarmente impegnata in questo ruolo che ho conosciuto per la prima volta nel 1973<sup>28</sup>.

Così nasce il progetto per il teatro Filarmonico di Verona; Raina Kabaivanska stima Samaritani come un grande pittore e disegnatore, lo definisce «un mezzo genio e un grande artista, anche se molto riservato e schivo». Da lui la cantante accetta tutto e, a proposito della regia, afferma che questa nasceva direttamente dalla impostazione scenografica: «le scene erano di per se stesse eloquenti e la regia ne era al servizio». Anche i costumi disegnati da Samaritani sono stati molto apprezzati dalla cantante che ha affermato: «Devono essere stati bellissimi e perfetti perché io mi sentivo bella e questo aiuta l'interpretazione del personaggio, ti fa entrare nell'idea di Francesca».

Le prove sono state lunghe ed estenuanti, perché i cambi di scena erano molto lenti e laboriosi e ciò prolungava i tempi complessivi dell'esecuzione. Questo problema è stato sottolineato dai critici dell'epoca, anche se la maggior parte di loro ha ampiamente apprezzato l'intenso risultato figurativo di quest'opera raramente eseguita e bisognosa di una cura speciale nella realizzazione dei dettagli scenografici che contribuiscono alla buona riuscita estetica ed espressiva di tutto lo spettacolo<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Da una conversazione privata con la cantante Raina Kabaivanska.

<sup>29</sup> MARIO BORTOLOTTI, *Francesca da Portofino* in «Europeo», 13 maggio 1980: «[...] Uno spettacolo assai bello, firmato da uno scenografo elegantissimo, e di rara cultura figurativa, fattosi anche regista, ha accompagnato in vita, per poche lunghe ore, la *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, non delle più derelitte, peraltro, dopo la prima del 1914. Pierluigi Samaritani come ossigenatore artificiale ha fatto del suo meglio: scene splendide (anche se allestite con bonomia spensierata), costumi di gusto

sicuro, centrando tutto su modi piacevolmente rilassati fra punte spasmodiche del floreale e le più vaghe isterie dusiane. Sotto la sua guida, la protagonista, l'applauditissima Rajna Kabaivanska ha sfiorato la soglia della 'beatrice', dell'«anima infaticabile ... di porpora cinta e non d'oliva [...]».

GUIDO PIAMONTE, «Francesca» di Zandonai non amata da D'Annunzio, in «La Provincia», 21 aprile 1980: «[...] E non ha lesinato i mezzi l'Ente lirico dell'Arena, nella scelta degli interpreti, eleggendo a protagonista R. Kabaivanska, una Francesca visivamente superba per la flessuosa, suprema eleganza e bellezza del portamento; eppure si direbbe, non troppo convinta del personaggio, quasi avvertendone certe costitutive artificialità, e ad esse opponendo un'accentuazione dei lineamenti d'origine "verista" come in un'inconfessata nostalgia per altri celebri ruoli. [...] Agli aspetti visuali dello spettacolo provvedeva, nelle congiunte mansioni di regista, scenografo e costumista Pierluigi Samaritani. Il quale dava libero corso a pre-raffaellite prospettive. Legittimo e agevolmente adempiuto intento, ma non tale da giustificare la cantonata presa nel trasferire l'atto terzo – quello della lettura 'galeotta' – dall'interno delle severe stanze malatestiane a un giardino di tinte caramellate, così recando scoperta violenza all'atmosfera dell'originale dannunziano, quanto alla fedele trasposizione musicale di Zandonai [...]».

DINO GATTI, *Una grande Kabaiwanskaja*, in «L'Adige», 23 aprile 1980: «[...] Zandonai mostra le caratteristiche della sua arte, ove sono sempre presenti il profondo e sicuro senso teatrale e le doti di caratterizzatore di situazioni e di personaggi. [...] Al successo della rappresentazione hanno contribuito la regia, le scene e i costumi di Pierluigi Samaritani, le coreografie di Roberto Fascilla e il coro [...]».

Senza autore, «Francesca da Rimini» trionfa a Verona, «La Gazzetta di Parma», 25 aprile 1980: «[...] Gli eleganti abiti di scena creati da Pierluigi Samaritani che ha firmato anche la regia e l'allestimento hanno aggiunto allo spettacolo suggestione e credibilità, con una accentuazione 'liberty' giustificata dal libretto dannunziano [...]».

MARIO MESSINIS, *Francesca tra lirismo e retorica*, in «Il Gazzettino», 22 aprile 1980: «[...] la suggestività anche scenografica è emersa particolarmente nel primo e terzo atto, in cui svetta un dolce lirismo, mentre il "peso" si è avvertito in quel corrusco, guerresco secondo atto. Indubbiamente lo scenografo regista e costumista Pierluigi Samaritani ha meglio risolto i suoi problemi e si è fatto valere negli esterni [...]».

WALTER BALDASSO, *Ritorna la "Francesca da Rimini"*, in «Corriere di Torino», 2 maggio 1980: «[...] Samaritani ha curato le scene con la solita delicatezza presentando giardini dolcissimi, raffinati quasi surreali, fondendo nella stessa natura misteriose consonanze con le vicende dei protagonisti. Non pari alla scenografia ci è sembrato Samaritani nella regia: Francesca più che porgere, getta la rosa a Paolo al di là del cancello, subito presa dalla sua grazia. Niente botola nella (finalmente!) camera di Francesca (con lettone immenso altissimo e carico di soffici trapunte e cuscini) dove dovrebbe calarsi Paolo per fuggire all'arrivo di Gianciotto che infilza con un sol colpo la sposa e il fratello che rimangono così avvinti anche nella morte. Una botola c'è nella torre dove si svolge la battaglia e viene alzata per permettere a Paolo di tirare di balestra e a Malatestino di restare abbastanza immobili. Lunghi sono stati gli intervalli per i cambiamenti di scena; il pubblico ha atteso con qualche disappunto, mentre ha tributato a Raina Kabaiwanska applausi frenetici e prolungati [...]».

## APPENDICE

D'ANNUNZIO E LA MUSICA DI "FRANCESCA" DI RICCARDO ZANDONAI

In «Scenario», Numero speciale *D'Annunzio e il teatro*, anno VII, num. 4, aprile 1938-XVI, pp. 219-220.

Parigi 1912-13. Primo incontro col Poeta. L'editore Tito Ricordi deve leggergli la riduzione a libretto di *Francesca da Rimini*. Il poema è stato ridotto alle identiche proporzioni del *Falstaff* di Boito, e si teme molto che la enorme sfrondata di versi, scene e personaggi possa sembrargli una crudele mutilazione. La lettura avvien fra il silenzio, l'attenzione e la previsione di un solenne fiasco... Confesso che la mia emozione era intensa, perché dal verdetto del Poeta dipendeva la realizzazione musicale del poema che già mi assillava da mesi e mesi. Alla fine della lettura non mai interrotta, D'Annunzio, sereno e sorridente, si alza, stringe la mano all'amico editore e pronuncia queste testuali parole: «Bravo, Tito; sei veramente un uomo di teatro; la tua riduzione è perfetta e desidero che nella pubblicazione del libretto, accanto al mio nome figuri il tuo».

Secondo incontro. Desideravo chiedere al Poeta alcune modificazioni di versi e la sostituzione, nell'atto 3°, del brano in cui Paolo narra a Francesca dei suoi incontri fiorentini con Casella, Guido Cavalcanti e "un giovinetto degli Alighieri nominato Dante". Questi accenni storici, nel punto culminante del duetto d'amore, mi sfreddavano la fantasia e ritenevo opportuno, per la veste lirica, di sostituirli con un bel volo poetico che non inceppasse il libero salire della musica. La mia richiesta, che rispondeva ad un criterio puramente musicale, poteva sembrare ardua, poiché si trattava di creare una pagina nuova nella tragedia. D'Annunzio mi comprese immediatamente, approvò e promise che in giornata si sarebbe messo al lavoro. E mantenne la parola in modo insperato: tre ore più tardi Egli aveva composto e fissato su sette cartelle, in bellissima calligrafia, i versi mirabili che figurano nel 3° atto del libretto di *Francesca: Nemica ebbi la luce, / amica ebbi la notte* e che culminavano in quel divino *Ahi, che già sento all'arido fiato / sfiorir la primavera nostra!* in cui è sintetizzata l'intera tragedia. Nell'accomiatarmi dal Poeta, pensavo fra me che nessun librettista al mondo avrebbe accolto con tanta spontaneità la mia preghiera e si sarebbe dimostrato così pronto, comprensivo e arrendevole. Le sette cartelle autografe sulle quali i bellissimi versi in grandi caratteri sembravano scolpiti, furono disperse dalla guerra del 1914 con tutti gli altri ricordi raccolti nella mia vecchia casa trentina. Rividi

D'Annunzio qualche mese dopo – sempre a Parigi – per la terza ed ultima volta. La veste lirica di *Francesca* era finita e desideravo di sottoporla al Suo giudizio. L'audizione ebbe luogo in una serata ottobrina del 1913 in casa di Lina Cavalieri. La mia musica gli piacque, senza entusiasmarlo forse, ma gli piacque sinceramente. Non so fin dove potesse arrivare la comprensione musicale di questo grande artista che è stato un colosso della coltura, della fantasia e del buon gusto; non posso dire quindi se Egli fosse in grado di poter penetrare un lavoro un po' complesso come *Francesca*, presentata in un'audizione molto sommaria e imperfetta fatta al pianoforte. Epperò, mi è sempre rimasto in cuore il vivo desiderio che egli potesse udire l'opera attraverso una completa esecuzione teatrale. Ma questo per quanto sembri strano, non è mai avvenuto! Egli ha sempre conservato, tuttavia, una sincera simpatia per *Francesca* musicale, e lo dimostrano le lettere e i telegrammi da lui inviati dopo le diverse esecuzioni teatrali.

Da quella sera parigina in cui l'opera lirica gli fu da me intimamente presentata, non ci siamo più riveduti. La grande guerra, l'evento di Fiume, la Rivoluzione fascista e il suo ritorno al Vittoriale lo avevano collocato tanto in alto che il suo modesto collaboratore musicale ha preferito, pur nella sua completa fedeltà di amico e grande ammiratore, rimanergli lontano e possibilmente nell'ombra. I miei rapporti personali ed artistici con Gabriele D'Annunzio sono durati 12 mesi, il tempo preciso entro il quale la partitura di *Francesca* è stata pensata, maturata e scritta.

Riccardo Zandonai