

TEATRO COMUNALE  
DI BOLOGNA

1921 MAN  
01651

10, 12, 14 ottobre 2006, ore 21

# PAOLO e FRANCESCA

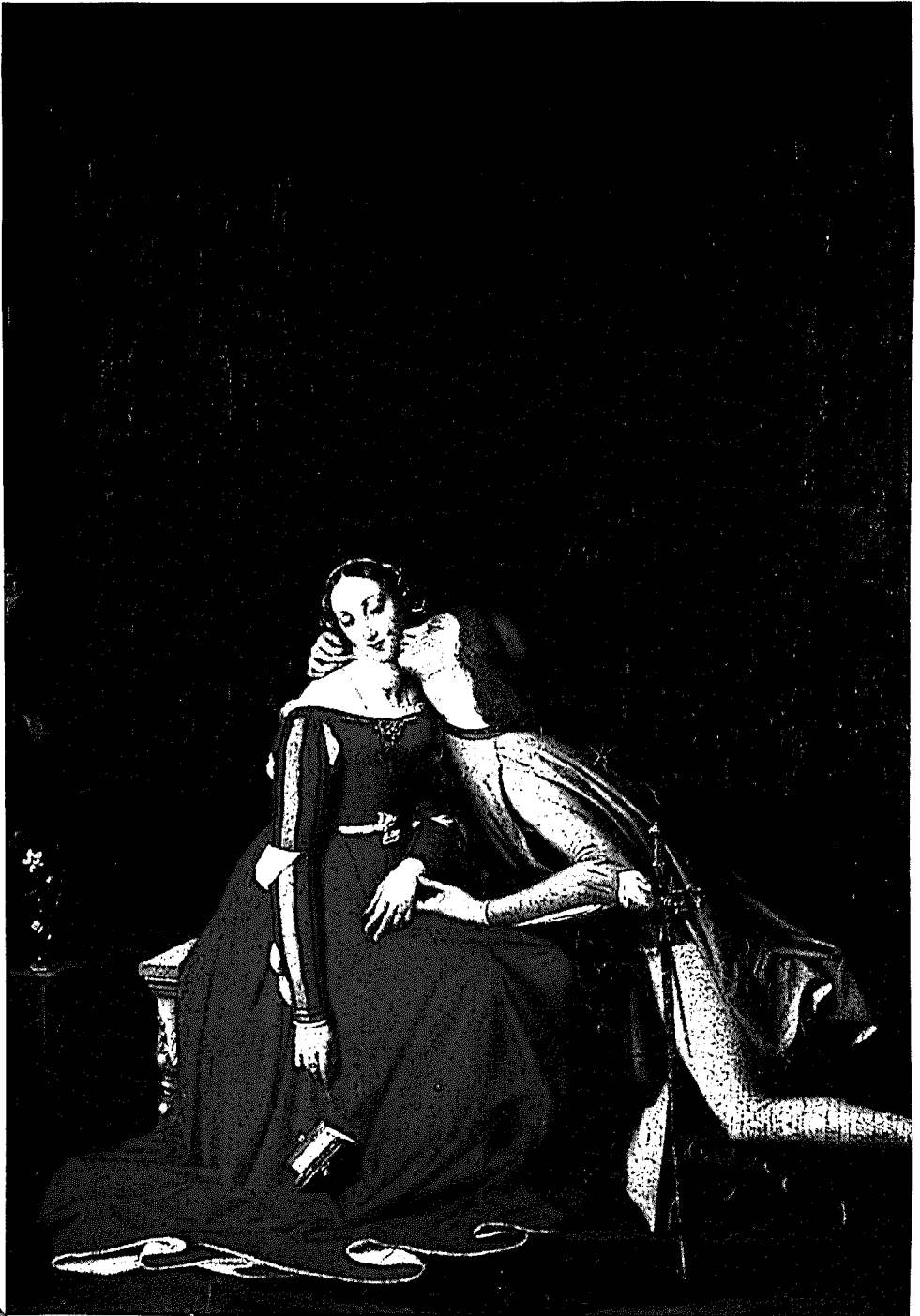
Dramma lirico in un atto di Arturo Colautti

Musica di  
**LUIGI MANCINELLI**

un progetto realizzato  
dagli studenti  
dell'Accademia di Belle Arti  
del Conservatorio di Musica  
e dell'Università  
di Bologna

con la collaborazione della  
Fondazione Teatro Comunale di Bologna





Jean-Auguste-Dominique Ingres (1819)

TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

martedì 10 ottobre 2006, ore 21.00

giovedì 12 ottobre 2006, ore 21.00

sabato 14 ottobre 2006, ore 21.00

## PAOLO E FRANCESCA

DRAMMA LIRICO IN UN ATTO DI ARTURO COLAUTTI

MUSICA DI LUIGI MANCINELLI

### PERSONAGGI

Francesca, *soprano*

Gianciotto, *baritono*

Paolo, *tenore*

Il Matto, *tenore*

Quattro donzelle

### INTERPRETI

Elena Rapita

Sung Woo Bu / Akitomo Goda

Giancarlo Monsalve

Enea Scala

Ambra Gattamorta

Valentina Betti / Tomoko Yoshizaki

Mariantonia Marolda

Andrea Doskôcilová

Maestro concertatore e direttore d'orchestra

MASSIMO DONADELLO

### GRUPPO DI REGIA

Tommaso Arosio, Massimiliano

Cossati, Irene Lentini, Giovanni

Marandola, Azzurra Spirito

### SCENE

Andrea De Micheli, Assunta

Schiappapietra

### COSTUMI

Simona Cosentini

### MAESTRO DEL CORO

Roberto Parmeggiani

ORCHESTRA E CORO DEL CONSERVATORIO DI MUSICA

"GIOVAN BATTISTA MARTINI" DI BOLOGNA

*con la collaborazione di*

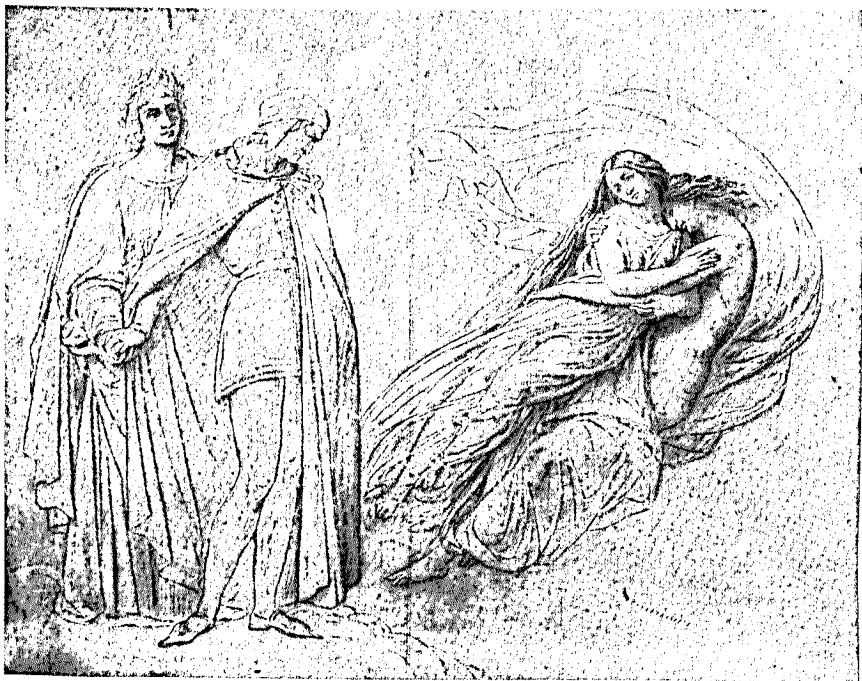
Coro da Camera di Bologna, direttore PIER PAOLO SCATTOLIN

Corale San Rocco di Bologna, direttore MARIALUCE MONARI

Responsabile Corso di Direzione d'Orchestra: LUCIANO ACOCELLA

Responsabile Laboratorio Lirico: VINCENZO MORREALE

ASSISTENTE ALLA REGIA: Federica Doniselli – MAESTRI COLLABORATORI DI PALCOSCENICO: Patrizia Ferioli, Ivitza Martirosyan, Emanuela Turrini – MAESTRI COLLABORATORI DI SALA: Liisa Pimiä, Patrizia Ferioli, Maurizio Tessitore, Dario Tondelli, Andrea Vitello – DIRETTORE MUSICALE DI PALCOSCENICO: Roberto Polastri – MAESTRO COLLABORATORE: Andrea Bonato – DIRETTORE DEGLI ALLESTIMENTI SCENICI: Carluccio Poggioli – RESPONSABILE DIREZIONE DI SCENA E UFFICIO REGIA: Gianni Marras – DIRETTORE DI SCENA: Valentina Brunetti – RESPONSABILI SERVIZIO ELETTRICISTI: Daniele Naldi, Andrea Oliva – ARCHIVIO MUSICALE: Euro Lazzari – COORDINATORE ALLE SCENE: Stefano Iannetta – RESPONSABILE SERVIZIO ATTREZZISTI: Giordano Mazzocchi – RESPONSABILE SERVIZI AUDIO VIDEO: Claudio Pitzalis – RESPONSABILE SERVIZIO COSTUMI: Claudia Pernigotti – CAPI MACCHINISTI: Andrea Alessandrini, Cleto Tani – RESPONSABILE SERVIZIO COSTRUZIONI: Mariano Prodomo – RESPONSABILE MOVIMENTAZIONI E LOGISTICA: Alfredo Covili – UFFICIO PRODUZIONE: Stefania Baldassarri – SCENE: Laboratorio Teatro Comunale, BOLOGNA; Accademia di Belle Arti, BOLOGNA – ATTREZZERIA: Laboratorio Teatro Comunale, BOLOGNA – COSTUMI: Fondazione Teatro Comunale, BOLOGNA – PARRUCHE: Audello, TORINO – CALZATURE: Fondazione Teatro Comunale, BOLOGNA.



Pierre-Claude-François Delorme (ca. 1830)

**G**iunti alla terza produzione nell'ambito di questa ambiziosa e innovativa collaborazione triennale, ideata da quattro istituzioni culturali-formative, possiamo insieme affermare che il bilancio è positivo sotto diversi aspetti.

Se la prima edizione di questo inedito progetto comune ha visto la ripresa di un'opera non più rappresentata per quasi un secolo come il *Re Enzo* di Ottorino Respighi, nel 2005 la scelta è caduta su un'opera mai rappresentata come tale, ma nota da un punto di vista letterario e cinematografico e decisamente ricca di suggestioni quale *Malombra* di Marco Enrico Bossi. È ora il momento di *Paolo e Francesca* di Luigi Mancinelli, eseguita e allestita da studenti e dottorandi del Conservatorio, dell'Accademia di Belle Arti e dell'Università di Bologna, sostenuti nell'organizzazione dalla Fondazione Teatro Comunale.

Ancora una volta un'operazione complessa, che ha richiesto un grande impegno da parte dei giovani coinvolti, ma ha offerto loro l'opportunità di affinare la propria formazione nella produzione di un'opera, accanto ai docenti e ai professionisti che li hanno guidati e sostenuti in tutti i passi, dall'allestimento scenico alla regia, dall'esecuzione in orchestra e in palcoscenico al programma di sala.

Crediamo in questo modo di avere offerto agli studenti una concreta esperienza formativa teatrale, insieme a una operazione culturale di ampio respiro per la città, che ha fin qui apprezzato e accompagnato con attenzione il progetto.

*Stefano Mazzonis di Pralafra*  
Sovrintendente della Fondazione Teatro Comunale di Bologna

*Mauro Mazzali*  
Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna

*Gianfranco Tommasi*  
Presidente del Conservatorio di Musica "Giovanni Battista Martini" di Bologna

*Pier Ugo Calzolari*  
 Rettore dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna



Luigi Mancinelli (ca. 1890)

# LUIGI MANCINELLI

## BOLOGNESE D'ADOZIONE

---

Viviana Fabbri

Compositore di rango, direttore d'orchestra di fama mondiale, infaticabile promotore e organizzatore della cultura musicale italiana e straniera, Luigi Mancinelli è strettamente legato alla storia artistica di Bologna e alle sue istituzioni musicali, in un periodo – l'ultimo ventennio dell'Ottocento – in cui la città visse una stagione culturale di eccellenza.

### VITA E OPERE

Nato a Orvieto nel 1848, Mancinelli studia a Firenze, dove esordisce come violoncellista al Teatro della Pergola. La sua vocazione si rivela però ben presto essere quella del podio, unitamente alla composizione. Nel 1873 dirige la prima opera e nel 1874 diventa maestro sostituto al Teatro Apollo di Roma, direttore stabile dal 1875 al 1881. Durante questi anni dirige anche in diverse città italiane (tra cui Bologna) e straniere (in Spagna e a Parigi), mentre compone le musiche di scena per i drammi di Pietro Cossa *Messalina* (1876) e *Cleopatra* (1877), nonché per la commedia di Erik Lumbroso *Tizianello* (1880), riscuotendo un buon successo di pubblico.

La notorietà gli vale una serie di nomine prestigiose, tutte a Bologna, a evidenziare la sua irrefrenabile vitalità: dal 1881 al 1886 è infatti direttore e insegnante di composizione al Liceo musicale, e insieme maestro di cappella a San Petronio e direttore stabile al Teatro Comunale. Sul piano creativo, sono questi gli anni dell'opera *Isora in Provenza* (3 atti, libretto di Angelo Zanardini), rappresentata con grande successo al Teatro Comunale (1884), e di tanta musica sacra, tra cui spicca la *Messa di San Petronio* (1884). Ma la sua fama cresce in misura assai maggiore per gli esiti direttoriali, soprattutto dopo che Verdi elogiò una sua concertazione di *Aida* (1881) e Wagner il primo esperimento di unire in concerto il Preludio del *Tristano* alla "Morte di Isotta".

Nel marzo 1886 si dimette dunque da tutti gli incarichi bolognesi per dedicarsi a una carriera internazionale di direttore d'orchestra, attratto dalle numerose e vantaggiose offerte pervenutegli dall'estero. Si dividerà dunque per un po' fra Londra, dove assume la direzione della stagione primaverile-estiva del Covent Garden (nel 1887 anche del Drury Lane), e Madrid, per la stagione invernale del Teatro Real, incarico che terrà sette anni, affiancandogli dal 1891 la direzione della Sociedad de conciertos. Di questo periodo sono la partitura sinfonica *La vida es sueño* (1887), l'oratorio *Isaias* (1887) e la suite orchestrale *Scene veneziane* (1888).

Dal 1893 al 1903, pur mantenendo l'incarico londinese, compie diverse *tournées* in Canada e negli Stati Uniti, divenendo ospite fisso del Metropolitan di New York, dove nel 1903 fa rappresentare la sua opera più duratura: *Ero e Leandro* (3 atti, libretto di Arrigo Boito), già andata in scena al Festival di Norwich in forma di cantata (1896), a Madrid in forma scenica (1897), e poi ripresa anno dopo anno a Torino, Venezia, Roma, Londra, Genova, Lisbona, Varsavia, riscuotendo sempre il favore del pubblico.

Negli anni 1904-1915 l'attività direttoriale di Mancinelli è estesa in tutto il mondo occidentale, da Roma (1904) a Londra (1904-1905), ancora responsabile delle stagioni primaverili al Covent Garden; da Norwich (1905), dove presenta la cantata *Sancta Agnes*, a Rio de Janeiro (1905); da Lisbona (1906-1908) a Bologna (1907), per la prima della sua opera *Paolo e Francesca* (1 atto, libretto di Arturo Colautti); da Buenos Aires (1908-1909), dove inaugura il nuovo Teatro Colón, a Barcellona (1910-1911) e ancora Roma (1911), per la stagione del Teatro Costanzi insieme con Arturo Toscanini. Vistosa invece l'assenza dai teatri francesi e tedeschi.

Giunto ai vertici della fama, negli anni della Grande Guerra Mancinelli s'impegna in concerti di beneficenza e in composizioni patriottiche: *l'Inno-marcia dei mitraglieri* (1917), *il Canto del tricolore* (1919), *Il canto degli orfani della patria* (1921). Sempre di quegli anni sono le *Sei melodie per canto e pianoforte* (1914) che rivelano il raffinato gusto letterario dell'autore (Dante, Leopardi, Shelley), la *Prière des oiseaux* (1916), per contralto, coro di voci bianche e orchestra (ispirata allo *Chantecler* di Edmond Rostand), nonché la fantasia lirica *Sogno di una notte d'estate* (3 atti, libretto di Fausto Saluatori, 1916), opera che, nel prendere a modello la commedia shakespeariana, testimonia a un tempo la vocazione antiverista di Mancinelli e il suo desiderio di proseguire nel solco del *Falstaff* verdiano.

Nel 1918 subentra a Boito come membro della Commissione permanente per le arti musicale e drammatica istituita dal Ministero della Pubblica Istruzione. Aperto a tutte le novità in campo artistico e musicale, accetta infine di cimentarsi con le possibilità offerte dalla neonata cinematografia: nascono così le musiche per *Frate Sole* (regia di Mario Corsi e Ugo Falena, 1918), sulla vita di san Francesco, e per *Giuliano l'Apostata* (regia di Ugo Falena, 1920), rari esempi di partiture orchestrali sincronizzate con le scene dell'intera pellicola muta.

Muore a Roma nel 1921.

## LA FIGURA DEL COMPOSITORE

Benché la sua produzione non sia copiosa, l'autore Mancinelli si è cimentato in tutti i generi musicali, dalla musica strumentale a quella vocale, dalla musica sacra all'opera, dalle musiche di scena per il teatro di prosa alle "colonne sonore" cinematografiche.

Amico di Arrigo Boito, era cresciuto a contatto con la scapigliatura milanese, sensibile all'esigenza di rinnovare l'arte musicale italiana e far rinascere la tradizione strumentale; da qui l'interesse compositivo per la musica cameristica e sinfonica, con esiti personalissimi ancorché aperti alle suggestioni d'oltralpe, in una continua esplorazione e rivisitazione delle forme musicali. La finezza e la sapienza dell'orchestrazione si sono alimentate dell'esperienza direttoriale e dello studio delle principali partiture contemporanee, da cui Mancinelli ricavò un'inconueta apertura d'orizzonte stilistico, senza peraltro cedere al modernismo estremo.

Dall'epistolario, recentemente venuto alle stampe, emerge l'immagine d'un musicista straordinariamente aperto e insieme critico rispetto a quanto andava allora producendosi anche in campo operistico: wagneriano d'elezione, sì, ma non meno strenuo difensore della migliore tradizione italiana, sia pure con l'avvertita esigenza di un profondo rinnovamento delle forme e del linguaggio musicale. In una lettera a Giovanni Tebaldini, uno dei più accesi sostenitori in Italia di tale rinnovamento, Mancinelli scriveva (28 aprile 1916): «Se, da vent'anni a questa parte, tutti i nostri compositori avessero seguito la strada tracciata da Verdi coll'*Otello* e col *Falstaff*, l'opera nazionale esisterebbe diggià. Per mio conto io, che non appartengo più alla giovane scuola, ho ultimato da poco un'opera, *Sogno di una notte d'estate*, e mi pare di aver fatto un lavoro melodicamente italiano e moderno nella forma, nell'armonia e nell'istrumentale». E facendo poi proprio il celebre motto

verdiano «Torniamo all'antico: sarà un progresso!», nell'assumere la carica di commissario ministeriale per l'arte musicale, così si esprimerà due anni dopo (lettera del 2 agosto 1918): «L'unica riforma utile, secondo me, da introdursi per ottenere un risorgimento della vera musicalità italiana sarebbe che ogni nuovo compositore dovesse conoscere ed ammirare profondamente il nostro passato musicale, i nostri musicisti del XV, XVI e XVII secolo come Palestrina, Frescobaldi, Michelangelo Rossi, Pasquini, Scarlatti, Sammartini, Porpora, ecc.».

Il gusto elegante ed elegiaco, la personalissima sintesi di temi classicheggianti ed elementi popolareschi, il lirismo delicato e raccolto, le stesse scelte letterarie sempre raffinate e insieme così distanti – storicamente e tematicamente distanti – dal quotidiano, posero Mancinelli agli antipodi della corrente verista allora predominante, tanto da fargli incontrare continue difficoltà sia con gli editori per la pubblicazione, sia con i teatri per la rappresentazione delle proprie opere.

## IL DIRETTORE DI SUCCESSO

Come per Gustav Mahler negli stessi anni, la fama di Mancinelli era più propriamente legata all'arte direttoriale. Delle sue interpretazioni non esistono tuttavia registrazioni, se si eccettua un'incisione artigianale realizzata mediante fonografo Edison a cilindri di cera. Numerose e sempre entusiastiche sono le testimonianze e le critiche coeve, sin dalla prima ora. L'autorevolissimo Francesco d'Arcais, critico dell'«Opinione», così si pronunciò sul pressoché debuttante direttore, in occasione di una *Vestale* data a Jesi nel settembre del 1875: «Lo spartito è concertato e diretto dal Mancinelli, che, giovanissimo ancora, raccoglierà davvero l'eredità di Mariani ... È un direttore sicuro, intelligente, pieno di vita, di brio, di fuoco e fra non molto se lo contenderanno i principali teatri d'Italia». Se con grande acume critico ne pronosticava il repentino successo, additandolo come legittimo erede di Angelo Mariani (vale a dire il primo direttore italiano capace di affermarsi in quel ruolo che solo il più recente repertorio operistico aveva reso necessario e insieme enfatizzato), d'Arcais non avrebbe certo potuto immaginare che la fama di Mancinelli l'avrebbe presto condotto nei teatri del mondo intero.

Finissimo interprete di Wagner, si adoperò per favorirne la diffusione in Italia e in Spagna, così come contribuì a valorizzare il repertorio contemporaneo meno noto e a lanciare i giovani autori italiani: Puccini dapprima, poi Alfano e Zandonai, nonché i futuri esponenti della grande arte direttoriale italiana, quali Victor de Sabata e Gino Marinuzzi, attivi da giovani anche come compositori: «Nel febbraio 1913», scriveva a Ricordi il 24 settembre 1912, «l'Asociación Wagneriana ha l'intenzione di farmi dirigere ancora cinque o sei concerti di musica sinfonica internazionale e siccome ve ne saranno un paio dedicati alla musica italiana sarà questa una buona occasione per presentare al pubblico di Madrid questi nostri giovani compositori».

Grande carisma, memoria impressionante, prodigiosa energia e versatilità interpretativa, orecchio sensibilissimo e notevole efficienza nelle prove di concertazione: a queste doti si deve aggiungere la sorprendente quantità di energie che Mancinelli profuse non solo nel lavoro direttoriale, ma anche nella direzione artistica e organizzativa delle stagioni a lui affidate. La sua attività era talmente intensa che, quando nel 1893 al Teatro Real di Madrid e alla Sociedad de Conciertos dovettero provvedere a sostituirlo, ingaggiarono ben quattro direttori.

## A BOLOGNA, FACTOTUM DELLA CITTÀ

Un così febbrile dinamismo Mancinelli lo aveva impresso negli anni precedenti anche alla vita musicale bolognese, nella quale assunse via via le cariche istituzionali più importanti. Invitato nel 1879 ad occuparsi della stagione autunnale del Teatro Comunale, si trovò di fatto a dirigere anche

il primo dei "Concerti popolari" al Teatro Brunetti, nonché il concerto inaugurale della neonata Società del Quartetto, di cui divenne direttore artistico col compito specifico di promuovere la musica strumentale. Nel maggio dell'anno seguente sarà di nuovo al Teatro Comunale per dirigerli un concerto sinfonico. Al 1881 risale invece la nomina a direttore del Liceo musicale e della Cappella di San Petronio, incarichi che lo portarono ad assumere stabile dimora in città. Durante i cinque anni di permanenza fu il principale promotore della vita musicale bolognese, come ricorda il compositore Giacomo Orefice, all'epoca suo allievo al Liceo: «Bologna *la dotta*, riviveva per opera del Mancinelli in un'atmosfera di musicalità, che non aveva più alitato dall'epoca gloriosa del suo Liceo musicale: quella del suo fondatore, il Padre Mattei. Fiorivano al Teatro Comunale le stagioni d'opera; al Teatro Brunetti, ambiente popolare, al Club Felsineo, ambiente elegante e aristocratico, i concerti sinfonici; in San Petronio le esecuzioni di musica sacra; al Liceo musicale i saggi degli allievi. E l'anima di tutto era Mancinelli; che prodigava, in infinite occasioni, le infinite risorse della sua giovane attività. ... E Bologna era fiera del suo Maestro. E fiera anche del suo wagnerismo».

Bologna vantava un'illustre tradizione in campo operistico: dal 1860 al 1872 era stato direttore del Teatro Comunale il già citato Angelo Mariani, che aveva apportato un notevole contributo al rinnovamento dei cartelloni, introducendovi i più recenti melodrammi francesi e tedeschi, oltre alle opere più impegnative del Verdi maturo. La famosa rappresentazione del *Lohengrin*, nel 1871 (al debutto assoluto di un'opera di Wagner in Italia accorsero intellettuali da tutto il paese), aveva eletto Bologna a città wagneriana per eccellenza. Morto Mariani, nel 1873, la direzione del teatro fu affidata dapprima al fratello maggiore di Luigi, Marino Mancinelli (stagioni 1876 e 1877), per poi passare, dopo il tragico suicidio, a Franco Faccio (1879): si trattava delle personalità più in vista nel campo della direzione d'orchestra. Ebbene, quando Luigi Mancinelli approdò a Bologna, se da un lato dovette sostenere un confronto molto impegnativo in termini di personalità artistica, dall'altro non ebbe che da raccogliere e proseguire il lavoro avviato dai predecessori.

Molto restava tuttavia ancora da fare per elevare Bologna a città d'avanguardia sul piano musicale: l'infatuazione wagneriana della prima ora andava infatti consolidata (ed ecco la riproposta di *Lohengrin* e *Tannhäuser* al Comunale, nel 1882 e 1884, vale a dire gli stessi due titoli già presentati da Mariani dieci anni prima); per promuovere ad ampio raggio la grande tradizione strumentale tedesca, senza trascurare la produzione italiana più recente, era d'altro canto necessario avviare un progetto che coinvolgesse tutte le istituzioni cittadine, uscendo dal cerchio ristretto delle pur numerose accademie elitarie che si tenevano nelle case patrizie. È precisamente nel salotto del marchese Pizzardi che una privata adunanza di valenti musicisti si trasformò nel 1879 in un'istituzione pubblica, la Società del Quartetto, analogamente a quanto era già successo a Milano, Firenze, Roma, Napoli. Oltre a propiziare la nascita e a riservarsi la serata inaugurale, Mancinelli diresse numerosi concerti sinfonici (con in programma quasi sempre pagine wagneriane), contribuendo così in maniera decisiva allo sviluppo della neonata istituzione. Le manifestazioni, inizialmente organizzate al Liceo, dovettero spostarsi in Teatro nel giro di pochi anni, a motivo del progressivo incremento di pubblico. Un vero evento risultò la prima esecuzione cittadina della Nona Sinfonia di Beethoven (1884): per l'occasione, solisti e coristi prestarono gratuitamente la loro opera, e il successo fu tale che nei giorni successivi persino i suonatori ambulanti della città ne riproponevano il tema dello Scherzo (cfr. «L'Opinione» del 6 ottobre 1884).

Altrettanto impegno Mancinelli riservò ai cosiddetti Concerti popolari, organizzati al Teatro Brunetti (l'attuale Teatro Duse) dal 1879. L'idea di una siffatta iniziativa derivava dagli analoghi esempi di Carlo Pedrotti a Torino e di Teodulo Mabellini (già maestro di composizione di Mancinelli) a Firenze, nell'intento di estendere la cultura musicale a tutte le classi sociali.

# TEATRO COMUNALE - BOLOGNA

Impresa E. CASALI e C.

LUNEDI 11 Novembre 1907 ore 21 prec.

**SERATA DI GALA**  
PER IL GENETLIACO DI S. N. VITTORIO EMANUELE III.

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE**  
DELL'OPERA NUOVISSIMA

# PAOLO e FRANCESCA

Dramma lirico in un atto - Versi di Arturo Colautti - Musica di LUIGI MANCINELLI

(Proprietà Editore E. BONZONI)

**PERSONAGGI**  
Francesca . . . . . ELENA BIANCHINI-CAPPELLI  
Gianciotto . . . . . GIUSEPPE PACINI  
Paolo . . . . . ITALO CRISTALLI  
Il Maitto . . . . . GAETANO PINTI CORSI

Uomini: Tomini d'Arna, Fantioli, Dossini, Cameriere

L'istrumento **ARFA-LIUTO** inventato da M. ur Lyon è fornito gentilmente dalla casa Pleyel di Parigi.

# BEETHOVEN

5. SINFONIA opera 67.

1. TEMPO ALLEGRO CON BRIO || 3. TEMPO SCHERZO  
2. TEMPO ANDANTE CON MOTO || 4. TEMPO ALLEGRO

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA

# COMM. LUIGI MANCINELLI

M. scerita BALDI ZENONI M. Direttore del coro ENRICO ROMEO Altra M. del coro MILANI FERRUCCIO

Regista il sign. ENZO CELLINI

Conduttore VITTORIO CANUSSIO

**A. 90 Professori d'Orchestra** ♦ **V. 60 Coristi d'ambo i sessi**

Fornitori: Via Martini & Prati, Intesa Zanparoli, Intesa G. Ranzani & G. Prati, A. De Rossi, Feltrinelli Martelloni, Bolognese A. Rossi.

**PREZZI SERALI**

**INGRESSO ALLA PLATEA E PALCHI Lire 5**

**LOGGIONE Lire 2**

Per uno **Scania** numerato L. 5 - Per una **Poterone** L. 10 (oltre l'ingresso)  
Studenti dell'Università (con presentazione di tesseri all'ingresso) Militari, Sott'Ufficiali L. 2,50

L'Impresa non accorda entrate di favore

**Il Teatro si apre alle ore 20,30 precise**

Mercoledì 13 **SECONDA RAPPRESENTAZIONE** dell'Opera

# PAOLO e FRANCESCA

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

Il manifesto per la prima rappresentazione assoluta di Paolo e Francesca (1907)

Non minore fu il contributo offerto alla riorganizzazione del Liceo musicale cittadino, che era ricaduto in una profonda crisi artistica dopo il decennio rossiniano (1839-1848). Nel giro di cinque anni, Mancinelli risollevò le sorti della scuola, sino a farne un modello di gestione e organizzazione. Fece collocare a riposo i maestri più anziani e meno motivati e chiamò a sé nuovi professori; accrebbe il numero di classi e insegnamenti; orientò in senso decisamente professionale la formazione musicale, organizzando concerti a cui prendevano parte sia gli allievi sia i professori del Liceo; migliorò il livello culturale degli studenti; modificò il regolamento della scuola, sì da snellire le procedure burocratiche e avere maggiore autonomia d'azione, conferendo al Liceo un nuovo assetto e un rinnovato prestigio, di cui beneficerà il non meno illuminato direttore destinato a succedergli, Giuseppe Martucci.

Non va infine dimenticato il lavoro svolto da Mancinelli come Maestro di cappella in San Petronio. Il suo predecessore Gaetano Gaspari (oggi ricordato come benemerito bibliotecario del Liceo) aveva dato uno straordinario impulso al complesso, accrescendone notevolmente l'organico sia vocale sia strumentale, e introducendovi la figura distinta del direttore d'orchestra. Gli anni di Mancinelli non furono tuttavia altrettanto gloriosi, corrispondendo al contrario con l'inizio di una decadenza dell'antica istituzione: il regolamento del 1883 decretava che non potevano venire assunti nuovi coristi e strumentisti a seguito di morte o pensionamento, al punto che se Gaspari aveva potuto contare negli anni d'oro su 43 esecutori stabili, Mancinelli se ne trovò appena 34 (6 cantanti e 28 strumentisti). Nonostante le difficoltà, anche a San Petronio Mancinelli svolse il suo compito con le energie e l'impegno che gli erano propri, tenendo alto il livello delle esecuzioni. Nel primo dei concerti da lui diretti, in occasione della festa del santo patrono (4 ottobre 1881), si fece favorevolmente conoscere come compositore di musica sacra, attraverso un Gloria a quattro voci miste scritto per l'occasione. Nelle celebrazioni del 1883 propose una Messa completa e l'anno successivo una nuova *Messa di san Petronio* dedicata al sindaco Gaetano Tacconi, con tanto di Introito, Graduale e Offertorio specifici per la festività liturgica. L'esperienza acquisita sul campo della musica sacra durante il soggiorno bolognese troverà un'eco nella produzione operistica più tarda, nel rilievo e nella qualità degli interventi corali, informati alla tecnica contrappuntistica.

In pochi anni Mancinelli conquistò il cuore dei bolognesi. Al suo debutto come compositore operistico (*Isora di Provenza*, 2 ottobre 1884), l'attesa era tale che i melomani, desiderosi di avere anticipazioni e giudizi sull'opera, assediavano i coristi e gli strumentisti all'uscita dalle prove. Il successo dell'opera fu pari, se non superiore, all'aspettativa stessa. Anche per questo motivo, le repentine dimissioni di Mancinelli dalle tante cariche assunte e la sua improvvisa e quasi segreta partenza, alla mezzanotte del 20 marzo 1886, lasciarono interdetta la città e suscitavano non poche critiche e perplessità. La vera ragione, che ben pochi conoscevano, era nondimeno tutt'altro che artistica. Così ricorderà Vittorio Gui, a cinquant'anni dalla scomparsa del maestro: «La sua vita fu piuttosto tempestosa per certi avvenimenti privati che con l'arte sua non entravano; sotto la minaccia infamante di un processo (oggi si tratterebbe di inezie che farebbero sorridere) quando era direttore del Conservatorio di musica a Bologna, dovette allontanarsi dall'Italia e visse esule per molti e molti anni».

Mancinelli tornò a Bologna, carico di allori, nel 1907, per il debutto di *Paolo e Francesca*. Durante quella stagione diresse anche un trionfale *Tristano e Isotta*, saldando così il proprio debito ideale non solo col pubblico che tanto lo aveva sostenuto, e che anche in quell'occasione lo acclamò, ma pure con la partitura che era stata per lui una preziosa fonte d'ispirazione.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- A. ANTONELLI, C. FERRETTI, R. PEDRINI, *Storia del Teatro «Eleonora Duse»: dal San Saverio al Duse, quattro secoli di vicende teatrali*, Bologna, Lo Scarabeo, 1997.
- B. BRUMANA, G. CILIBERTI, R. MAGHERINI, *Luigi Mancinelli (1848-1921): immagini e documenti*, Perugia, Cassa di Risparmio di Orvieto, 1998.
- O. GAMBASSI, *La Cappella musicale di San Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987.
- V. GUI, *Ricordo di Luigi Mancinelli*, «Nuova rivista musicale italiana», V, 1971, pp. 242-248.
- A. MARIANI, *Luigi Mancinelli. Epistolario*, Lucca, Akademos, 2000.
- A. MARIANI, *Luigi Mancinelli. La vita*, Lucca, Akademos, 1998.
- P. MIOLI, *Un chiostro per la Musica. Storia e attualità del Conservatorio «G. B. Martini» di Bologna*, Bologna, Minerva, 2004.
- G. OREFICE, *Luigi Mancinelli*, Roma, Ausonia, 1921.
- A. PEÑA Y GOÑI, *Luigi Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*, Madrid, 1891.
- C. PICCARDI, *Agli albori della musica cinematografica: «Frate Sole» di Luigi Mancinelli*, «Musica/Realtà», n. 16, aprile 1985, pp. 41-74.
- C. SARTORI, *Il Regio Conservatorio di Musica «G. Martini» di Bologna*, Firenze, Le Monnier, 1942.
- L. SILVESTRI, *Luigi Mancinelli: direttore e compositore*, Milano, Gastaldi, 1966.
- SOCIETÀ DEL QUARTETTO, *I primi cento concerti: 1879-1896*, Bologna, Azzoguidi, 1897.
- J. SUBIRÁ, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus-Ultra, 1949.
- L. TREZZINI (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, 2 voll., Bologna, Alfa, 1966, 1987<sup>2</sup>.
- F. VATTIELLI, *Arte e vita musicale in Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1927.



Gustave Doré (1861)

*Dante Alighieri*  
INFERNO, CANTO V  
(vv. 70-142)

Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito  
nomar le donne antiche e' cavalieri,  
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.

I' cominciai: «Poeta, volentieri  
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,  
e paion sì al vento esser leggeri».

Ed elli a me: «Vedrai quando saranno  
più presso a noi; e tu allor li priega  
per quello amor che i mena, ed ei verranno».

Si tosto come il vento a noi li piega,  
mossi la voce: «O anime affannate,  
venite a noi parlar, s'altri nol niega!».

Quali colombe dal disio chiamate  
con l'ali alzate e ferme al dolce nido  
vegnon per l'aere dal voler portate;

cotali uscir de la schiera ovè Dido,  
a noi venendo per l'aere maligno,  
sì forte fu l'affettuoso grido.

«O animal grazioso e benigno  
che visitando vai per l'aere perso  
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,

se fosse amico il re de l'universo,  
noi pregheremmo lui de la tua pace,  
poi e' hai pietà del nostro mal perverso.

Di quel che udire e che parlar vi piace,  
noi udiremo e parleremo a voi,  
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.

Siede la terra dove nata fui  
su la marina dove 'l Po discende  
per aver pace co' seguaci sui.

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende  
prese costui de la bella persona  
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,  
mi prese del costui piacer sì forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte:  
Caina attende chi a vita ci spense».  
Queste parole da lor ci fuor porte.

Quando intesi quell'anime offense,  
china 'l viso e tanto il tenni basso,  
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».

Quando rispuosi, cominciai: «Ohasso,  
quanti dolci pensier, quanto disio  
menò costoro al doloroso passo!».

Poi mi rivolsi a loro e parl'io,  
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri  
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,  
a che e come concedette Amore  
che conosceste i dubbiosi disiri?».

E quella a me: «Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.

Ma s'a conoscer la prima radice  
del nostro amor tu hai cotanto affetto,  
dirò come colui che piange e dice.

Noi leggiavamo un giorno per diletto  
di Lancialotto come amor lo strinse;  
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi baciò tutto tremante.  
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante».

Mentre che l'uno spirito questo disse,  
l'altro piangea; sì che di pietade  
io venni men così com'io morisse.

E caddi come corpo morto cade.



Clemente Alferi (1828)



Alexandre Cabanel (1870)

# PAOLO E FRANCESCA DALLA STORIA ALL'INVENZIONE LETTERARIA

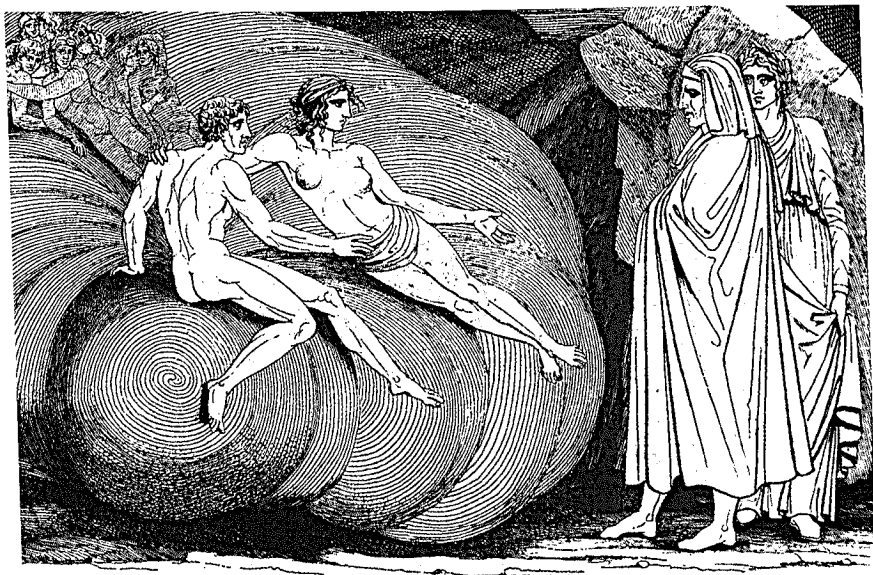
---

Giovanni Marandola

Non una sola carta d'archivio, non un documento fa menzione, velata o indiretta, della relazione adulterina (e, nell'ottica del tempo, incestuosa) tra Francesca e Paolo, e della loro uccisione per mano di Gianciotto Malatesta. La nostra fonte primaria è costituita dai versi di Dante e poi – con una dovizia di particolari che può perfino insospettire – dai suoi commentatori, Boccaccio in testa. Fonti letterarie, dunque. I cronisti del tempo tacciono. Del duplice omicidio non si trova traccia nelle *Cronache ravennati*, nel *Chronicon* del faentino Pietro Cantinelli, nella *Cronaca* di Salimbene de Adam (che pure andava ghiotto delle notizie di nera). L'*Anonimo riminese* del secolo XIV si limita a un breve accenno: «Accadde caso così facto che el dicto Gianne Sciancato trovò Paulo so' fratello cum la donna sua et habelo morto subito lui et la donna». Altrettanto esiguo è il riferimento di Marco Battagli, nella *Marcha* (stesa in latino tra il 1350 e il 1355 ca., e qui in traduzione): «Paolo fu ucciso da suo fratello a causa della lussuria commessa con Francesca, figlia di Guido da Polenta, moglie del fratello di Paolo, insieme alla quale Paolo stesso trovò la morte».

Tutta la vicenda è in Dante, dunque: la passione, il libro, il bacio, l'adulterio, la gelosia. È l'unica occasione di pietà nel luogo infernale del dolore; e quando tenerezza e crudeltà si accompagnano a un eterno castigo tanto insopportabile quanto, per certi versi, appagante (ché eterna è pure l'unione tra i due), ecco che per Dante tutto diventa insostenibile: «e caddi, come corpo morto cade». Appare dunque come una piccola crepa nell'apparato teologico della *Commedia*, quasi che le lacrime e lo svenimento finale del poeta servano a riscattare il suo animo da qualsiasi possibile dubbio, pur rivestendolo di una nobile partecipazione emotiva (così le lacrime di Achille nell'*Iliade*, o gli svenimenti dei centomila soldati francesi nella *Chanson de Roland* alla notizia della morte di Orlando).

Nel Canto V dell'*Inferno*, il contrastato amore di Paolo e Francesca è ormai letteratura. Già in Dante i protagonisti sono una lontana eco di coloro che furono in vita: ideogrammi culturali, maschere teatrali. Si pensi a Gianciotto (al secolo Giovanni Malatesta) che incarna l'uomo rozzo e deforme, indesiderabile (Johannes Zoctus, Giovanni Zoppo); così come archetipo forte è pure quello dei due amanti, giovani belli e sfortunati. Poi c'è il libro galeotto, c'è tutta la letteratura di riferimento, qualcosa che appartiene alla formazione di Dante e che lo ispira. Nel Canto V si addensano molti elementi fondanti della letteratura erotica medievale; è un solco profondo sulle strade dei trovatori occitani, o addirittura càtari, che arriva fino a Dante per fondersi col rigore della scuola stilnovistica fiorentina. L'Amor cortese, fonte di elevazione spirituale, la donna angelica, la contemplazione platonica sono dunque motivi forti. Su questi presupposti la vicenda dei due amanti è una soluzione di contrasto: soprattutto Francesca, che sembra contrapporsi polarmente a Beatrice. E allora, se la condanna appare inevitabile, che fatica però non provare pietà. E tutto a causa di un libro che narra di Lancillotto e Ginevra e in cui si annida un serpente



Gian Giacomo Macchiavelli (1806)

come nell'Albero della Conoscenza. L'atto di Virgilio che sostiene Dante nei suoi mancamenti ha, in questo caso, ulteriori valenze estetiche e morali.

Giovanni Boccaccio, invece, nel suo Commento pubblico alla *Commedia* di Dante (1373-1375), si preoccupa di ragguagliare sul fatto di cronaca in sé, mostrandosi minuziosamente informato su tutta la faccenda. Al racconto dantesco aggiunge un precedente scatenante. Francesca sarebbe stata perfidamente raggirata: convinta di essere stata chiesta in moglie e poi effettivamente condotta all'altare dal bel Paolo (ma era per procura), solo all'indomani della prima notte di nozze avrebbe scoperto di essersi sposata col brutto e storpio Giovanni. Inoltre (e come a darsi pezze d'appoggio per la verosimiglianza cronachistica dell'intera vicenda) Boccaccio inserisce un nuovo personaggio e un nuovo indizio: il servo che informa Gianciotto dell'adulterio, e il mantello di Paolo, in fuga, che s'impiglia a un chiodo; eppoi Gianciotto che colpisce involontariamente Francesca e che infine, accecato dall'ira e dalla disperazione, si avventa sul fratello e lo ammazza. È così che l'autore del *Decameron* scagiona la donna, facendone la vittima inconsapevole del gioco subdolo dell'amante e del caso. Ed è proprio il caso che qui opera fatalmente ad aggiungere un tono classicamente tragico (il che in Dante era impedito dal paradigma teologico).

A questo punto i pezzi del racconto ci sono tutti. Alessandro Tassoni, poeta e uomo di corte, nel Canto V del poema eroicomico *Secchia rapita* (1630), narra del primo incontro fra gli sfortunati amanti (il suo modello è Boccaccio), mentre nel Canto VII aggiunge alla vicenda la storia d'un certo Alessio da Pozzano che, ferito a morte in battaglia da Paolo Malatesta, gli preannuncia la tragica fine e la condanna che Dante formulerà per lui e la sua amante. E si tratta di un Dante che in epoca rinascimentale non aveva goduto di soverchie simpatie (gli umanisti gli preferivano Petrarca).

Assistiamo di poi a una lunga eclissi del tema di Paolo e Francesca. Solo quando, tramontato il Secolo dei Lumi, la nuova sensibilità romantica avviò un'opera di recupero e rilettura di tanto

Medioevo (e *in primis* della *Commedia* dantesca), questo «morbido, rapinoso ed estremo canto d'amor profano» – com'ebbe a dirlo Vittorio Sermonti nel suo fortunato ciclo di letture dantesche – appare congeniale e affascinante. Nella più parte dei casi, però, il racconto viene reinterpretato attraverso le sue dinamiche interne. Seppure l'intreccio principale rimanga pur sempre poggiato su Dante e sul Commento di Boccaccio, s'avverte una tendenza a riconsiderare le forze in gioco col fine d'infondere spunti di novità al mito dei due amanti. I personaggi rispondono a nuove pulsioni, e perciò, da una ripresa all'altra, ciascuno di essi muta, arrivando talvolta a presentare qualità e moventi alquanto lontani dall'originale. Di fatto, c'è un elemento che assume particolare rilievo in senso drammatico: l'atto di delazione dell'amore segreto fra i due, ch'è proprio di Boccaccio. Già là c'era una spia, il servo di Gianciotto; tale figura si vestirà d'altri panni generando nuovi significati, giusta la prossimità o l'estraneità con i personaggi principali.

Nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1815) il racconto (dantesco) è restituito immutato nell'intreccio e nell'epilogo; l'ambientazione è però diversa, con la vicenda spostata dal contesto originario della corte feudale ad altro più modesto e borghese; e poi c'è il litigio tra i fratelli, con Francesca che resta uccisa tentando d'interporsi e Paolo che si fa colpire per spirare assieme all'amata. In Pellico, Paolo e Francesca, colpevoli d'un amore soltanto platonico, diventano vittime d'una gelosia ingiustificata e senza freno (nel 1868 Antonio Petito, nei panni di Pulcinella, ne farà una parodia). Ma innocenti erano i due amanti anche nel frammento di Ludwig Uhland (1810).

Nel 1855 appare oltre oceano, al Broadway Theatre di New York, la *Francesca da Rimini* di George Henry Boker: l'eroe della tragedia è ora Giovanni, il marito sfortunato e incompreso (colui che «morte caina attende»). La *Francesca da Rimini* del nordamericano Francis Marion Crawford, rappresentata in francese al Théâtre Sarah Bernhardt di Parigi nel 1902, protagonista la stessa Bernhardt, pone invece l'accento sulla figura femminile, molto servendosi della variante boccacciana. Lo stesso fa la tragedia in versi di Gabriele d'Annunzio, la *Francesca da Rimini* rappresentata nel 1901 da Eleonora Duse e pubblicata l'anno seguente: «O poema di sangue e di lussuria», l'appella l'autore nel *Commiato* in terzine che fa seguito in volume, riassumendo in un verso i principali motivi della musa dannunziana: «felicitissima opera in ciò che non li gonfia per esaltarli, e nemmeno vuole addolcirli, ma esplicitamente li estenua nella musica e nel sospiro dell'amorosa voluttà», per dirla con Silvio d'Amico. L'azione mette in scena il famoso episodio narrato da Dante, aggiuntavi la leggenda del matrimonio per procura narrata da Boccaccio; la novità sta piuttosto nella figura del delatore, che diventa un fratello minore di Paolo e Gianciotto, Malatestino, anch'egli innamorato di Francesca. Non mancano pagine di grande finezza, ma nel complesso riescono gonfie, e oziose per il loro stile forzatamente dugentesco. Perfino le scene e i costumi di Adolfo De Carolis (colui che affrescò il petroniano Palazzo del Podestà) vennero modellati sull'idea d'un presunto Medioevo, molto in voga all'epoca, ma che già nel 1902 dovevano sembrare – a qualcuno, almeno – meramente ornamentali e di scarso apporto all'intensità del dramma.

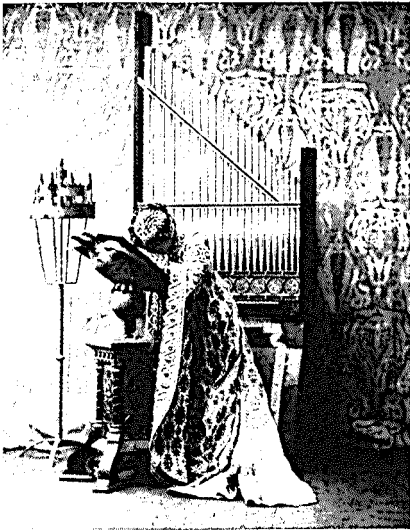
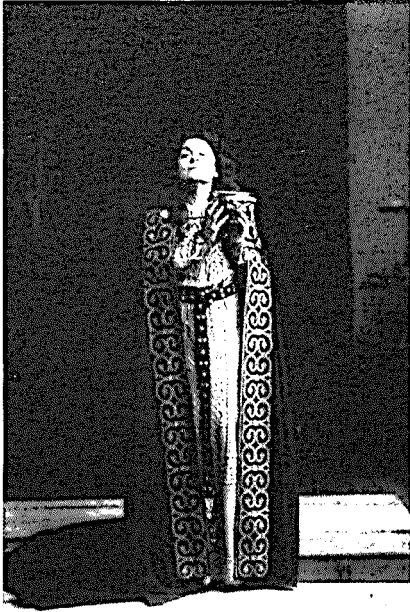
Che anche a Pirandello le pagine dannunziane fossero sembrate vane e pesanti, se ne ha la prova in una nota a commento della *Francesca da Rimini*, dramma in quattro atti, di Giovanni Alfredo Cesareo (su «Nuova Antologia», 1° febbraio 1905): «A lui [al Cesareo] certamente dovette sembrar soffocata sotto tutto l'ambizioso armamentario storico del poeta abruzzese la tragica passione di Francesca e di Paolo; dovettero sembrargli inconsistenti questi due personaggi oppressi da quella soverchia decorazione scenica». Francesca fedele a Paolo, dunque, per Cesareo, giacché è lui ad aver sposato, seppure in nozze ingannevoli; quindi nessun tradimento. Ed è tema pirandelliano, si capisce. In Cesareo il delatore dei due amanti diventa il Taglia, buffone di corte. Pure, in questa variante è introdotto un personaggio curioso, Ghisola, una onesta popolana – si

badi: una *onesta popolana* – che erudisce Francesca sugli illustri precedenti: Eleonora d'Aquitania che amò il trovatore Bernard de Ventadorn; Jaufré Raudel che amò la bella Odierna, moglie a Raimondo conte di Tripoli; madonna Isotta d'Amici, che per consiglio del suo stesso marito amò Pier delle Vigne. È come se la memoria letteraria del libro galeotto si concretizzasse in un personaggio.

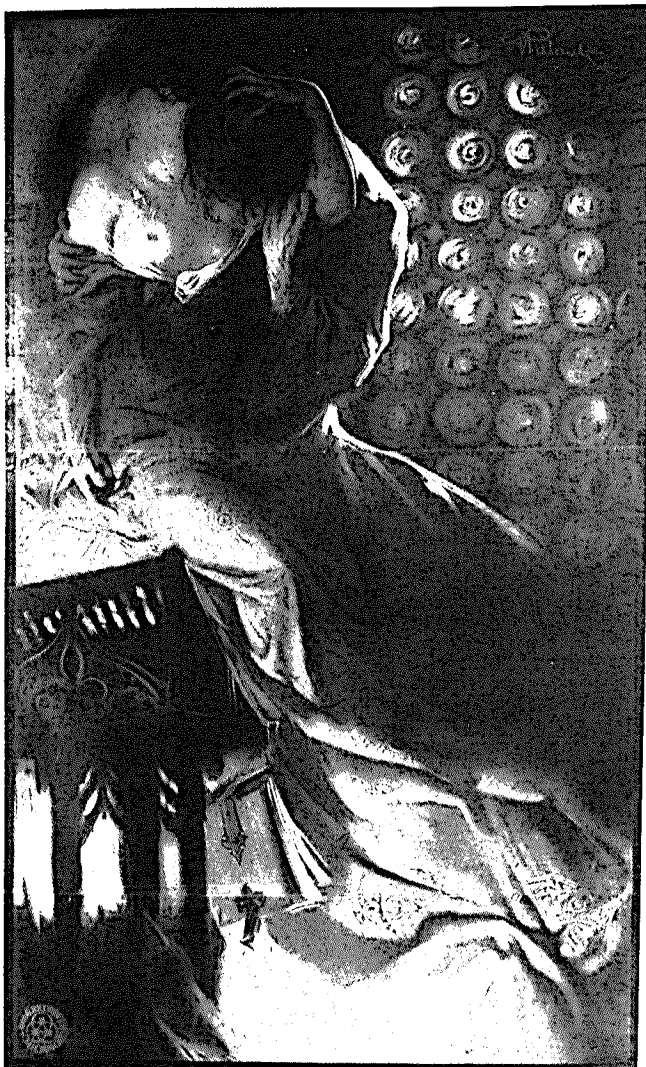
Nonostante Pirandello, sarà proprio il finto medievale di marca dannunziana a provocare la proliferazione di "freschi dugenteschi" in tanto teatro del nostro primo Novecento. In questa linea è da ricordare la *Francesca da Rimini* (1923) con cui Nino Berrini tentò di fondere lo stile dannunziano con quello popolareggiante introdotto da Benelli attraverso *La cena delle beffe* (1909), e proprio contro d'Annunzio. (Ma forse, a ben guardare, anche la *Cena* di Sem Benelli può essere vista come un sarcastico commento al tema di Francesca: una reazione, se non altro, all'enfasi con cui d'Annunzio lo aveva utilizzato.) Curiosa variante, infine, quella di Stephen Phillips (1902), dove una vecchia cieca predice a Gianciotto il tradimento della moglie, così che il sospetto e la gelosia si impossessano di lui ancor prima che la trattativa del matrimonio si concluda.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- I. BALDELLI, *Dante e Francesca*, Firenze, Olschki, 1999.  
S. BENELLI, *La cena delle beffe; Tignola; Ore di Prato*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1976.  
F. CAPPA, P. GELLI (a cura di), *Dizionario dello Spettacolo del '900*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2005.  
S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, 5. ed. riveduta e ampliata, Milano, Garzanti, 1968.  
C. GINZBURG, *Storia notturna*, Torino, Einaudi, 1989.  
P. HEYSE, *Francesca da Rimini*, trad. it. di R. Bertozzi, Milano, LED, 2003.  
A. LENZI, *De Carolis etnografo-pittore*, in A. GRECO (a cura di), *Adolfo De Carolis pittore*, s.l., s.e., 1999.  
S. PELLICO, *Francesca Da Rimini*, Firenze, Salani, 1899.  
A. PETTITO, S. DE ANGELIS, E. SCARPETTA, *Francesca da Rimini, da Napoli. Tre esilaranti farse*, Napoli, Filema, 1999.  
L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960.  
L. TONINI, *La Francesca da Rimini*, Torino, Ghigi, 1994.



Eleonora Duse nella *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio (1902)



FRANCESCA DA RIMINI  
TRAGEDIA DI GABRIELE D'ANNUNZIO  
MUSICA DI RICCARDO ZAN DONAI  
EDIZIONI RICORDI

Giuseppe Palanti (1914)

# PAOLO E FRANCESCA ISPIRATORI DI MUSICISTI

---

Daniele Buccio

L'ampante è l'assenza di testi danteschi fra le scelte poetiche dei musicisti sei- settecenteschi. Per godere dell'incontro fra Dante e la musica, trascorsa l'era del madrigale rinascimentale, occorre saltare direttamente al Romanticismo e le sue propaggini. Non si trattò comunque più d'intonare necessariamente i versi della *Commedia*, quanto di attingere ben spesso agli episodi più celebrati per ricavarne il soggetto d'un'opera o d'un poema sinfonico.

## LA FORTUNA OTTOCENTESCA

Accanto alle vicende di Pia de' Tolomei, che ispirarono fra gli altri Gaetano Donizetti, Filippo Marchetti e Hans von Bülow, è la tragedia di Paolo e Francesca a esercitare il maggior fascino fra i compositori. Nell'Ottocento il tema si ripresenta più volte, sia in veste operistica, sia come cantata sinfonica o da camera, sia in forma puramente strumentale, per orchestra o per pianoforte solo.

Se si esclude la *Francesca di Rimini* di Paolo Pola musicata da Pietro Generali (Venezia 1828) e da Eugen Nordal (Linz 1840), nonché un'isolata *Francesca da Rimini* di Filippo Meucci per Enrico Rolland (Ferrara 1844), la scena melodrammatica italiana è monopolizzata nel primo Ottocento dal fortunatissimo libretto *Francesca da Rimini* di Felice Romani (il fido poeta di Vincenzo Bellini), che fece da contraltare all'omonima tragedia di Silvio Pellico (Milano 1815), non meno fortunata nel campo del teatro di parola. Il «melodramma» in due atti di Romani venne messo in musica in rapida successione – con gli immancabili ritocchi del caso – da Feliciano Strepponi (Vicenza 1823), padre della futura Signora Verdi, Luigi Carlini (Napoli 1825), Saverio Mercadante (Madrid 1828), Massimiliano Quilici (Lucca 1829), Giuseppe Staffa (Napoli 1831), Giuseppe Fournier-Gorre (Livorno 1832), Giuseppe Tamburini (Rimini 1835), Emanuele Borgatta (Genova 1837), Pio Bellini (Milano 1841), Giuseppe Devasini (Milano 1841), Antonio Brancaccio (Napoli 1843), Francesco Canneti (Vicenza 1843), Vincenzo Sassaroli (Catania 1846) e Giovanni Franchini (Lisbona 1857). Molti autori ma decisamente minori, se si esclude Mercadante, cui andrebbero aggiunti tanti altri che presero anche solo in considerazione lo stesso libretto per un'eventuale opera, nomi fra cui spiccano Giacomo Meyerbeer, Francesco Morlacchi e Gaetano Donizetti. Di fatto, nessuna di tali partiture godette di una certa vitalità, tant'è che per gli amori sfortunati di Paolo e Francesca la presenza teatrale di maggior spicco sui palcoscenici italiani ottocenteschi rimane quella, per così dire, in contumacia voluta da Rossini nel suo *Otello* (Napoli 1816), là dove il canto fuori scena d'un gondoliere che voga sotto le finestre di Desdemona intona i versi danteschi «Nessun maggior dolore, | che ricordarsi del tempo felice | nella miseria». (Lo stesso Rossini intonerà nel 1848 le quattro terzine capitali dell'episodio dantesco, vv. 127-138, sotto il titolo *Farò come colui che piange e dice*, in forma di «recitativo ritmato», ripetendo a un di presso quanto aveva già fatto Donizetti nel 1828 con il passo del Conte Ugolino; un *pastiche* di

terzine dantesche, e non tutte tratte dal Canto V, risulta essere anche l'«azione melodrammatica» *Francesca da Rimini* data a Bologna nel 1856 con musiche di Pietro Pinelli.)

Mercadante ebbe come allievo quel Teodolo Mabellini (anch'egli non estraneo a scelte poetiche dantesche: sua la cantata *Lo spirito di Dante*, 1865) che ebbe poi Luigi Mancinelli nella sua classe di composizione, al Conservatorio di Firenze: un ideale passaggio di testimone lega dunque la *Francesca da Rimini* di Mercadante a *Paolo e Francesca* di Mancinelli (Bologna 1907), saltando a piè pari tutto il secondo Ottocento, che fra gli operisti italiani registra un certo calo d'attenzione verso il soggetto: una *Francesca da Rimini* di Giuseppe Maccarini su libretto di Matteo Benvenuti (Piacenza 1870), un'altra di Vincenzo Moscuzza (La Valletta 1877), la breve «fantasia lirica» *Paolo e Francesca* di Carlo Graziani-Walter su libretto di Raffaello Svicher (Firenze 1885), e finalmente l'unico cimento degno di nota: l'imponente *Francesca da Rimini* di Antonio Cagnoni (Torino 1878), quattro atti su libretto di Antonio Ghislanzoni, reduce dal successo di *Aida*. Ancor più monumentale – prologo, quattro atti ed epilogo – si presentò oltralpe *Françoise de Rimini*, ultima opera di Ambroise Thomas su libretto di Michel Carré e Jules Barbier (gli stessi di *Faust*, *Dinorah*, *Mignon*, *Les Contes d'Hoffmann*), rappresentata a Parigi nel 1882 e considerata una sorta di testamento estremo del *grand opéra* francese: ma ebbe esito tiepido e spari presto dalle scene. Dall'area tedesca venne invece la *Francesca da Rimini* di Hermann Goetz su libretto di Joseph Victor Widmann (Mannheim 1877), espressamente basata sull'omonima tragedia di Pellico. Francia e Austria produssero persino due operette, sempre sotto lo stesso titolo: musica di Marius Boullard (Parigi 1866) e di Karl Ferdinand Konradin (Vienna 1875).

In campo strumentale, Franz Liszt svolse un ruolo importante nel valorizzare Dante fra i melomani di tutt'Europa, a cominciare dal secondo libro delle *Années de pèlerinage* per pianoforte solo, che termina con la «fantasia quasi sonata» *Après une lecture de Dante* (1837). Nel primo movimento della *Dante-Symphonie* per soprano, coro femminile e orchestra (1856), ispirata a *Inferno* e *Purgatorio*, il corno inglese intona virtualmente le parole fatali «Nessun maggior dolore ecc.», cui fa seguito un Andante amoroso che rievoca programmaticamente la vicenda di Paolo e Francesca, incorniciata dall'immagine sonora delle altre anime travolte dal vento infernale. Mancinelli diresse la *Dante-Symphonie* all'Augusteo di Roma nel Natale del 1909.

Un'altra *Sinfonia Dante* di sicuro nota a Mancinelli fu quella per pianoforte e orchestra di Giovanni Pacini, scritta nel 1863 ed eseguita l'anno seguente alla Pergola di Firenze: il quindicenne Mancinelli sedeva nella fila dei violoncelli. Ulteriori punti di riferimento per il futuro autore di *Paolo e Francesca* sono da ricercare nel «poema sinfonico» di Antonio Bazzini *Francesca da Rimini* op. 77 (1878-1885), diretto da Mancinelli il 12 aprile 1885 a Bologna per le stagioni «popolari» del Teatro Brunetti, e forse nell'omonima «fantasia sinfonica» op. 32 di Pëtr Il'ič Čaikovskij (1873), mentre è alquanto improbabile che abbia potuto conoscere il «prologo sinfonico» *Francesca da Rimini* op. 24 (1892) dell'americano Arthur Foote, la «cantata drammatica» *Françoise de Rimini* del belga Paul Gilson (1895) o il «poema sinfonico» *Francesca da Rimini* dello svizzero Pierre Maurice (1899).

## ALL'ALBA DEL NUOVO SECOLO: MANCINELLI E COLAUTTI

L'interesse di Mancinelli per il soggetto dantesco datava almeno dal 1897, ma ci volle un decennio perché il progetto venisse realizzato. Già nel 1904 il buon libro di Arnaldo Bonaventura su *Dante e la musica* dava l'opera in via di composizione, ma altri tre anni dovettero trascorrere prima che *Paolo e Francesca* vedesse le scene, mentre spuntavano come funghi nuove elaborazioni teatrali e cinematografiche sotto il titolo consolidato di *Francesca da Rimini*. In una lettera ad Arturo

Toscanini del 12 marzo 1905, Mancinelli si rivela perfettamente aggiornato sull'attualità teatrale, che in pochi mesi vede nascere le tragedie di Stephen Phillips (*Paolo and Francesca*, 1900), Gabriele d'Annunzio (*Francesca da Rimini*, 1901) e Francis Marion Crawford (*Francesca da Rimini*, 1902). La prima *pièce*, rappresentata a Londra con musiche di scena di Percy Pitt (1902), nella traduzione di Oleg Paleček e Evgenij Pëtr Ponomarev fornì il testo all'ultima opera di Eduard Nápravník (*Franeška da Rimini*, San Pietroburgo 1902), un eccellente compositore boemo perfettamente integrato nella cultura musicale russa. La seconda fu rappresentata a Roma con le musiche di scena di Antonio Scontrino (i temi vennero stampati in calce all'edizione dannunziana, con notazione anticheggiante), e fu poi ridotta a libretto d'opera da Tito Ricordi per Riccardo Zandonai (Torino 1914); più tardi ebbe nuove musiche di scena composte da Antonio Veretti (Roma 1938). La terza, infine, fornì il testo alle musiche di scena di Gabriel Pierné (Parigi 1902, con traduzione francese di Marcel Schwob) e all'opera di Franco Leoni (Parigi 1914). Agli stessi anni appartengono anche *Francesca da Rimini* di Sergej Rachmaninov su libretto di Modest Il'ič Čaikovskij (Mosca 1906), *Paolo és Francesca* di Emil Ábrányi jr (Budapest 1912), il melologo *Paolo e Francesca* di Cesare Barison (Trieste 1916), le opere *Les amants de Rimini* del francese Max d'Ollone (Parigi 1916), *Paolo and Francesca* dell'australiano Claude M. Haydon (Melbourne 1920) e, incompiuta, *Francesca da Rimini* dell'uruguaiano César Cortinas.

Insomma, il compositore e il librettista che nei primi anni del Novecento avessero deciso d'inscenare la storia di Paolo e Francesca dovevano fare i conti con una tradizione assai impegnativa, su scala mondiale. Il letterato dalmata Arturo Colautti (Zara 1851 – Roma 1914) vantava comunque già un legame speciale con la vicenda di Paolo e Francesca: per diciotto anni si era impegnato nella stesura di *Il terzo peccato, poema degli amori in canti XXIII*, dato alle stampe nel 1902 (l'anno in cui licenziò anche il libretto di *Adriana Lecouvreur* per Francesco Cilea). Concepito in terzine come continuazione del Canto V dell'*Inferno*, il poema rientra nella produzione parodistica dantesca abbondante all'epoca. Di limitato valore letterario, fornì nondimeno il primo spunto per la nuova opera: è infatti probabile che il suggerimento venisse a Mancinelli proprio dal poeta.

Nell'ottobre del 1897, i due stipularono un contratto per la stesura del libretto: dietro compenso di 1500 lire, Colautti avrebbe dovuto consegnare il primo atto per Natale, gli altri due entro sei mesi. Ma il poeta protrasse i tempi di stesura più del previsto, demotivato forse per la continua lontananza di Mancinelli dall'Italia (intensissima era la sua attività direttoriale nei due mondi); di fatto, dopo più di due anni il second'atto non era ancora pervenuto al compositore (lettera alla moglie, 1° dicembre 1899). Tutto dovette completarsi all'alba del nuovo secolo, tanto che nel 1901 Colautti poteva dare alle stampe il «drama lirico in tre atti» *Paolo e Francesca* in forma autonoma (Arona, Stabilimento Tipografico Cazzani), benché recante già l'indicazione «Musica di Luigi Mancinelli».

Per quell'anno, pare che il compositore avesse musicato l'intero atto primo; ma nel 1903, accingendosi al secondo, temette di disperdere la tensione drammaturgica, per una certa prolissità che minacciava – così gli parve – l'efficacia complessiva della partitura (lettera a Toscanini, 12 marzo 1905). La riduzione del libretto da tre atti a uno solo fu fatta a quattro mani da Mancinelli con la moglie, e avvenne non senza attriti con Colautti, scontento di vedersi rifiutare alcuni versi a pro di altri (fra i motivi di contrasto, quello sulla proprietà poetica dell'«Inno alla pace» intonato alla Vergine da Guido da Polenta, che concludeva l'atto primo del libretto originario, trasferito poi da Colautti nel prim'atto di *Gloria* per Cilea, 1907). Ma non tutto andò perduto: nel 1914 – l'anno del trionfo di Zandonai – l'editore Ricordi pubblicò le *Sei romanze* per canto e pianoforte di Mancinelli (la composizione risalirebbe al 1908, secondo quanto testimoniato dal



devoto allievo Giacomo Orefice); ebbene, l'ultima delle sei è *Il racconto di Francesca*, tratto dal libretto originale in tre atti, ed è probabile che anche la musica s'avvalga di pagine già composte e poi sacrificate nell'atto unico.

Mancinelli terminò la stesura di *Paolo e Francesca* dopo sette anni di lavoro intermittente, dando infine la partitura «Genova ottobre 1906». Sfumata una prima possibilità di rappresentare l'opera a Torino e a Milano, la scelta cadde su Bologna, la città che vent'anni prima lo aveva visto allontanarsi di gran fretta, abbandonando in quattro e quattr'otto e senza adeguate spiegazioni ogni incarico istituzionale.

La prima esecuzione dell'opera, al Teatro Comunale, ebbe luogo l'11 novembre 1907, nel genetliaco del Re, con ottimo successo di pubblico e di critica. In un palco erano presenti l'impresario Giulio Gatti-Casazza, già direttore del Teatro alla Scala e ora in partenza per il Metropolitan di New York, il maestro Giuseppe Baroni, che tre mesi dopo avrebbe diretto la partitura alla Fenice, nonché Arturo Toscanini, che aveva già preso accordi per eseguire l'opera anch'egli. (Ma presto i rapporti fra i due colleghi si irrigidirono e la promessa saltò; il contrasto culminerà nella lettera aperta al «Corriere della Sera», 30 aprile 1910, con cui Mancinelli rivendicava anche per sé quelle prerogative di autonomia e supremazia artistica del direttore d'orchestra sull'intero spettacolo operistico, di cui Toscanini voleva arrogarsi il primato storico esclusivo.)

La quattro rappresentazioni di *Paolo e Francesca* al Teatro Comunale, incastonate fra quindici di *Tristano e Isotta* da lui dirette in ottobre e tre di *Iolanta* (Čaikovskij) in dicembre, costituirono dunque per Mancinelli il ritorno in grande stile nella città di cui, un quarto di secolo prima, aveva retto le redini della vita musicale. Stante la brevità dello spettacolo, alla rappresentazione venne annessa la Quinta Sinfonia di Beethoven. (Mancinelli ebbe in seguito occasione di esprimersi sull'inopportunità di tale scelta: «Escludere assolutamente il concerto sinfonico da unirsi alla mia opera», scriverà alla moglie il 31 gennaio 1912, in vista di una ripresa a Spoleto, preferendo l'accoppiata con un ballo.)

Il successo non mancò: la cosiddetta «Maggiolata», che accompagna la sortita di Francesca, venne immediatamente replicata a grande richiesta, né passarono inosservate nella «Ballata» del Matto le sonorità inedite dell'arpa-liuto, lo strumento inventato da Michel Lyon della ditta Pleyel di Parigi, che produsse un particolare effetto di colore (è il medesimo strumento poi utilizzato da Manuel de Falla nel *Retablo de Maese Pedro*, Parigi 1923). Il «Giornale d'Italia» se ne uscì in un vero peana: «Certo non vi è oggi in Italia chi componga musica al pari del Mancinelli: e parlo di comporre nello stretto senso di questa parola. In altri termini non v'è ancora chi sia quanto lui in possesso di tutti i mezzi di espressione della sua arte» (15 novembre 1907). Anche per il «Corriere della Sera» (12 novembre) più che d'un successo, si era trattato d'un vero trionfo; nondimeno, attraverso la voce di Giovanni Pozza (librettista di suo), avanzava pesanti critiche drammaturgiche («Quel buffone è un fantoccio troppo logoro dal lungo uso, è un troppo facile e troppo noto artificio. Arturo Colautti, se non voleva servirsi della nuova e bella e viva figura del Malatestino dannunziano doveva ad ogni modo trovar di meglio. Il suo *matto* non è una trovata, è un cattivo ripiego»), lamentando poi sul piano musicale la grave assenza di un grande finale, «cosicché nel colmo del suo svolgimento l'opera non ha la forza di trascinare il pubblico con sé, nell'esaltazione frenetica della sua passione»:

L'opera discende nel momento in cui più alto dovrebbe salire. E questo è il suo grande difetto. Il poeta trasse dal profondo umano le voci misteriose dell'immortale poesia a ripetere i versi di Dante. Il motivo di un gran finale era trovato: la pietà del mondo univa la sua voce a quella dei morenti innamorati. Un simbolo

si sostituiva alla realtà. Ma il maestro non seguì il poeta. Le voci dal profondo non ebbero nella musica che il suono di pochi accordi: e l'opera così non ebbe la sua ascensione finale.

Il pubblico tuttavia, calato il sipario, proruppe in interminabili acclamazioni.

Colautti, già critico militante di quello stesso giornale per tutto il 1904 e oltre, fece propria l'osservazione, girandola a Mancinelli (lettera del 12 novembre 1907):

L'impressione *generale* indiscutibile è che l'efficacia della musica vada scemando dopo la scena della caccia, e l'effetto venga a mancare alla chiusa dell'opera. Questa impressione potrà essere erronea, ma sarebbe una vera imprudenza da parte nostra non tenerne conto ... Io credo che si potrebbe rialzare d'assai la chiusa in due modi: aggiungendo alcuni versi a Paolo e a Francesca *prima* del bacio, in modo da ottenere una progressione melodica a frasi interrotte ma incalzanti (uso *Tristano* nel duo del 2° atto all'arrivo) – oppure con una perorazione orchestrale grandiosa e terribile *dopo l'uccisione* – e meglio ancora con l'una e con l'altra.

Ritornò giorni dopo sull'argomento (18 novembre), quasi invocando un tipico effetto della drammaturgia pucciniana:

Se io parlai di progressioni e perorazioni fu sempre nel modo migliore e nello stile wagneriano. ... gioverebbe assai che l'orchestra in una breve e violenta perora-



Amos Cassioli (1870)

zione riassumesse tutta la tragedia: alla quale esplosione contestuale seguirebbe la sospirata agonia degli amanti, che ne avrebbe così il massimo risalto, lasciando fortissimamente impressionato l'uditorio: il che oggi non avviene.

Il bolognese «Resto del Carlino» rivolse invece le sue critiche alla sensibilità poetica di Colautti (il giudizio negativo coinvolgeva forse implicitamente anche il recente poema cresciuto a margine del Canto V), avanzando riserve sull'uso disinvolto di alcuni versi danteschi che, proferiti nella chiusa dell'opera da misteriose «Voci dal profondo», vengono fatti rimare con versi di pugno del librettista:

Amor che a cor gentil ratto s'apprende,  
Amor che a nullo amato amar perdona  
nell'eterno Dolor con voi discende...  
Amor vi prese, e più non v'abbandona...  
Amor sarà più dell'Averno forte!...

Della stessa opinione fu Silvio Tanzi sulle colonne del «Marzocco» (17 novembre 1907): non era affatto necessario scomodare Dante data la vaghezza dei personaggi implicati, a suo giudizio poco caratterizzati; al tempo stesso lodava lo sforzo di Mancinelli nel barcamenarsi tra le secche d'un libretto di scarsa qualità drammaturgica.

L'opera godette di numerose riprese, con esiti alterni. Alla Scala, dove avrebbe dovuto essere rappresentata ancor prima che a Bologna, la programmazione slittò ripetutamente, ora per dar spazio alla *Salomé* diretta da Richard Strauss e alla debuttante *Gloria* di Cilea, ora a causa delle prove complesse per l'allestimento del *Pelléas et Mélisande* e ai primi contrasti con Toscanini. Si arrivò così al 10 marzo 1909, con tre sole recite sotto la direzione di Edoardo Vitale, che incontrarono accoglienze assai poco calorose: «Il pubblico non vi trovò quello che vi cercava, un segno vigoroso di originalità, una forza trionfante di ispirazione» (ancora Giovanni Piazza sul «Corriere della Sera», 11 marzo 1909). Favorevole invece l'esito in tutte le piazze più care al Mancinelli direttore: Lisbona (São Carlos, 12 febbraio 1908), Buenos Aires (Colón, 4 luglio 1908), Santiago del Cile (Municipal, 6 ottobre 1909), Barcellona (Liceu, 7 febbraio 1911), Roma (Costanzi, 27 aprile 1911), Genova (Carlo Felice, 13 gennaio 1912, l'ultimo allestimento diretto da Mancinelli), di nuovo Buenos Aires (Colón, 9 agosto 1913) e infine Madrid (Real, 2 febbraio 1915). «Questo successo mi ha largamente ricompensato di tutte le contrarietà e delle malignità di cui fui vittima l'anno scorso – qualcuno sperava che dopo la rappresentazione della Scala la mia opera fosse morta e seppellita», esultò Mancinelli dopo il trionfo barcellonese (a Raffaele Delli Ponti, 1° febbraio 1911).

Mancarono all'appello soltanto i teatri inglesi, nonostante la lunga consuetudine del maestro con Londra e la dedica ufficiale della partitura alla regina Alessandra, sua grande estimatrice. Morto Mancinelli, si ricordano due riprese al Teatro dell'Opera di Roma, nel 1931 (direzione di Gino Marinuzzi) e nel 1948; poi, più di recente, le registrazioni discografiche per le etichette Bongiovanni (1999, a seguito di una esecuzione non scenica a Faenza) e Albany (2005, recante una esecuzione a Miami del 2002). A Bologna, l'opera torna ora a celebrare i cento anni dalla sua nascita, nello stesso teatro che la tenne a battesimo.

## IL LIBRETTO E LA PARTITURA DI "PAOLO E FRANCESCA"

Una delle peculiarità drammaturgiche del nostro soggetto, come ha girato per secoli sull'onda dei versi danteschi, risiede nella delicata mediazione fra l'episodio narrato nella *Commedia*, che vede Dante e Virgilio attori dell'incontro con le due anime, e l'episodio funesto che esse stesse rievocano. Tale rapporto – perfettamente risolto nel libretto di Modest Čaikovskij per Rachmaninov con un prologo e un epilogo d'ambientazione infernale – viene eluso da Colautti, che sacrifica le figure di Dante e Virgilio rappresentando "in diretta" l'ambiente riminese, così come era stato del resto consuetudine della tradizione italiana anteriore. Si fece precedere l'atto unico dalla seguente avvertenza:

Nel comporre il presente drama lirico fu seguita unicamente la traccia del divino Poema, senza soverchi scrupoli di storica esattezza, volendosi serbare intatta ai due primari personaggi la ideale purificazione loro concessa per tutti i secoli avvenire dal sommo Dittatore dell'Arte.

Mancinelli amava da sempre i soggetti mitici e non realistici; la distanza dell'opera dalla «storica esattezza», proprio negli anni stessi in cui s'affinavano gli studi su Rimini e la Signoria malatestiana, è indice di quella propensione archetipica che legava compositore e librettista in una particolare affinità antiveristica.

Nello stendere il libretto, Colautti immerse il dramma in una rete di tematiche intertestuali. Sono evidenti i debiti con la tragedia di d'Annunzio, cui da anni Colautti era legato d'amicizia e del quale conosceva da tempo il progetto della trilogia drammatica *I Malatesti*, di cui la recente *Francesca da Rimini* costituiva la prima tappa. In una lettera a Mancinelli del 28 dicembre 1904 Colautti scriveva:

Hai fatto benissimo ad accettare la mia proposta di conservare la scena dell'*Airone*, caratteristica e originale veramente, la quale preparerà acconciamente, anche sotto il rispetto musicale, l'entrata di *Francesca*.

L'episodio dell'airone ghermito dal falcone domestico, che in Colautti costituisce la scena d'apertura, ha infatti un preciso corrispondente in d'Annunzio (inizio dell'Atto IV), il quale a sua volta l'aveva mutuato dal *Novellino* (Novella XC, con uno speciale riferimento alla casata di Federico II di Svevia, autore del celebrato *De arte venandi cum avibus*). Se già in d'Annunzio il riferimento agli Svevi veniva comunque velato, in Colautti il falcone si riduce a simboleggiare la feroce effimera di Paolo, in una sorta di premonizione di quanto andrà ad accadere, che però solo il Matto (il giullare di corte) nella sua follia riesce a vedere:

Antica e nova istoria!  
Se mi giova memoria,  
uomo o falcon  
non gode sua vittoria:  
altro maggior predon  
gli fura il guiderdon...

La figura del Matto delatore, assente in Dante, trovava un antecedente nel libretto di Ghislanzoni, dove il menestrello Silvio, ritratto anch'esso mentre s'accompagna col liuto, patisce una

frustrazione del tutto simile nei confronti di Francesca (in d'Annunzio, invece, l'amore di Paolo per il liuto consonava immediatamente con la sensibilità musicale di Francesca).

La partitura di Mancinelli è indubbiamente raffinata e non priva di pretenziosità; in essa confluiscono le esperienze direttoriali fatte dall'autore sulle opere più recenti, e non solo italiane: Verdi, Wagner e talora Čaikovskij trovano una risonanza comune nel suo pensiero musicale, dove la vocalità italiana si coniuga con i timbri orchestrali e la sapienza armonica di alcuni compositori stranieri, posta al servizio di un'ispirazione che non è però mai puramente strumentale. Spesso l'armonia insegue modulazioni cromatiche, contrapposte a passaggi ostentatamente diatonici, e il colore dell'armonia produce corrispondenze assai singolari con gli *ethè* (i caratteri) dei singoli personaggi. Soventi e repentini i cambi di scrittura, mentre l'orchestrazione privilegia gli accompagnamenti dei legni più che degli archi, e largo uso degli ottoni.

L'opera procede per brevi quadri drammatici, già nella stampa originale del libretto incorniciati da appositi filetti di separazione, in vece dell'ormai obsoleta scansione in "scene" (se ne vede l'anastatica in questo stesso volumetto). Nella pur breve partitura sono numerosi i passi contraddistinti da scelte musicali degne di nota. Bastino pochi accenni ai momenti più caratteristici, come orientamento per l'ascolto.

L'opera s'apre con un ritmo caratteristico, da cui emerge una melodia ad arpeggio:

Tale elemento ritmico più volte ripetuto acquista un'importanza fondante per l'articolazione di una larghissima parte degli accompagnamenti: l'intera partitura viene così a reggersi perlopiù sulla reiterazione di un brevissimo frammento ritmico.

Dopo la sortita di Paolo (tenore, chiamato subito a un registro assai acuto), ecco Francesca (soprano) presentarsi con l'«Inno a Maggio», un testo che inanella insistenti e ravvicinate rime in-aggio. La frase iniziale è inscritta nell'ambito vocale di una decima, con spoglio accompagnamento che guarda al *Tristano*.

La lettura del libro "galeotto" che Francesca tiene fra le mani è parlata (secondo una concezione operistica d'antica data), con ricami del violino solista; Francesca intona poi una melodia direttamente forgiata – coscientemente o no – sulla celebre Valse n. 9 della *Bella addormentata* di Čaikovskij: stessa la tonalità, simili le inflessioni ritmiche dell'accompagnamento, medesimo il profilo armonico e la piega della melodia.

Il sonetto di Gianciotto «O gelosia, reina degli affanni», in *La bemolle minore*, evoca alla lontana il colore del «Miserere» nel *Trovatore* verdiano, immediatamente seguito da “terze wagneriane” che paiono venire dall’atto III del *Tristano*.

La pagina del bacio è costruita su un lungo pedale di Sol maggiore, con cromatismi discendenti; vi si contrappone l’ira di Gianciotto, con pedale di Re bemolle (la metà esatta della scala di Sol, vero antipodo armonico rispetto alla tonalità del bacio) e cromatismi ascendenti. Dopo il duplice assassinio, rintocchi funebri di campana, alla maniera del *Simon Boccanegra* verdiano, e lungo pedale di Do maggiore, con armonie cromatiche sovrapposte.

La scena conclusiva – quella che suscitò le perplessità più aperte – si basa sulla scelta consapevole di privare il dramma dell’elemento patetico e dell’immediato pathos tragico, per abbracciare invece il tono – più decadente – dell’accettazione e del distacco emotivo. (L’idea d’un finale affidato all’intima grandezza dell’amore, la cui forza s’opponesse alla sorte tragica, viene beninteso dal *Tristano*, il cui *Liebtestod* – la «dolce e lieve» morte per amore di Isotta, *mild und leise* – consegue però dal peso della tensione fin lì accumulata.)

Pochi anni più tardi – Colautti era ormai preso da un rinfocolato fervore letterario, ricco di prose in cui campeggiavano dannunzianamente gli amori irregolari e le passioni illecite – Mancinelli accarezzò il progetto di realizzare una suite sinfonica tratta dall’opera, da poter presentare nelle sue *tournées* concertistiche: «Avrei pensato di estrarre una Suite d’orchestra dall’opera *Paolo e Francesca*, riunendo in una composizione orchestrale la ballata della caccia, l’angelus, la canzone del Matto e la preghiera di Francesca» (lettera del 1° febbraio 1911 a Raffaele Delli Ponti, già autore della riduzione a stampa per canto e pianoforte). Il progetto non venne attuato solo per questioni di opportunità editoriale. Nonostante le palesi aspirazioni wagneriane, un tale intendimento rivela tuttavia che la partitura era stata progettata per “numeri” musicali, secondo la lunga tradizione dell’opera italiana: una scansione in sezioni ben distinte, per la quale è necessaria, a procurare continuità, l’arte del cucire con intermezzi di ricordo i vari episodi – talvolta assai brevi – in sé conclusi. La brevità del dramma, in teoria, avrebbe potuto favorire la concentrazione drammatica; all’atto pratico, essa si rifrange in diversi episodi di colore, quali la «Sirventa» di Rudello accompagnata sul liuto o la fanfara dei corni in scena per l’invito alla caccia. Questa caratteristica della partitura ha beninteso origine nel libretto.

Il testo di Colautti non va esente d’una certa rigidità drammaturgica, in parte dovuta alla riduzione dei tre atti originali in uno soltanto, benché sia poi nettamente diviso in due parti separate fra loro da un intermezzo sinfonico («L’Angelus»): nella prima vengono presentati i singoli personaggi; la seconda scorre velocemente attraverso l’appassionato duetto d’amore di Paolo e Francesca, fino al momento della vendetta e della morte. Gli “intenditori” dell’epoca ritennero di riconoscere una prima parte più tradizionale, l’altra più “wagneriana”.

In un *Ricordo di Mancinelli* del 22 gennaio 1949, steso per il centenario della nascita, Adriano Lualdi riportava alcune affermazioni dello stesso Mancinelli, espresse nel 1898 a riguardo della sua opera maggiore:

Un critico in Italia o Spagna ha dichiarato che *Ero e Leandro* [1896] ha una forma wagneriana; altri, e in maggior numero, l’hanno giudicata eminentemente personale e di moderna scuola italiana. In fatto, nel comporla io decisi di seguirne le tracce segnate da Verdi, specialmente nelle sue due ultime opere, *Otello* e *Falstaff*: e sono convinto che i miei compaesani gioveranno al progresso dell’arte nazionale seguendo questa via. Verdi è un vero capo e fondatore di nuova scuola ... Wagner, nel mio concetto, non è il fondatore di una scuola, ma un genio isolato che non è dato di seguire, o imitare, senza grave danno ... Nell’ultima

forma del sistema wagneriano i pezzi separati, arie, duetti, ecc. sono esclusi: e la parte inventiva, ossia la melodia, è sempre affidata all'orchestra, mentre le voci eseguono in massima parte una specie di melopea o recitativo, in forma di dialogo e praticamente indipendente ... D'altra parte, seguendo l'esempio tracciato da Verdi, io ho sempre affidato alle voci la interpretazione della melodia, studiandomi di appoggiarla ed arricchirla con tutte le risorse dello strumentale moderno: e malgrado la continuità e unità della musica, dal principio alla fine di ogni atto la mia opera può essere facilmente divisa in separati brani, arie, duetti, concertati, corali, ecc. Questo dovrebbe provare come, per ciò che ha riguardo al sistema, *Ero e Leandro* appartiene alla ultima forma verdiana.

Tali affermazioni valgono anche per *Paolo e Francesca* (pur crede a suo modo di alcune esperienze internazionali dell'epoca), come chiariva Silvio Tanzi nella recensione alla prima dell'opera, sul settimanale «Il Marzocco» (17 novembre 1907):

Con l'*Otello* e il *Falstaff* di Verdi, l'opera del Mancinelli ha in comune il tipo della frase musicale ... e le necessità di condotta di quello speciale tessuto connettivo sinfonico ...

Spesso in mezzo a questo accompagnamento, che rimane nel secondo piano, si desidererebbero delle figurazioni più evidenti ... Un'altra menda della musica del *Paolo e Francesca* è l'abuso di punti fermi: troppe soste, troppe cadenze risolventi: ci vorrebbe una maggior concatenazione tra le varie scene e le varie parti, così che l'orecchio non avvertisse troppo il pezzo.

Nell'idea di Mancinelli è infatti sempre possibile separare la continuità drammatica e musicale in numeri chiusi; lo stesso libretto di Colautti, come s'è detto, era stato costruito attraverso la giustapposizione di singoli momenti.

Tutto ciò sta agli antipodi della continuità di tensione drammatica perseguita nel teatro wagneriano. Ma Mancinelli non mirò mai a essere un seguace di Wagner: il suo traguardo artistico era piuttosto una sorta di *mélange* fra "italianità" nell'accezione corrente e i più vaghi concetti di "modernità" e "internazionalità", una mediazione che a fronte dei trionfali successi riportati nei paesi latino-americani non trovò credito nel contesto europeo dalle aspettative più avanguardistiche. Il «Times» di Londra, ad esempio, stroncò più volte le prove compositive dell'«excellent conductor» (prima la cantata *Sancta Agnes* nel 1905, poi l'*Ouverture romantica* nel 1910), imputandogli ora convenzionalità di forma, ora imperfezioni nella distribuzione dei pesi orchestrali, ora inefficacia nel tematismo e nella caratterizzazione motivica. «Io penso che i soli dolori e dispiaceri procurategli dalla musica furono quelli che colpiscono il compositore», ricorderà Vittorio Gui.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- L. ALPINO, *Luigi Mancinelli e la sua opera postuma, il "Sogno d'una notte d'estate"*, «La Lettura», XXIX, gennaio 1929, pp. 33-38.
- G. BARONI, *Arturo Colautti*, «Otto/Novecento», XIII, n. 6, novembre-dicembre 1989, pp. 73-82.
- A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904.
- B. BRUMANA, G. CILIBERTI, R. MAGHERINI, *Luigi Mancinelli (1848-1921). Immagini e documenti*, Orvieto, Cassa di Risparmio di Orvieto, 1998.

- O. NOVAK COLAUTTI, *Arturo Colautti. Il poeta della vigilia italiana. Documentario storico, biografico, aneddotico corredato di illustrazioni, lettere e poesie del poeta*, Milano, Zucchi, 1939.
- U. FALENA, *Discorso commemorativo pronunciato la sera del 14 agosto 1922 al Teatro Mancinelli di Orvieto, in occasione delle onoranze a Luigi e Marino Mancinelli e della inaugurazione dei busti dei due illustri musicisti*, Foligno, Campitelli, 1923.
- U. FALENA, *Luigi Mancinelli*, «La Lettura», XXI, giugno 1921, pp. 408-412.
- V. GUI, *Ricordo di Luigi Mancinelli*, «Nuova Rivista musicale italiana», V, 1971, pp. 242-248.
- G. LEGGER, *Drammaturgia musicale italiana. Dizionario dell'italianità nell'opera dalle origini al terzo millennio*, Torino, Teatro Regio, 2005.
- A. LUALDI, *Ricordo di Mancinelli. Nel centenario della nascita*, in ID., *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, 1955.
- A. MARIANI, *Luigi Mancinelli. Epistolario*, Lucca, Akademos, 2000.
- A. MARIANI, *Luigi Mancinelli. La vita*, Lucca, Akademos, 1998.
- R. MARIANI, *Il gusto di Luigi Mancinelli*, in A. DAMERINI, G. RONCAGLIA (a cura di), *I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'Ottocento in Italia*, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1960, pp. 93-100.
- S. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972.
- G. OREFICE, *Luigi Mancinelli*, Roma, Ausonia, 1921.
- Paolo e Francesca del m.º Mancinelli*, «Il Resto del Carlino», 12-13 novembre 1907.
- G. POZZA, *La prima di "Paolo e Francesca"*, «Corriere della Sera», 12 novembre 1907.



William Dyce (1845)

G. POZZA, *Scala*. "Paolo e Francesca". *Un atto del maestro Mancinelli*, «Corriere della Sera», 11 marzo 1909.

A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Lim, 1996.

R. SABATINI, *Medagioni musicali umbri. Note per una iniziativa musicale*, Perugia, Giostrelli, 1968.

L. SILVESTRI, *Luigi Mancinelli: direttore e compositore*, Milano, Gastaldi, 1966.

S. TANZI, *Paolo e Francesca di Luigi Mancinelli*, «Il Marzocco», XII, 17 novembre 1907.

V. TERENCE, *La musica italiana nell'Ottocento*, Milano, Bramante, 1976, pp. 353-356.

Si presume che la partitura autografa di *Paolo e Francesca*, ceduta da Mancinelli alla Casa Musicale Sonzogno (che nel 1907 ne ha pubblicato la riduzione per canto e pianoforte curata da Raffaele Delli Ponti) sia andata distrutta nei bombardamenti di Milano del 1943. Una copia manoscritta approntata dallo stabilimento Sonzogno nell'ottobre 1906 si conserva nell'Archivio di Stato di Orvieto, insieme con numerose carte autografe recanti gli abbozzi di lavoro.

L'Archivio Arturo Colautti, realizzato a cura della Fondazione Gualtiero Castellini nella Biblioteca del Risorgimento di Milano, conserva quarantacinque cartelle di scritti inediti, schemi di opere incompiute, lettere, articoli, manoscritti vari del poeta dalmata.



Francesco Scaramuzza (1859)



Fotogrammi dai film *Francesca da Rimini* (Film d'Arte Italiana, 1910) e *L'Inferno* (Milano Films, 1911).

# FRANCESCA DA RIMINI NEL CINEMA MUTO ITALIANO

---

Chiara Caranti

La tragica vicenda di Francesca da Rimini è stata "inscenata" in più occasioni dal cinema italiano delle origini, che nel giro di pochi anni ha prodotto numerosi film ispirati alla celebre storia d'amore. La maggior parte è tuttavia da considerarsi perduta, provenendoci le informazioni dalle critiche delle riviste d'epoca, unici testimoni di un periodo pur di fondamentale importanza per la cinematografia nazionale.

Tra il 1908 e il 1910 vengono realizzate ben tre versioni della storia di Paolo e Francesca: si comincia da Torino, con la *Francesca da Rimini* uscita dalla casa di produzione di Luca Comerio (1908), un operatore all'epoca molto attivo. Nello stesso anno la statunitense Vitagraph realizza un film omonimo, che allo stato attuale delle ricerche sembra essere l'unico non italiano realizzato su tale soggetto nell'epoca del cinema muto: ciò mette in luce come la fortuna cinematografica della vicenda di Paolo e Francesca – che pure non va considerata appannaggio esclusivo della cultura nazionale – abbia rappresentato per il Paese ben più di uno sporadico fenomeno, sulla scia dell'interesse mostrato dalle altre forme d'espressione artistica. Entrambe le pellicole pare abbiano riscosso successo. Altra *Francesca da Rimini* è quella prodotta nel 1910 congiuntamente dalla Film d'Arte Italiana e dalla Film d'Art di Parigi, rilevante per la presenza di Francesca Bertini, che, a pochi mesi dal suo debutto cinematografico, veste già i panni della protagonista, inaugurando così la sua lunga carriera di diva assoluta.

Nel 1911 Paolo e Francesca ritornano sullo schermo in due differenti trasposizioni cinematografiche della prima cantica dantesca: due film dallo stesso titolo, *L'Inferno*. L'uno, considerato il primo lungometraggio realizzato in Italia, prodotto dalla Milano Films, riscuote grande successo di pubblico e di critica, rappresentando un punto di svolta per il cinema italiano, sul piano dell'investimento tecnico, produttivo, promozionale e distributivo insieme; l'altro, di pochi mesi successivo, esce per la piccola Helios Film, che sfrutta la campagna pubblicitaria della concorrenza per promuovere il suo prodotto, anch'esso frutto di numerosi sforzi, ma non paragonabile, nemmeno per lunghezza, al precedente. In entrambi i casi l'episodio dei due amanti diviene il fulcro del film, quello intorno al quale si concentrano i maggiori sforzi produttivi: anche per il cinema, dunque, sembra valere il famoso paradosso di Francesco De Sanctis, secondo cui per molti la *Commedia* si ridurrebbe alla sola storia di Paolo e Francesca.

Nei registri della censura, all'anno 1914, si trova pure una *Francesca da Rimini* della Cines, fra le maggiori case di produzione italiane, su cui non sono però rinvenibili ulteriori informazioni, al punto che la stessa veridicità della notizia è da considerarsi incerta.

L'interesse per il soggetto si riaccende dopo la Grande Guerra, negli anni Venti, con la *Francesca da Rimini* di Mario Volpe e Carlo Dalbani prodotta dalla Floreal Film, una piccola casa romana: discreto il successo di critica, ma forse non di pubblico, un pubblico che proprio in questi anni comincia a disertare la produzione nazionale, ormai in piena crisi economica e artistica; si

può soltanto ipotizzare che questo nuovo rifacimento tentasse d'imitare i precedenti film ispirati all'argomento, senza rilevanti elementi d'innovazione.

Lo sfruttamento intensivo del soggetto si spiega con una tendenza piuttosto diffusa in tutte le cinematografie d'inizio secolo, le quali puntano a seguire i successi teatrali e musicali del momento, anche nel tentativo di attrarre il pubblico borghese verso un genere di spettacolo considerato in origine "popolare". Per fare un esempio, Ugo Falena (il probabile regista della versione di *Francesca da Rimini* prodotta dalla Film d'Arte Italiana) fra il 1910 e il 1913 firmò numerosi film tratti da opere liriche, quali *Otello*, *Luisa Miller*, *Salomè*, *La signora delle camelie* e *Tristano e Isotta*. Ebbene, se è difficile ipotizzare, nell'ondata di pellicole d'anteguerra, un effetto diretto dell'opera *Paolo e Francesca* di Luigi Mancinelli (1907), nondimeno va ricordato che la fortunatissima tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio era andata in scena appena nel 1901, venendo ripresa con successo in tutta la penisola negli anni immediatamente successivi. Su di essa si basò il libretto per l'opera *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, rappresentata a Torino nel 1914; se dessimo credito all'esistenza del suddetto film della Cines segnalato nello stesso anno 1914, la concomitanza non sarebbe da considerarsi casuale e confermerebbe la tesi dell'attenzione continua che il cinema delle origini ha dedicato alle figure di spicco della letteratura e del teatro d'opera.

Tanto Mancinelli quanto d'Annunzio hanno peraltro svolto un ruolo importante nella cinematografia muta italiana. L'uno compose le musiche di *Frate Sole* (1918) e *Giuliano l'Apostata* (1920), entrambi per la regia di Ugo Falena (con Mario Corsi per il primo); l'altro offrì alla cinematografia una serie di soggetti tratti dalle sue tragedie (film in parte prodotti dal figlio Gabrielino) e firmò le didascalie di quel grande successo che fu il kolossal *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914), divenendo ben presto una garanzia di qualità per il pubblico. Più in generale, d'Annunzio svolse un ruolo fondamentale – ma anche controverso – nel progressivo definirsi delle strutture produttive, che a partire dagli anni Dieci accolgono numerosi contributi di letterati. Lo stile evocativo tipicamente dannunziano rappresentò poi un punto di riferimento molto importante per il cinema italiano dell'epoca, che dal punto di vista scenografico riprendeva le ambientazioni decadenti *fin de siècle*, ricche di fiori e drappaggi, e anche sul piano tematico e contenutistico privilegiava proprio soggetti capaci d'innescare forti e incontrollabili passioni.

Un altro debito indiretto del cinema con la letteratura va comunque messo qui in luce: la tragedia dannunziana, che sicuramente ispira gli sceneggiatori cinematografici, è a sua volta ricalcata non tanto sulla *Commedia*, quanto sulla versione della vicenda offerta da Giovanni Boccaccio nel suo *Commento* al poema, che per primo introduce alcuni personaggi non contemplati nel racconto dantesco (il paggio delatore, ad esempio, vero motore dell'azione) e v'aggiunge il tema della lotta per l'affermazione dell'amore, visto come forza che unisce indissolubilmente in vita e in morte. Ma quella di un amore alla fin fine distruttivo, intrecciato con la morte, non è immagine strettamente dannunziana: se il Vate mette in luce l'interiorità dei personaggi e il loro abbandonarsi a un destino ineluttabile con coscienza quasi autodistruttiva, non erano mancate correnti letterarie che avevano riletto il mito puntando proprio sul contrasto quasi hegeliano fra amore e morte, e sulla forza del sentimento dei due amanti come forza, appunto, trascendentale.

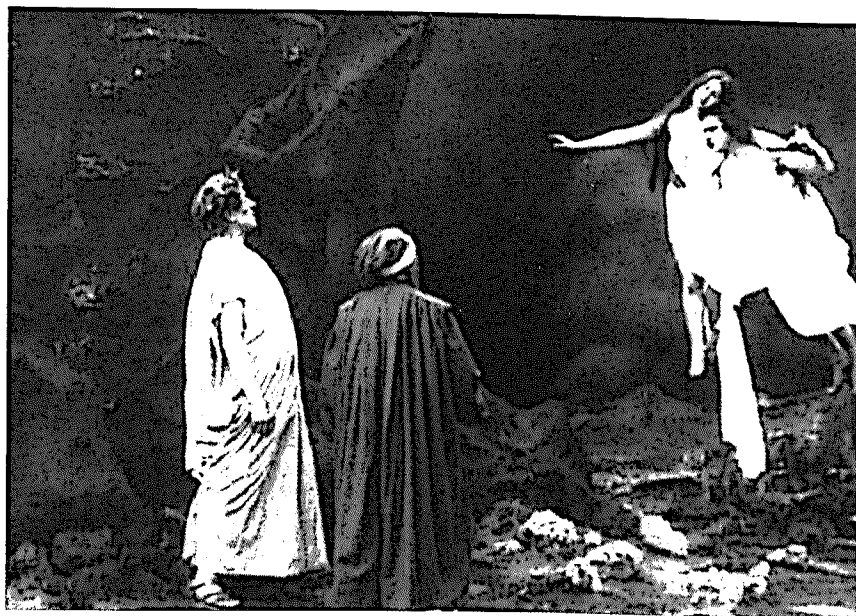
Tali tematiche si riscontrano già nella produzione romantica, cui il cinema attinge con frequenza, e in misura minore in quella risorgimentale. Fra le tragedie ispiratrici di tanti film va infatti citata anche la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1815), che riscuote un immenso successo in tutto il Paese e viene ancora replicata nel nuovo secolo: non manca in essa l'esaltazione dell'amore come forza suprema, rivista però come lotta dell'individuo all'interno di un sistema sociale ostile.

Anche da tale prospettiva vanno lette le rielaborazioni cinematografiche della vicenda: la gestualità esaltata dei personaggi nel cinema degli anni Dieci, infatti, sembra proprio voler esprimere la loro forza interiore nella lotta contro il nemico. Se tale modo espressivo, giudicato da molti critici eccessivo e "teatrale", aveva anche la funzione di rendere intelligibile l'azione (spesso ripresa da una camera fissa senza alternanza di primi piani), il risultato che ne consegue è proprio la determinazione – per così dire – "alferiana" dei protagonisti, mutuata appunto dal sostrato letterario romantico e risorgimentale.

La versione della Film d'Arte Italiana mette bene in luce tutte queste influenze. Il primo punto di riferimento va identificato sicuramente nel racconto di Boccaccio e nelle successive interpretazioni di Pellico e d'Annunzio. Francesca da Polenta è promessa in sposa a Lanciotto (*sic*) Malatesta, che incarica il fratello Paolo di recarsi da lei come ambasciatore di nozze e condurla a Rimini. In seguito all'incontro, Paolo s'innamora perdutamente di Francesca, che durante il viaggio finisce per ricambiarlo. Ma le nozze non si possono evitare. Per dimenticare Francesca, Paolo chiede allora al fratello di mandarlo in missione. Il buffone di corte, che ha accompagnato la coppia di innamorati durante il viaggio, trova così l'occasione di tradire Paolo, a lui invisibile: riesce a trattenerlo a Rimini e rivela l'amore dei due cognati a Lanciotto, che li sorprende e li uccide con un sol colpo di spada. La vicenda resta essenzialmente limitata a quattro personaggi: il risultato, a detta di alcuni critici, non è dei più soddisfacenti. L'aspetto interessante del film sta nella messa in scena, per l'estrema accuratezza e ricchezza degli interni. Nonostante il gusto smaccatamente *liberty*, è verosimile che lo spettatore dell'epoca non percepisse neppure il contrasto con gli esterni, girati negli scorci medievali di Viterbo, considerando la commistione stilistica connaturata all'immaginario storico che proprio d'Annunzio aveva contribuito a creare.

La contaminazione fra antico e moderno è peraltro già presente nelle opere pittoriche degli artisti attivi fra Ottocento e Novecento, sicuramente note ai soggettisti e agli sceneggiatori cinematografici. Numerosi pittori anche in passato avevano ritratto i due amanti mettendo in luce la passione e la forza del loro amore; e proprio alcune opere pittoriche sembrano avere ispirato i nostri film, se non direttamente, quantomeno nelle ambientazioni e nella costruzione del quadro: quelle di Amos Cassioli (1832-1891) e Marie-Philippe Coupin de la Couperie (1773-1851), ad esempio, i cui dipinti (li si vedano riprodotti fra le pagine di questo stesso volumetto) mostrano numerose somiglianze con alcune scene del film della Film d'Arte Italiana. Come sottolinea Gian Piero Brunetta, non è neppure da escludere una vera e propria intenzionalità estetica, intesa a fare del film un'opera di composizione artistica, che da un lato vuole attirare un pubblico colto e raffinato, dall'altro punta sulla riconoscibilità iconografica come esemplificazione della vicenda, tipico elemento d'attrazione per un pubblico non compiutamente alfabetizzato. Tutt'altro che casuale è infatti la denominazione che si diede la Film d'Arte Italiana, nascendo sulla scia (e sui capitali) della Film d'Art francese: entrambe le case puntavano a una produzione ad alto investimento, proponendosi come industrie della "composizione artistica". La combinazione fra i due linguaggi diviene persino esplicita nell'*Inferno* della Milano films, dove alcune sequenze riprendono dipinti che avevano divulgato le scene principali della *Commedia* nel secolo precedente: l'episodio di Paolo e Francesca, ad esempio, è interamente costruito su sovrimpressioni di immagini che mostrano la coppia fluttuante squassata dal vento infernale, secondo una composizione del tutto simile alle illustrazioni di Gustave Doré (1823-1883), Ary Scheffer (1795-1858) e Gaetano Previati (1852-1920).

La lunghezza limitata di pellicola che poteva essere contenuta negli apparecchi di ripresa e proiezione, così come le difficoltà nello spostamento e nella messa in movimento della macchina da presa (che rendevano impossibile la realizzazione di primi piani e di piani ravvicinati), impo-



Due fotogrammi dal film *L'Inferno* (Milano Films, 1911)

nevano nondimeno una drastica semplificazione del soggetto in fase di sceneggiatura, con azioni limitate a quelle intelligibili per ogni spettatore. A causa di tali limiti tecnici, i film di questi anni non riescono quindi a mettere in luce la complessità delle vicende e dei rapporti fra i personaggi, ma soprattutto si strutturano attraverso un impianto di stampo melodrammatico e feuilletonistico tipico della tradizione popolare teatrale e letteraria del secolo precedente, che rispondeva a un'ambizione precisa, perseguita con grande rigore e coerenza: per dirla con Peter Brooks, quella di mettere in scena un dramma di totale trasparenza, un dramma che colloca al centro il riconoscimento e il trionfo dei segni e dei simboli della virtù.

Nel caso di Paolo e Francesca questa "virtù" suprema è l'amore che li unisce anche nella morte, l'amore puro, disinteressato e totalizzante della tradizione romantica: da questo punto di vista i soggetti analizzati si discostano dal canto dantesco, e sembrano attingere più dalle rielaborazioni successive dell'episodio, che ne mettono appunto in luce non tanto l'aspetto legato all'adulterio e alla lussuria, quanto quello della fatale indissolubilità del legame amoroso. L'elemento di congiunzione di tale tradizione non è tuttavia da riconoscersi solo nella letteratura, ma in una forma artistica ancor più congeniale al pubblico coevo, e affatto tipica della cultura italiana: il melodramma.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- S. ALOVISIO, A. BARBERA (a cura di), *Cabiria&Cabiria*, Torino-Milano, Museo del Cinema – Lindau, 2006.
- A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano 1905-1908*, Torino-Roma, Nuova ERI – Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996 (numero speciale della rivista «Bianco & Nero»).
- P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.
- G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, vol. 1, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- A. COSTA, *Dante, D'Annunzio, Pirandello*, in R. RENZI (a cura di), *Sperduto nel buio*, Bologna, Cappelli, 1991.
- A. DE CRISTOFALO, *Francesca da Rimini nella storia e nell'arte*, Palermo, F.lli Marsala, 1908.
- U. DE MARIA, *Francesca da Rimini nel cinema e nel teatro*, Jesi, Tipografia Cooperativa, 1906.
- F. DE SANCTIS, *Saggi danteschi*, Milano, EFA, 1945.
- V. MARTINELLI, *Cinema muto italiano 1920*, Torino-Roma, Nuova ERI – Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995 (numero speciale della rivista «Bianco & Nero»).
- G. MINGOZZI (a cura di), *Francesca Bertini*, Bologna-Genova, Cineteca di Bologna – Le Mani, 2003.
- R. REDI, *Film d'Arte e Teatro: la breve parabola di Ugo Falena*, Roma, AIRSC, 2000.
- E. VITTADELLO, *Il canto silenzioso. Divismo e opera lirica nel cinema muto italiano*, in M. CANOSA (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano*, Bologna, Clueb, 1999.



Gaetano Previati (ca. 1887)



Ary Scheffer (1835)

# PAOLO E FRANCESCA

## SCHEMA DRAMMATICO DELL'OPERA

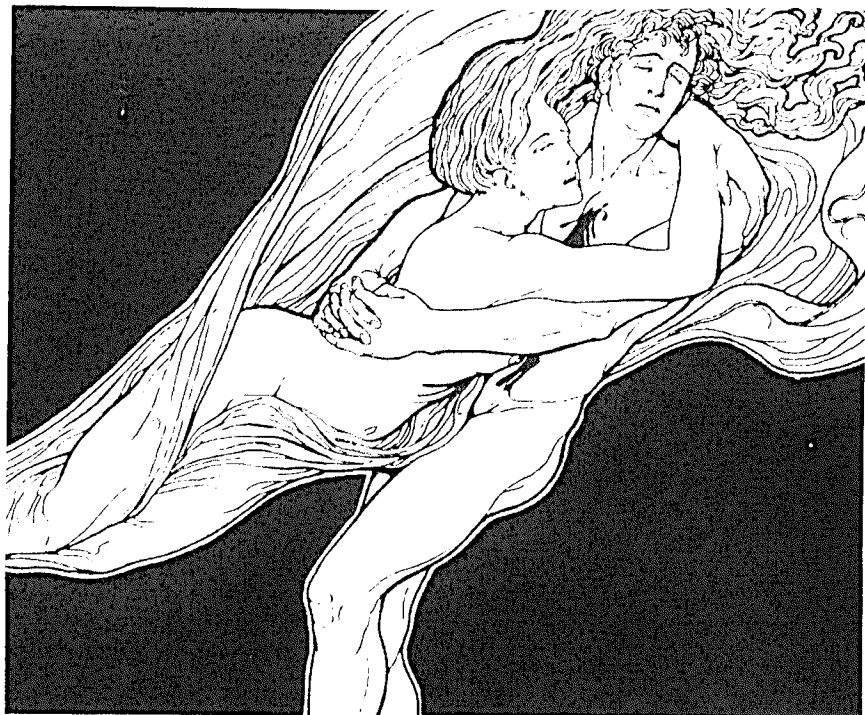
*Il libretto di Arturo Colautti, in un atto unico, è scandito in 22 brevi scene (non numerate).*

Rimini, Signoria malatestiana, anno 1285.

Giardino sopra un terrazzo del Castello.

- I Paolo Malatesta si presenta a lanzi, famigli, donzelli e scherani, che scrutano il cielo matutino solcato da voli d'uccelli. Adocchiato un airone, Paolo gli lancia contro il suo falco da caccia. Primo commento premonitore del Matto (il giullare di corte): alla fierezza di Paolo si contrappongono le considerazioni sulla vanità di quella vittoria sull'uccello che si librava sicuro di sé. Secondo commento del Matto.
- II «Maggiolata»: con le donzelle del suo corteggio, Francesca leva un inno alla primavera.
- III Armigeri e donzelli commentano la leggiadria di Francesca.
- IV Francesca legge ad alta voce dal libro "galeotto" la storia della passione adulterina di Ginevra per Lancillotto; poi, richiusolo, compiangere la propria mestizia, chiedendosi come trovare il vero amore.
- V Francesca respinge un gesto galante del Matto, che medita vendetta.
- VI Paolo incontra per caso Francesca e ne tesse le lodi. Dalle allusioni si passa presto al corteggiamento. Francesca acconsente ad un secondo incontro, sul far del Vespro.
- VII Il Matto sbotta, in un accesso d'invidioso sarcasmo; viene dapprima zittito dalla folla, poi s'attira l'ira di Paolo, che lo percuote e s'allontana. Tutti lo deridono.
- VIII Compare Gianciotto Malatesta, fratello di Paolo, consorte di Francesca. Il Matto gli narra l'accaduto.
- IX Gianciotto, insospettito, congeda la folla e interroga il Matto, che lo informa dell'appuntamento al Vespro. Gianciotto, ricompensatolo, gli ordina di spiare Paolo. Il Matto goffamente ringrazia e s'allontana.
- X Sfogo di Gianciotto, rimasto solo.
- XI Sopraggiunge Paolo e chiede a Gianciotto di scacciare il giullare; per tutta risposta riceve l'ordine di raggiungere Bologna per la battaglia. Dopo breve dissimulare, Gianciotto palesa la propria gelosia. Paolo accetta di partire.
- XII Nuovamente solo, Gianciotto intona un sonetto alla gelosia, «reina degli affanni».
- XIII Passa Francesca, diretta verso un'immagine della Madonna per raccogliersi in preghiera. Gianciotto non le cela i propri sospetti e l'incalza di domande. Francesca fugge sdegnata.
- XIV Gianciotto convoca i famigli alla caccia; vista Francesca in preghiera, le scaglia un'ulteriore minaccia: la sortita di caccia sarà una trappola per lei.

- xv Si muove il vasto corteo di seguaci. Gianciotto intona un'aspra ballata di caccia e il Matto ne improvvisa la "volta".
- xvi Il sole volge al tramonto. Francesca, ancora sola, attende e al tempo stesso paventa l'arrivo di Paolo, mentre rimpiange la natia Ravenna. Intanto il Matto, dall'interno del Castello, canta un sirventese di Jaufré Rudel, accompagnandosi sulla mandola.
- xvii Paolo raggiunge Francesca e le annuncia l'imminente partenza. La passione s'accende.
- xviii I due s'avvedono della nascosta presenza del Matto. Francesca vorrebbe congedare Paolo, ma questi la rassicura: tutti sono partiti per la caccia.
- xix Paolo rammenta a Francesca il «libro del disio», donatole in Ravenna. Lei confessa di aver più volte paragonato i dolenti casi di Ginevra ai suoi.
- xx Mentre i due si sperdono nella lettura, il Matto introduce Gianciotto. Sospinto dalle parole del libro, Paolo attira a sé Francesca e la bacia fervidamente.
- xxi Gianciotto irrompe con un urlo ferino e sguaina la daga. Paolo non si oppone, lo attende immobile. Francesca supplica il consorte e si frappone tra i fratelli. Gianciotto ferisce a morte prima Francesca poi Paolo e contempla con odio atroce il frutto della propria vendetta; il Matto se la ride. Suona la campana del coprifuoco, i due rientrano precipitosamente nel Castello.
- xxii Paolo e Francesca esalano l'ultimo respiro. Dal profondo, un coro di voci dantesche accompagna l'ultimo bacio. La luce del tramonto acquista un rossore quasi infernale.



Franz Stassen (1906)

# PAOLO E FRANCESCA

DRAMA LIRICO IN UN ATTO

VERSI

DI

ARTURO COLAUTTI

MUSICA

DI

LUIGI MANCINELLI



*MILANO*

EDOARDO SONZOGNO, EDITORE

12 — Via Pasquirolo — 12.

---

« Entered according to the Act of Congress  
in the year 1907 by Edoardo Sonzogno, Editore, in the office  
of the Librarian of Congress at Washington. »

Francesco Cilea  
insigne maestro della armonia  
poeta illustre dei ritmi

con fraterno  
indissolubile  
affetto  
ricordando  
e ringraziando  
commosso



Arturo Colautti

Ediz. 1913

Milano

Arturo Colautti, librettista di Paolo e Francesca, in una foto con dedica a Francesco Cilea (1913)

## PERSONAGGI

---

FRANCESCA . . . . .	<i>Soprano</i>
GIANCIOTTO . . . . .	<i>Baritono</i>
PAOLO . . . . .	<i>Tenore</i>
IL MATTO . . . . .	»

UFFIZIALI, UOMINI D'ARME, FAMIGLI, DONZELLI, CAMERISTE.

---

*L'azione si svolge alla Signoria malatestiana di Rimini  
sul declino del secolo XIII (anno 1285)*

---

## AVVERTENZA

---

*Nel comporre il presente drama lirico fu seguita unicamente la traccia del divino Poema, senza soverchi scrupoli di storica esattezza, volendosi serbare intatta ai due primari personaggi la ideale purificazione, loro concessa per tutti i secoli avvenire dal sommo Dittatore dell'Arte.*

---

# Atto Unico

---

## RIMINI.

Orto in fioritura sopra un terrazzo del Castello malatestiano, ricinto di parapetto merlato, nel cui mezzo al fondo s'apre marmorea scalea digradante alla soggetta città, ond'emergono prossimamente i tetti e le torri.

Nello sfondo, solcato da alcune vele latine, azzurreggia, tremolando la marina.

Alla diritta uno spalto granitico, cui si accede per due gradinate o rampe angolari, riquadra la base massiccia di un torrione visibile fino all'aggetto, con l'uscio rivolto al giardino.

Di fianco allo spalto, presso il proscenio, è il grande arco della porta biturrita adducente alla signoril dimora, meglio fortezza che palagio.

Ovunque, nel torrione come sull'arco, l'arme a rilievo dei Malatesta (rosa vermiglia in campo bianco) e quella della città (croce vermiglia gemellata di bianco in campo rosso): qua e là palvesi e gagliardetti di guerra: di sopra l'arco pendente il gonfalone malatestiano.

A manca, nell'orto, un gran pino ombrelliforme, cerchiato al tronco da rustico sedile: più lunge, dalla stessa parte, una loggetta di puro stile lombardo. Vi campeggia in sua nicchia una rozza statua della Vergine, dinanzi alla quale arde argentea lampadetta votiva: sotto è un gradino per le genuflessioni.

Tutto all'ingiro piante nane e fiorite: oltre la loggia un gruppo di cipressetti: nel mezzo dell'orto un pozzo con l'anello in pietra scolpita.

Dolce pomeriggio di primavera, volgendo il sole all'ocaso.

---

(Tutti i lanzi e i famigli si sono addensati nel fondo, guardando in alto verso mare. Paolo è nel mezzo. Il Matto ride solingo, accor- dando la sua mandòla.)

I RIGUARDANTI.

Qual volo!...

Qual mira!...

S'arresta...

Si libra...

Già rota...

Già piomba...

Il rostro già vibra...

È colpo maestro...

Ghermito è l'airon...

No, forte combatte...

Trionfa il falcon. .

Già scende...

Già torna. . .

È nostro!...

Vittoria!...

(Il Falconiere ha dato il segno: l'augello, udito il richiamo, e ridi- sceso al suo braccio con la preda nel rostro. Paolo gliela ritoglie, mentre l'altro gli rimette il cappello. Tutti giocondamente ac- clamano.)

PAOLO.

O docile mio falco, vana fu assai tua gloria!...

(Il Falconiere s'allontana, col falcone legato al suo braccio. Paolo considera tristemente l'airone intriso in sua bianchezza. — Gli altri curiosamente lo toccano. Il Matto, ancor seduto, mormora e molteggia.)

IL MATTO.

(Antica e nova istoria!  
Se mi giova memoria,  
uomo o falcon  
non gode sua vittoria:  
altro maggior predon  
gli fura il guiderdon...)

(Alla voce del giullare tutti scoppiano in risa: Paolo lo sogguarda corrucciato. A un suo cenno gli altri risalgono sullo spalto.)

Dall'imo della scalea principale, nel fondo, ascende la voce di Francesca: tutti si arrestano in attitudini varie.)

FRANCESCA (ancor lontanamente).

Maggio, bel Maggio, disiato Maggio,  
baldo sì come un paggio,  
che d'erbe e fior rechi novo messaggio,  
t'arresta in tuo passaggio,  
perchè de' doni tuoi godiam vantaggio...

LE DONZELLE (sì come un'eco).

Maggio, bel Maggio, garzonetto Maggio!...

FRANCESCA (approssimandosi).

Non ti partir sì tosto e senza omaggio,  
non ti mostrar selvaggio;  
ma di nostr'alme il fior prendi'n ostaggio,  
e lasciane a retaggio  
un profumo, un sorriso ed un miraggio...

LE DONZELLE (a risposta).

Maggio, bel Maggio, generoso Maggio!...

(Dalla scalea centrale emerge a un tratto luminosa la vaga e passionale figura della Francesca, pallida sotto il negro casco de' capelli ondulati: la seguono alcune ancelle biancobendate, che pur ne compagnano il canto.)

FRANCESCA.

Che se tu dêi fornir novo viaggio  
per più gentil rivaggio,  
ti rimembra di noi, che in vassallaggio  
d'Amor commetti a saggio,  
d'Amor nimico per novello oltraggio...

LE DONZELLE.

Maggio, bel Maggio, fuggitivo Maggio!...

(Alla vista di Francesca saliente, alcuni armigeri e donzelli s'aggruppano, commentando, sullo spalto, al sommo delle scalette angolari; mentre Paolo, presso l'uscio della gran torre, s'èguita a mostrar l'airone ad altri compagni.)

I RIGUARDANTI (sommessamente dall'alto).

Quant'è soave!...	E quanto mesta!...
De' cigli festa ..	De' cori l' <i>Ave</i> ...
Votiva lampà...	Urna di pianto...
Pallido incanto...	Languida vampa...
Sogno d'amor!...	Fior di dolor!

(Francesca, procedendo sola nell'orto, consulta attentamente un libriccino rilegato in cordovano rosso.)

FRANCESCA (rileggendo).

- (« Dite: da lunga stagione sì forte mi amate?
  - Dall'ora in che fui cavaliere...
  - Per la perfetta fede a me dovuta, dite: onde vi venne questo profondo amore, che in me poneste?
  - Da voi, da voi sola, madonna... »)
- (sostando presso il pozzo, risocchiude il libro, e move gli occhi intorno)

(Fosche erme antiche mura,  
ove mia giovinezza  
languè in chiuso dolor, che mai non tace;  
crudel orto, ove dura  
(nè basta a mia tristezza)  
la garrula canzon d'ogni ramace;  
gente de' fior fugace,  
che tra sospiri e canti  
chiamo per nome invano;  
arido fonte arcano,  
ove indarno versai tutti miei pianti;  
ditemi, 'n cortesia,  
come trovi dell'alme Amor la via...)

(Francesca a tardi passi muove a diritta verso la porta del Castello, seguita a giusta distanza dalle donzelle: mentre ella si accosta, rasentando la scaletta, il Matto devotamente si piega fino a bacciarle un lembo della veste lunghissima. - Ella ne ritorce il viso con aperto disgusto, ritraendo dispettosamente lo strascico. Il giullare, crudamente ferito, biascia parole di rammarico e d'ira.)

IL MATTO (fra sè).

(O superbezza  
cieca cón tutti e sorda,  
tranne con un che tuo signor disgrada,  
bada!  
Già la corda  
del leùto e del cor  
al rimator  
si spezza...

Son la biscia  
fredda e liscia,  
che striscia?  
Or ben, si morda!...)

(Le ancelle si son scostate dal Matto, che accompagna biecamente degli occhi Francesca. -- In quella Paolo, scortala dall'alto, discende rapido la scaletta, e si trova di fronte a lei: Francesca trasale in vederlo, e ripone nella pendula borsetta il libriccino.)

PAOLO (inchinandosi).

Sempre, siete la rosa  
più rara di Romagna,  
e la colomba, e l'agna  
onde nostra campagna  
appar maravigliosa ...

FRANCESCA (ringraziando).

Io tal non mi conosco...  
ma voi, perchè sì fosco?

(Paolo, mostrando di scortarla in cortesia, la trae fin dietro il pozzo, che la maschera alquanto.)

PAOLO (sommessamente).

Pellegrino tornante di Sorìa  
più di me non sofferse orrida arsura,

e non ribelle in mala prigionia  
più lenta seppe e più sottil tortura...

(con maggior forza contenuta)

E il Ciel v'accese tai pupille chiare  
per non legger mia doglia in fronte aperto;  
e tai labbra vi diè per diniegare  
al siziente il refrigerio certo!...

FRANCESCA (sgomenta e a un tempo commossa).

Ancor?...

PAOLO.

Sempre!

FRANCESCA (quasi cedendo).

V'ascolto...

PAOLO (ancor più basso).

Un colloquio segreto?...

(Il Matto, arrovellato ancora dal disdegno di Francesca, vedendo i due favellar fervente e somnesso, chiama alcuni famigli scendenti dallo spalto, e a cenni grotteschi indica loro la scena, sogghignando.)

FRANCESCA (quasi atterrita, scostandosi alquanto).

Folle dimando!...

PAOLO (seguendola ansioso).

L'ultimo!... Sarà mio cor discreto...

FRANCESCA.

Chiedete assai!...

PAOLO.

Pietà!...

FRANCESCA.

Le mura han guardi!...

PAOLO (rincalzando).

Il so...

Amor non teme...

(Francesca palpitante non osa annuire nè diniegare: Paolo la implora con supplici guardi. — Il Matto, staccatosi dal cerchio dei famigli, tende ver' quelli attentamente l'orecchio.)

FRANCESCA (con voce semisenta).

E quando?

PAOLO.

Qui... sul vespro...

FRANCESCA (quasi mancando).

Verrò!...

Paolo ha sussultato di gioia; Francesca, assai turbata, riprende il cammino verso l'arco, ed entra nel Castello, seguita dalle cameriste. Paolo l'accompagna graziosamente sino all'archivolto. Il Matto, seguitili con occhi ardenti, si fa innanzi ai familiari.)

IL MATTO (accennando).

Signori miei,  
tal foggia principesca  
di falconar direi  
non già tedesca,  
o barbaresca,  
ma un'esca — alla... francesca...

I FAMIGLI

(intendendo il mal giuoco, e minacciandolo a gara).

— Matto, acqua fresca!

— Assai tua lingua invesca!

— Ma bada alla ventresca!...

(Gli astanti ridono forte. Ma Paolo, poi ch'ebbe salutata Francesca, ode il tristo bisticcio, e d'un balzo è sopra al buffone. — Gli altri ammutoliscono tutti, formando arco all'intorno.)

PAOLO (prorompendo in furore),

Vil peso della terra, già per la terza fiata  
tanto nome profana tua bocca attossicata...  
Verme, ti schiaccio!

(Paolo, pallido d'ira, afferra il giullare alla gola, lo ribalta, e il preme col ginocchio al suolo.)

IL MATTO (con voce strozzata).

Aïta!

(Armigeri e donzelli si frappongono tosto per impedire a Paolo d'affogarlo: il giovine, sottratto al proprio furore, s'allontana dispreziante insieme ad alcuni amici, desaparendo nel fondo a sinistra dietro i cipressi ombreggianti la loggetta. I famigli risolleivano allora il giullare illividito, che si morde le mani, facendo atti di minaccia a tergo di Paolo, mentre quelli gli rassettan le vesti.)

TUTTI (sghignazzando intorno al Matto).

— È la tua tresca  
manesca e non francesca...

— È gobba ti ricresca !...

(Gianciotto Malatesta, in veste di Capitano del Popolo, è apparso, risalendo, al sommo della scalea, nel fondo, seguito da alcuni ufficiali. Il fratello maggiore di Paolo ha volto ulivigno, grigia la chioma e la barba, la persona forte, ma tozza e alquanto curvata. — Il Matto, vedendo giungere il suo signore, si mette a guaire quasi cane percosso, mentre gli altri taciono per ossequio e timore.)

IL MATTO (stendendo la mano come per soccorso).

Aïta! Aïta!

(Gianciotto s'avanza, trascinando lievemente una gamba offesa per caduta: i seguaci suoi si tengono alquanto da lui discosti: cortigiani e famigli stan di lato reverenti e curiosi. Il Matto, rimbaldito, sbazza un inchino giullaresco.)

GIANCIOTTO (aspramente).

Cessa!... Matto, che fu?

IL MATTO.

Che fu?

Nulla: una gru,  
che divenne aïron,  
calando giù...

Torto o ragion,  
colpa o virtù,  
padron,  
saprallo il mio groppon

tropo buon!...

GIANCIOTTO.

Rispondi!... Perchè Paolo ti percosse là giù!

IL MATTO.

Per un nome  
dolce, come  
l'arome — del pome  
d'Adam...

una parola  
sola, che vola  
e consola  
la gola...

una fola,  
figliuola  
del cor...

---

(Gianciotto, fattosi sospettoso, congeda con un brusco cenno le sue genti; e poi che tutti si ritirano, parte oltrepassando l'arco, parte risalendo al torrione, egli lascia cadere una mano sull'omero del giullare, che sghignazza.)

GIANCIOTTO.

Bada, giullar!... Tu giuochi la testa in tuo sermon...  
Per la tua Croce, parla!... Che vuoi, che sai, buffon?

IL MATTO (con istudiata semplicità).

Dite a fiammata: gela!  
dite a toscò: perdona!  
dite a cignale: bela!  
dite ad avaro: dona!  
dite ad amor: ti cela!...

(Gianciotto, esasperato, lo trae sotto l'archivolto del Castello, e frenando a gran pena il furore, sommessamente lo interroga.)

GIANCIOTTO.

O dove?

IL MATTO.

Quivi...

GIANCIOTTO.

E quando?

IL MATTO.

Ieri ed oggi a quest'ora...

GIANCIOTTO.

E parlavan?

IL MATTO.

Sommesso...

GIANCIOTTO.

Di che?

IL MATTO.

Mister!...

GIANCIOTTO.

Ch'io mora!

(Gianciotto ha soffocato un grido d'angoscia e di minaccia: indi sprofonda in cupa meditazione. Il Matto lo sogguarda di sghembo, malignamente. — Breve pausa.)

(Gianciotto, riscuotendosi a un tratto dal suo tormentoso stupore, riaccostasi al Matto e gli favella ancor più basso.)

GIANCIOTTO.

IL MATTO.

Seguirlo dovrai...

Ad ombra simil...

Ma sempre, dovunque...

Qual morbo sottil...

E allor che sorprendi...

Qualch'ebra parola...

L'usata sirventa...

Un suon di mandòla...

E tosto verrò...

Ma s'egli mi coglie?...

Quest'oro risana...

Cancella le doglie...

Udisti?... Ora va!...

Messer, gran bontà!

(Gianciotto ha gettato una borsa al giullare: questi, còltala a volo, si profonde in goffi ringraziamenti; poscia, a un cenno del padrone, se ne va, canticchiando.)

IL MATTO.

Amore è signore  
del core  
a tutte l'ore  
e in tutte le dimore...

Amor vive d'errore,  
solo paventa algore,  
e tiene a vile onore,

chè d'onestà, qual d'etisia, si muore!...

(Il Matto è disceso per la scala nel fondo; Gianciotto, rimasto quasi fulminato, subitamente prorompe in altissimo sdegno.)

GIANCIOTTO (fra sè).

(O voce orrenda! o sogno abbominoso!  
o maledetta in ogni età quest'ora!  
Creder non posso ancora,  
e dubitar non oso...  
Quegli ch'io deggio nominar fratello,  
in mostruoso d'ogni legge oblio,  
all'onor suo rubello,  
insidia l'onor mio!..)

(Gianciotto, smaniante, corre quasi folle verso la porta del Castelló; poi si arresta ancora.)

(Paolo appare sul fondo, da tergo al pozzo, turbato tuttavia. Scòrto il fratello, si ferma un istante; indi risoluto muove alla sua volta. Al romor dei passi Gianciotto si riscuote, quasi vergognando. Riconosciuto Paolo, si rabbuia novellamente, ma si contiene a forza, atteggiando il viso a serenità.)

GIANCIOTTO.

Paolo, che ricerchi?

PAOLO.

Te stesso...

GIANCIOTTO.

Veramente?

PAOLO.

Quel vil giullar discaccia!

GIANCIOTTO.

Perchè?

PAOLO.

ed ozioso... Troppo è insolente

GIANCIOTTO.

E tu?

PAOLO.

il reggimento... L'ozio mio t'assicura

GIANCIOTTO.

Gloria più non ti sprona? Assai qui tua vita s'oscura!...

PAOLO.

A te il vessillo: a me basta un leuto... Son mio conforto i carmi...

GIANCIOTTO.

E l'armi?

PAOLO.

Ambizion d'imperio me più non tenta... Orgoglio è levità di fumo...

GIANCIOTTO.

E s'io dicessi: « Il voglio? »

(I due fratelli, reprimendo a pena il reciproco sdegno, si misurano dello sguardo.)

GIANCIOTTO (dissimulando ancora).

Novellamente in armi  
la vedova Bologna,  
più che di gloria, di giustizia vaga,  
cerca al mio senno un capitan provetto  
contra il mal che dilaga;  
ed io risposi tuo nome perfetto...

PAOLO.

Tu mi bandisci!

GIANCIOTTO.

Mio zel ti provo...

PAOLO.

Di me paventi!...

GIANCIOTTO.

Di te mi giovo....

PAOLO.

Tardo consiglio!

GIANCIOTTO.

Atto fraterno!...

PAOLO.

In cor ti leggo...

GIANCIOTTO.

Nel tuo discerno...

un nome...

PAOLO.

Quale?

GIANCIOTTO (cupamente).

Francesca!...

PAOLO (prorompendo).

Come  
predon di bosco, me l'hai rapita!

GIANCIOOTTO.

Era mio dritto.... ora è mia vita...

PAOLO.

Assai mi tenti!

GIANCIOOTTO.

Assai mi costi!...

PAOLO.

E sei fratello?

GIANCIOOTTO.

Fratel tu fosti!

(Lunga pausa solenne. I due fratelli si guardano corrucciati, ma con forte volere han vinto l'ira nei petti in tumulto.)

GIANCIOOTTO (rompendo l'indugio).

Or che risolvi?

PAOLO (con isorzo supremo).

Accetto!...

GIANCIOOTTO.

E quando?

PAOLO.

Doman...

GIANCIOOTTO.

Sull'elsa giura... Il comando!...

PAOLO (solennemente).

Sul nome nostro giuro!... Maria

(segnandosi, rivolto all'immagine della Madonna)

Vergine m'oda...

GIANCIOOTTO.

E così sia!

---

(Paolo, tristamente rassegnato, s'allontana a destra, risalendo allo spalto e rientrando nel torrione. Gianciotto, che, gli tien dietro torvamente con gli occhi, sen resta cogitabondo. All'improvviso, sussultando di rabbia gelosa, prorompe):

GIANCIOTTO.

(Ei l'ama! ei l'ama! ei l'ama!  
Non partirà, non partirà, lo sento...  
Qui lo ritien sua brama  
per mio tormento!...)

(Dopo breve raccoglimento, quasi scrutandosi dentro nell'anima travagliata:)

O gelosia, reina degli affanni,  
gelida arsura e brivido di morte,  
mentr'io discendo la scalea degli anni,  
perchè mi serri nelle tue ritorte?

Per te la terra è gran selva d'inganni,  
ospizio di dolor è ogn'aurea corte:  
ellèboro non val contra tuoi danni,  
nè contra tua malìa gorgiera è forte.

Non più sogni di gloria e di ventura!  
non più vigilie di preghiere e d'armi!  
non più, non più di giocondezza carmi!...

Come ruggine rode l'armatura,  
silenzioso vermo dell'onore,  
tu mi consumi in lenta febbre il core!...

(Si copre il volto con le palme in atto doloroso.)

(Francesca, uscita d'improvviso dal Castello a dritta, cauta s'avvanza oltre l'archivolto, scrutando verso la scalea. Gianciotto, volgendosi, la scorge e sussulta: indi ne segue i passi di sgheambo. Vedendo di repente il marito, Francesca s'arresta interdetta.

Gianciotto le rivolge la parola con infinita dolcezza: poscia a gradi s'accende e inrudeisce. Ella risponde da prima con esitanza, poi con calma fermezza.)

GIANCIOTTO.

Dove n'ite, madonna?

FRANCESCA (indicandogli la nicchia a sinistra).

Alla maggior Reina...

GIANCIOTTO.

Gran bisogno vi sprona d'implorar la divina clemenza?

FRANCESCA.

È la preghiera balsamo leniente,  
orientale aroma ad anima dolente...

GIANCIOTTO.

Soverchio zel!... Lasciate a peccatrici questa mirra e quest'olio... Sposa soavemente onesta sdegno di Ciel non teme, nè supplica ad altar quasi mendica...

FRANCESCA.

Dunque, colpa è per me l'orar?

GIANCIOTTO

(mal dissimulato il sospetto, l'afferra a un braccio, traendola a sè; indi, scrutandola nel profondo degli occhi).

Che cerchi al Cielo? La repentina mia morte?... o qualche fiera ruina della mia casa? o forse implori superno indulto per turpi ardori?... Che mai rimpiangi? che mai nascondi?...

FRANCESCA.

Voi vaneggiate, signor!

GIANCIOTTO.

Rispondi!

(Francesca sostiene lo sguardo del marito, che tutto in sè freme di sdegno e a un tempo di desiderio impovente.)

FRANCESCA.

Pietà, che nella mente mi ragiona,  
sorda mi vuole a vostro cieco error;  
onestamente dice il cor: perdona!  
ed io v'indulgo per il suo dolor...

## GIANCIOTTO

(disperando omai di scuotere la sua donna da tanta calma sdegnosa, biecamente la rimira).

Credete voi, signora, nel Cielo e nell'Inferno?...  
e che mortal peccato tragga castigo eterno?...  
Orar potete in vostre stanze.... Dovunque è Dio,  
e dovunque il Maligno...

FRANCESCA (segnandosi).

Voi bestemmiate... Addio!

(Francesca, frenate a stento le lacrime, muove lenta verso l'arborato a sinistra; indi, raggiunti i gradi della loggetta, divotamente si inginocchia innanzi alla effigie della Vergine, ascondendo il volto tra le palme.

Gianciotto si dirige a gran passi verso il portale e poi lungo lo spalto, a chiamare i famigli: accorrono alcuni prontamente.)

GIANCIOTTO (chiamando ancora).

A me, donzelli!... Ratto s'inselli...  
Muovasi a sera per Roccanera...  
Mastini, a caccia!... Nota è la traccia  
di gran cignale... Da me regale  
premio s'avrà chi lo còrrà...

(Rivoltosi a un tratto, al veder Francesca genuflessa, in novello impeto geloso, farneticando fra sè, dietro le scaglia una minaccia.)

(O Ravennate, bada!... Pregha il pietoso Iddio  
che l'onor tuo protegga... Io veglierò sul mio!)

(La gran porta del Castello si spalanca e n'esce il Matto, seguito da lungo corteo venatorio: suonatori di corno, braccieri, conducenti a guinzaglio veltri e mastini, picchieri armati di picche corte, arcieri senz'elmo e corazza, donzelli, famigli. Tutti in bell'ordinanza, tra squilli festosi, muovono verso la scalea del fondo. Gianciotto intona allora un'aspra ballata di caccia, cui il Matto improvvisa il risvolto.)

GIANCIOTTO.

Saetta leggera,  
la fiera ne aspetta  
là giù...

IL MATTO.

Covate nei nidi  
men fidi, piumate  
tribù...

Ben altro affatico  
 nimico, più scaltro,  
                   più vil...  
 D'un fosco mi cale  
 cignale, che il bosco  
                   smarri...

Vo in traccia di lupo,  
 che cupo minaccia  
                   l'ovil...  
 Esulta, mia lama!  
 mia dama, sussulta  
                   così!...

TUTTI I SEGUACI.

— A caccia! a caccia! a caccia!  
 — Malatesta s'inselva!...  
 — Alla belva! alla belva!...

(Il corteo è disceso per la gran scalea alla piazza; le voci si spengono a gradi e anche gli squilli. Il Matto, accompagnato il suo signore alla rampa, ritraversa il giardino con alcuni famigli, e rientra con essoloro nel Castello.)

VOCI DI CACCIATORI (in lontananza).

Sant'Uberto! Sant'Uberto!...

(Il sole volge al tramonto: bronzi vicini e lontani salutano il giorno morente. È l'*Angelus*.)

FRANCESCA.

Squilla del vespro, squilla di Maria,  
 tu nunzì del mio cor l'aspra agonia!...

(Francesca, chiusa la fervente preghiera, ridiscendendo nel giardino dalla loggetta, s'affaccia al parapetto nel fondo, e di tra' merli s'accerta che la brigata dei cacciatori dilunga: agitata ella si aggira quindi per l'orto.)

FRANCESCA (levando gli occhi al cielo).

Clemente Iddio, perdona alla fralezza:  
 tu creasti l'amore, e tu lo spezza!...

(Francesca, appoggiata la pallida fronte sull'anello del pozzo, sprofonda in muta meditazione dolorosa. Gli oricalchi della caccia squillano novellamente, ma più discosto. Dall'interno del Castello giunge in tal punto a tratti la voce del Matto, che canta la « sirventa » di Rudello, accompagnandosi sulla mandola.)

IL MATTO (di dentro).

(Alla cuna dell'Aurora  
 la mia prora  
 urgi, o flutto sonnolento;

gonfia, o vento,  
la mia vela; e tu rindora,  
sole, il mio vessil cruento!...)

(Francesca, staccatasi dal pozzo, vie più ansiosa, gira, ondeggia, rissosta, ascolta qua e là verso il loggiato e verso il Castello, aspettando e temendo insieme la venuta di Paolo. Gli echi della caccia sono tutti spenti oramai, e così pure le sacre squille si taciono. Il vespero diffonde i primi suoi veli d'intorno.)

FRANCESCA.

O mia Ravenna, o dolce cuna, antico  
nido dei sogni, più non ti vedrò!  
E tu, padre, terror d'ogni nimico,  
invanamente in pianto attenderò!...

(La donna, più non potendo sofferir l'angoscia dell'attesa, di borsa trae il prediletto suo libro, e leggervi vorrebbe, ma non può. Ella si lascia alfin cadere fiaccata sul rustico sediletto, ond'è ricinto il gran pino solitario.)

(Paolo esce cautamente dal Castello, e ricerca degli occhi la cognata. — Questa, in vederlo apparire, s'alza di scatto, quasi per fuggire; ma, combattuta fra desiderio e timore, suo malgrado ristà.)

PAOLO (con stupor doloroso).

Perchè fuggite, Francesca?...

FRANCESCA (sostando).

Dite...

PAOLO.

Dolce sorella, una novella,  
non so se cara, o pur amara,  
vi reco...

FRANCESCA.

Quale?

PAOLO.

Fiero risale  
clamor di guerra da nostra terra...  
D'illustre e forte città la sorte  
m'offre l'impero... Chieggo il pensiero  
vostro...

FRANCESCA.

(Gran Dio!)

PAOLO.

Il fato mio  
da tal consiglio pende... L'esiglio,  
ovver...

FRANCESCA.

Tacete!

(Francesca risponde severa: ma dissimula invano il suo turbamento.  
Paolo, temendo di aver detto troppo, si confonde pur esso.)

PAOLO.

Le mie discrete  
parole offesa v'hanno?

FRANCESCA.

Sorpresa...

PAOLO.

Francesca, aprite l'anima...

FRANCESCA.

Obbedite!...

(Paolo quasi vacilla: ella lo guarda pietosa, ma forte, frenando a  
pena le lacrime.)

Il Matto ricompare d'improvviso al sommo dello spalto, non  
veduto spiando or dall'uno, or dall'altro saliente, così verso il  
giardino con e verso la scalea, per che discese (Gianciotto.)

PAOLO.

Tu pur, tu pure, o vanamente ambita  
involontaria suora,  
m'affretti al varco della dipartita,  
precipitando l'ora?

Tutto sperai, tutto mi venne tolto  
in tua bella persona;  
sì ch'ognun legge in mio pallido volto  
dolor che non perdona...

FRANCESCA.

Perchè vicenda ridestar crudele?  
Vostra cognata io sono...  
Se il Cielò ascolta le vostre querele,  
non io ne seguò il suono...

PAOLO.

Ti perdonai, ti venerai, sì come  
effigie benedetta:  
ed or mi vieti di chiamarti a nome,  
• o tra le donne eletta!

(Paolo incalza; Francesca cerca sottrarsi al fascino crescente, dimostrando maggior risolutezza: l'altro s'umilia dinanzi all'imperio di quella volontà.)

FRANCESCA.

Partite!... La vittoria  
v'ingemmerà di gloria  
la fronte, o sognator ..

PAOLO.

Obbedirò! Che giova  
mia vita a miglior prova,  
se non l'irraggia amor?

(I due giovani, commossi del mutuo sacrificio, si raccostano: la comune passione li invade e li accende di reciproche vampe.)

PAOLO.

Quali colombe dal dis'io chiamate,  
verran per l'aer miei dolci sospiri  
leggeramente, quando muoia il giorno;  
e su tua fronte, ch'è diana stella,  
movendo i crini come foglie d'oro,  
faranti amica con lor tristi lai...

FRANCESCA.

E come i gru van cantando lor lai,  
non tosto nato del congedo il giorno:  
similmente alterni miei sospiri  
risponderanno a tue dolci chiamate,  
fin che non sorga più benigna stella  
a benedirti con suo lume d'oro...

PAOLO.

Non l'oro io chieggo di benigna stella...

FRANCESCA.

Nè vedrà giorno il fin de' miei sospiri...

PAOLO.

Nè taceran di mie chiamate i lai...

(L'aura vespertina reca, a quando a quando, il verso della caccia: indi echeggia un'altra stanza della sirventa di Rudello, cantata dal giullare appiattato dietro il fianco del torrione.)

IL MATTO.

Tardi, o pallida signora,  
fida prora  
qui m'addusse: tardi omai  
i bei rai  
vidi, e il riso che rincora:  
tardi giunsi, e troppo amai!...

(Francesca che, ammaliata dalle ultime parole del giovine, gli abbandonava già la mano, si riscuote a quel canto e si ritrae sbigottita. Paolo vorrebbe rattenerla; ella dolcemente lo respinge.)

FRANCESCA.

Ciel! quest'accento?...

PAOLO.

Nel reca il vento  
dalla marina...

FRANCESCA.

Va!...

PAOLO.

T'assicura!...  
Tutti alla caccia partir... Discaccia  
ogni sospetto..

FRANCESCA.

Lasciami!...

PAOLO.

Un detto  
ancor...

FRANCESCA.

Già molto ti porsi ascolto...

PAOLO.

Pensa che mai più non m'udrai!...

(Francesca, che già s'avviava al Castello, subitamente ristà; Paolo, supplice, la ricontempla.)

PAOLO.

Poi che convien ch'io sciolga la mia dalla tua vita,  
e svelga del passato ogni memoria irrita,  
e lasci la mia casa senza sperar perdono,  
ti ridomando in grazia il picciotto dono  
che in Ravenna ti porsi...

(Egli accenna al libriccino serbato da Francesca, che tosto lo ritrae dalla borsa.)

FRANCESCA.

Il libro del disio?...

PAOLO.

Oh! quante fiate e quante, pensando all'amor mio,  
lessi i dolenti casi di Lancillotto forte  
e di Ginevra sua, sacri all'istessa morte!...  
Su' bianchi fogli vedi la numerosa traccia  
del pianto, che a lor pianto mi scoloria la faccia...

(Paolo, per mostrar le pagine lagrimate a Francesca, s'avvicina al sedile; ella, a meglio vedervi nella luce crepuscolare, involontaria lo segue.)

FRANCESCA.

Pur io, pur io ne piansi soavemente un dì,  
e n'arsi, e n'aggelai, e ne tremai così...

(Francesca s'è assisa abbandonatamente sovra la panchina. Paolo indicandole il foglio; ha piegato inavvertitamente un ginocchio — Il Matto accenna dallo spalto a qualcuno che risalga dal fondo al terrazzo. — La donna dischiude il libro sulle ginocchia: Paolo, genuflesso a' suoi piedi, vi legge dentro, ed ella gli tien dolcemente bordone.)

PAOLO.

(... « Donna (così le favellò Galeotto), abbiate pietà!... Egli è tale che v'ama più di sè stesso... »)

FRANCESCA.

Ancor più innanzi...

PAOLO.

Dove?...

(... « Ed erasi fatta notte grandemente, e la luna era levata, e faceva chiaro sì ch'ella lucea per tutto il prato... »)

(Durante la lettura, il Matto è disceso dalla estrema gradinata angular dello spalto, sporgendo poscia il capo dal parapetto merlato. — Gianciotto in quella risale per la gran scalea. Il buffone allora, sogghignando, gli addita la scena d'amore. Quegli ha un impeto d'ira. I due si celano quindi fra le piante, appressandosi posteriormente alla panchina. -- Francesca, in irattanto, sèguita a sfogliare il volumetto: Paolo la guarda inebriato, mentr'ella gli mostrá il punto che li vincerá.)

FRANCESCA.

Ancora, ancora!...

PAOLO.

dopo il convegno? Qui...

FRANCESCA.

Sì...

(Le fronti dei due giovani si toccano quasi nella lettura, e i loro aliti si confondono. Paolo e Francesca, dimentichi dell'ora, continuano alternatamente a leggere nella luce infoscata del tramonto. — Gianciotto e il Matto stan sempre in ascolto dietro una colonnina della loggetta a sinistra.)

PAOLO.

(... « E la regina, in vederlo così smunto e pallido e doloroso, scolorossi per la pietà nel viso... »)

FRANCESCA.

(... « e vacillando, gli cadde tra le braccia... »)

PAOLO.

(... « e lungamente in sulla bocca lo baciò... »)

(Abbandonando a un tratto la lettura, Francesca fisa Paolo amorosamente negli occhi: il giovane le stringe convulso la mano.)

FRANCESCA.

O come mai?

PAOLO.

Così...

(Paolo, tutto tremante, attirando a sè Francesca, la bacia avidamente sulla bocca. — Gianciotto, con urlo ferino, irrompe fra i due. Il Matto, un po' discosto, sghignazza.)

GIANCIOTTO.

Per l'Inferno!... Traditori!

(Paolo è in piedi d'un balzo. Francesca per un istante rimane come impietrita.)

PAOLO.

Ella è pura... Me punisci!...

(Gianciotto ha sguainato la daga: Paolo gli getta ai piedi la sua.)

GIANCIOTTO.

Ti difendi!...

PAOLO.

No... Ferisci!...

(Gianciotto, cieco di furore, si avventa contro Paolo, che immobile lo attende. — Francesca subitamente si slancia fra i due, tendendo suppliche le mani al marito.)

FRANCESCA.

Cessa!... In me l'arme s'intrida...

GIANCIOTTO.

Sgombra!...

FRANCESCA.

Io l'amo!... Fratricida!...

GIANCIOTTO.

Tu il volesti!...

PAOLO.

Io l'amo!...

GIANCIOTTO.

Muori!

(Gianciotto d'un colpo ha trapassato il petto a Francesca, che cade a piè di Paolo: indi d'un altro ferisce mortalmente il fratello, che si abbandona sul corpo della cognata. Gianciotto, cessato l'accecamento dell'ira, rimane atterrito.)

IL MATTO.

Gran mercè!  
Bel colpo, affè!  
Un, due fan tre...

GIANCIOTTO.

(Lasciato cadere il ferro, e contemplando con odio atroce Francesca, tutta soffusa di sangue:)

Saziatevi, mie ciglia!...  
Rosa dei Malatesta, or sei vermiglia!

(Il Matto, afferrato vivamente Gianciotto, seco lo trae verso l'arco. La campana del torrione suona cupamente il coprifuoco. A quella voce entrambi rientrano precipitosi nel Castello.)

(Profondo silenzio, rotto solamente dai tocchi della gran campana. Tutta la scena è invasa dai vermigli riflessi dell'ocaso. Paolo e Francesca, prostesi al suolo, si convellono tra gli spasimi dell'agonia.)

FRANCESCA (rantolando).

Paolo, dove sei?

PAOLO.

Qui moriente  
sul tuo pietoso sen...

FRANCESCA.

Ecco m'invade  
gelido orror della pena imminente...  
Già la vampa rosseggia...

PAOLO.

Il giorno cade,  
e benedice a chi suo spirto rende...

FRANCESCA.

E per amor rifiuta ilare etade...

VOCI DAL PROFONDO.

(Amor che a cor gentil ratto s'apprende,  
Amor che a nullo amato amar perdona  
nell'eterno Dolor con voi discende...

Amor vi prese, e più non v'abbandona...  
Amor sarà più dell'Àverno forte!...

(Paolo, risollevatosi con immane ultimo sforzo, appressa il proprio capo alla fronte di Francesca: questa glielo ricinge delle sue braccia.)

FRANCESCA.

Paolo, la tua mano!...

PAOLO.

Il cor mi dona!

FRANCESCA.

E la bocca...

PAOLO E FRANCESCA (insiememente).

O pio bacio!... o dolce morte!...

(In un bacio supremo i due cognati esalano gli spiriti. La luce del tramonto acquista un rossore quasi infernale.)

*(La tela scende.)*

---

FINE DEL DRAMA,

# ORGANICO DELL'ORCHESTRA

## VIOLINI I

Carlo Ricci \*\*  
Jo Marie Sison  
Alessandro Cosentino  
William Bignami  
Manuel Vignoli  
Andrea Poli  
Gianfrancesco Falbo  
Monica Bertuzzi  
Aki Takahashi

## VIOLINI II

Fernando Zampieri \*  
Alessandro Fattori  
Lisa Pescarelli  
Lorenza Garavini  
Giulia Malagoli  
Chiara Tondini  
Gaetano Giandomenico  
Alessandro Cannizzaro

## VIOLE

Maiu Kull  
Valentina Rebaudengo  
Andrea Vezzoso  
Andrea Arcelli  
Krisztina Vojnity Hajdiuk

## VIOLONCELLI

Riccardo Martinini \*  
Lorenzo Squarotti  
Elisa Segurini  
Giulia Costa  
Antony Brady

## CONTRABBASSI

Luigi Borgogno \*  
Claudio Schiavi  
Pedro Judkowski  
Giovanni Quaresima

## FLAUTI

Ekaterina Polonskaja \*  
Luca Pagani

## OTTAVINO

Matteo Cesari

## OBOI

Francesco Lo Vecchio \*  
Mirella Gardini

## CORNO INGLESE

Elena Facchini

## CLARINETTI

Francesco Bonafe' \*  
Nicholas Gelli

## CLARINETTO BASSO

Piergiorgio Di Giuseppe

## FAGOTTI

Javier Gonzales \*  
Paolo Rosetti

## CONTROFAGOTTO

Matteo Dossena

## CORNI

Andrea Cesari \*  
Silvia Festa  
Simone Cinque  
Ivano Venturini

## TROMBE

Luca Piazzi \*  
Alessandro Tumscitz

## TROMBONI

Norino Righini \*  
Silvia Corni  
Raffaele Jaquinta

## BASSO TUBA

Federico Maffei

## ARPA

Alba Novella Shirinzi \*  
Valentina Giannetta

## PERCUSSIONI

Giuseppe Pezzoli  
Gianni Dardi  
Chris Lorenzini

## CELESTA

Claudia D'Ippolito

\*\* Violino di spalla

\* Prime Parti

# ORGANICO DEL CORO

## SOPRANI

Cristina Alunno  
Alice Boccafogli  
Romy Carra  
Ester Cocchi  
Antonella Faioli  
Patrizia Ferioli  
Ambra Gattamorta  
Shadan Ghnaim  
Lucia Gualandi  
Noriko Kaneko  
Daniela Preziuso  
Valentina Rabacchi  
Alice Sandri  
Elena Veronesi

## CONTRALTI

Elena Bernardi  
Valentina Giannetta  
Lara Martiniello  
Maryam Pourmohammadi  
Arianna Rinaldi  
Grazia Stefania Sinatra  
Daria Voznessenskaia

## TENORI

Franco Altomare  
Romano Baglioni  
Renato Bartolini  
Maurizio Bertolini  
Gesualdo Fiaccavento  
Filippo Filipov  
Antonio Frezzetti  
Giuseppe Gasparri  
Pio Luppi  
Jacopo Manzella  
Kei Nagakawa  
Giancarlo Paola  
Elio Pugliese  
Alessandro Salamone  
Luca Scelfo  
Antonio Tomba  
Angela Troilo  
Ludovico Valoroso  
Andrea Vitello  
Luigi Zuntini

## BASSI

Franco Amore  
Aurelio Armaroli  
Simone Astolfi  
Lorenzo Bizzarri  
Enzo Bortolotti  
Marco Caminati  
Antonio Campanella  
Vincenzo Cantelli  
Giacomo Cozzi  
Rocco De Cia  
Franco Frascari  
Matteo Ghetti  
Luca Guariento  
Walter Guizzardi  
Marcus Köhler  
Enrico Libanori  
Antonio Lorenzoni  
Marco Lucano  
Cesare Masetti  
Mario Mazzoli  
Gianluca Monti  
Niccolò Roda  
Nicola Russo  
Andrea Sardi  
Filippo Terracciano  
Nerio Trentini  
Sergio Turra  
Tazio Turtura  
Enrico Volontieri

STUDENTI E DOTTORANDI DEL LABORATORIO DI ISTITUZIONI DI REGIA  
DEL CORSO DI LAUREA DAMS UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
COORDINATI DA ARNALDO PICCHI

GRUPPO REGIA  
Tommaso Arosio (coordinamento)  
Massimiliano Cossati  
Irene Lentini  
Giovanni Marandola  
Azzurra Spirito

FIGURANTI  
Nicolò Bertozzo  
Lavinia Chiappone  
Massimo Conti  
Gregory Frumin  
Fulvia Lionetti  
Manuela Micciantuono  
Noemi Rzewski  
Alberto Sarti

STUDENTI DEL CORSO DI LAUREA DAMS  
DEL DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI  
DEL DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA COORDINATI DA MARCO BEGHELLI

TESTI DEL PROGRAMMA DI SALA

Daniele Buccio  
Chiara Caranti  
Viviana Fabbri  
Giovanni Marandola

RICERCHE ICONOGRAFICHE

Chiara Caranti  
Giovanni Marandola

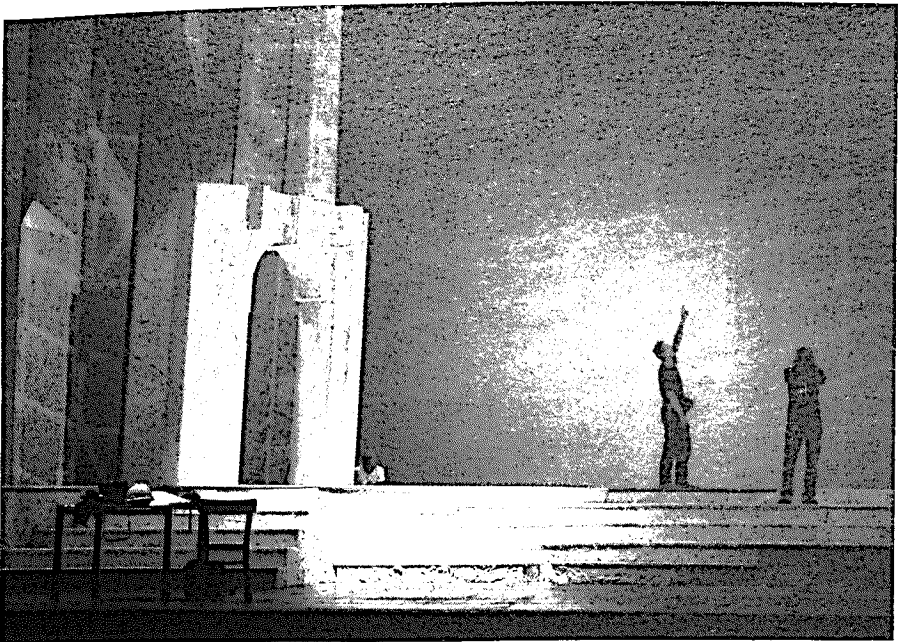
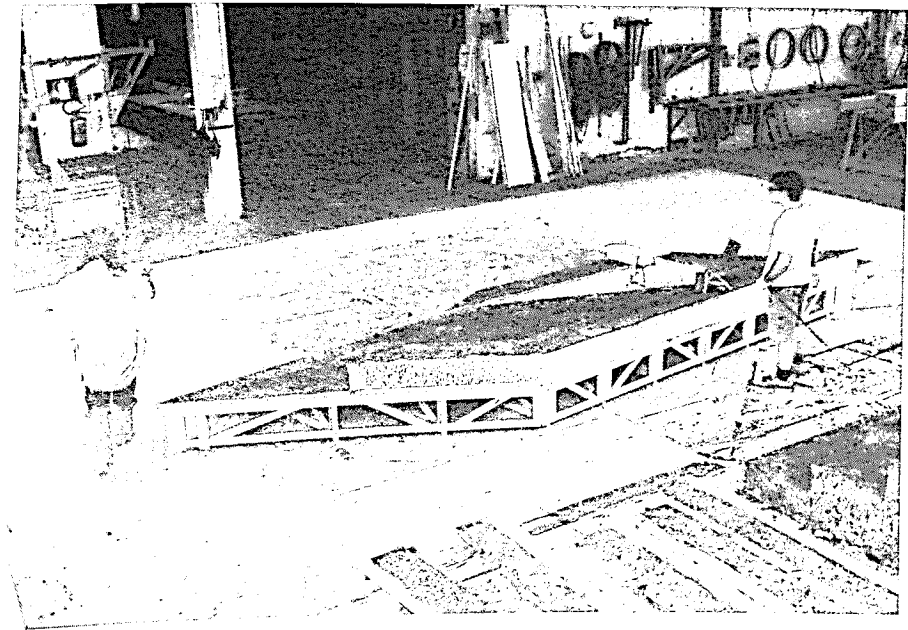
STUDENTI DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI  
COORDINATI DA MARIO BRATTELLA

GRUPPO SCENOGRAFIA

Simone Bardini  
Elena Brighenti  
Emanuele D'Antonio  
Andrea De Micheli  
Emily Fastidio  
Marta Filardi  
Mattia Galeazzi  
Bianca Giommi  
Alessandro La Cognata  
Rachele Pedrazzoli  
Marco Rendina  
Stefania Savoca  
Assunta Schiappapietra

GRUPPO COSTUME

Simona Cosentini  
Manuel Germinasi  
Daniela Guidarini  
Carlo Manzo  
Tiziana Terrana



Lallestimento dello spettacolo.

## CONSULENZA ARTISTICA

Vincenzo De Vivo

## CONSULENZA MUSICALE

Piero Mioli

## COORDINAMENTO DELL'ORGANIZZAZIONE

Michela Dalla Vite (UniboCultura)

Giovanni Gavazzeni (Teatro Comunale di Bologna)

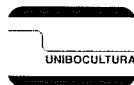
Giuliano Giuliani, Giuseppe Pezzoli, Luca Ioseffini, Maria Volpe (Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna)

Stefano Zamboni (Accademia di Belle Arti di Bologna)

## UFFICIO STAMPA

Maria Rosaria Boccuni

## PROGRAMMA DI SALA A CURA DI



e Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna  
coordinato da Marco Beghelli

## IMMAGINI

Foto: Primo Gnani, Assunta Schiappapietra

Bozzetti scenografici: studenti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna

Immagine di copertina: Luigi Zecchi (Accademia di Belle Arti di Bologna)

Si ringrazia il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna



per la riproduzione del libretto originale di Paolo e Francesca

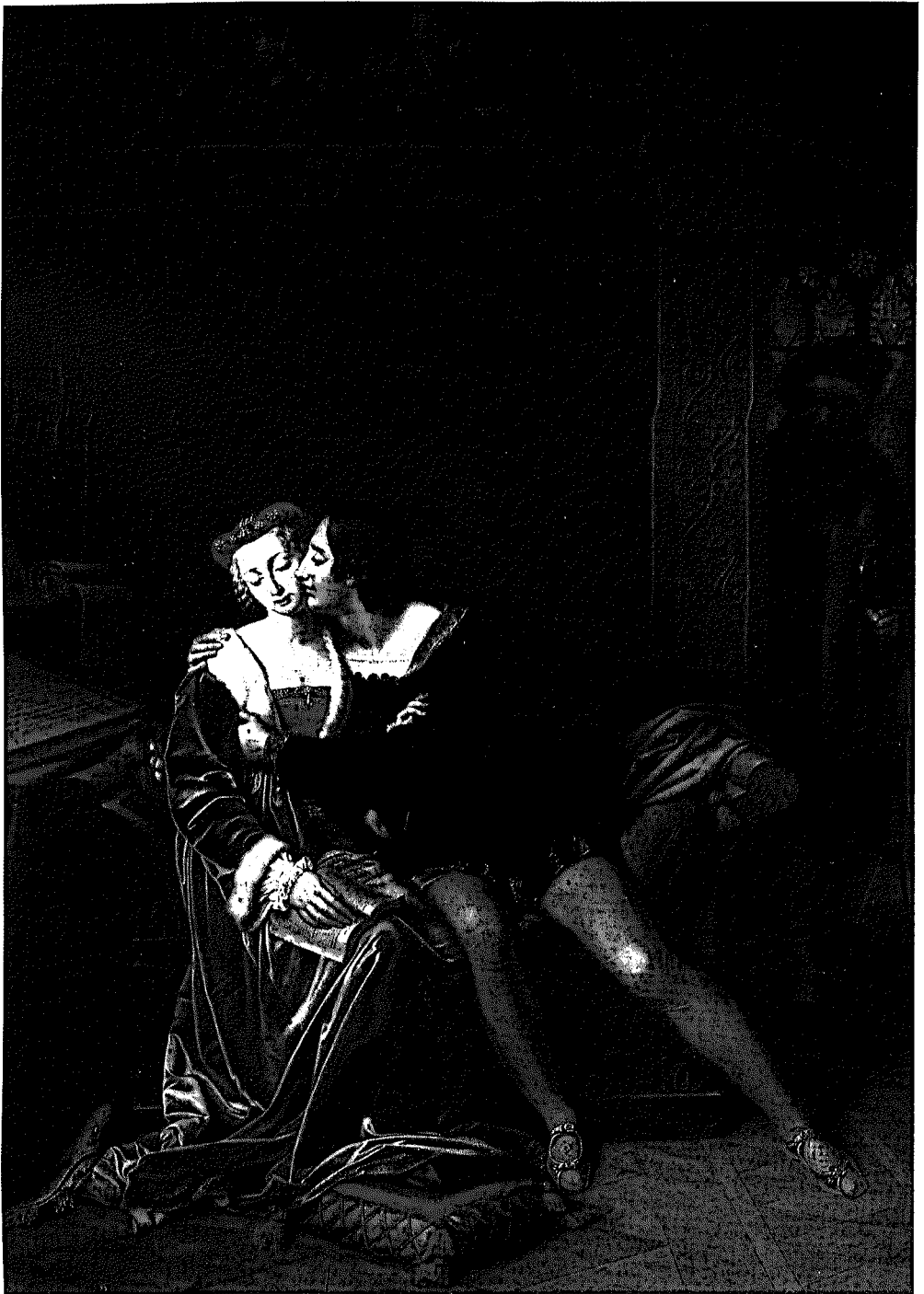
Si ringrazia l'Archivio storico del Teatro Comunale di Bologna  
per la riproduzione del manifesto originale di *Paolo e Francesca*

Si ringrazia la Cineteca di Bologna  
per la riproduzione dei fotogrammi dei film *Paolo e Francesca* e *L'Inferno*

Si ringrazia EmilBanca per il sostegno



*Finito di stampare per i tipi della Bononia University Press  
nel mese di Settembre 2006*



Marie-Philippe de la Couperie (ca. 1812)