

Da Dante a Mercadante: *Francesca da Rimini* voce del belcanto ottocentesco

Deirdre O'Grady

University College Dublin

deirdre.ogrady@ucd.ie



Riassunto

Questo studio rintraccia l'evoluzione della figura di Francesca da Rimini da *voce poetica* dantesca, a *voce scenica* del Romanticismo italiano per arrivare sulla scena lirica ottocentesca in veste di *primadonna*, espressione del belcanto ottocentesco. In questo nuovo contesto Francesca si esprime come voce del Romanticismo medievale. Questo itinerario la libera dall'essere strumento della dottrina tomistica per diventare una figura che medita su una filosofia tutta nuova, che la spinge a riflettere sulla natura della colpevolezza e sul suo rapporto con l'innocenza. Nel campo della musica, il manoscritto riscoperto ci spinge a una rivisitazione delle voci e della tecnica vocale dei grandi interpreti dell'Ottocento e anche a una riconsiderazione della voce di tenore del periodo. Dalla poesia di Dante si passa al teatro di Pellico, al libretto di Romani per riscoprire il Personaggio lirico senza Interpretatore.

Parole Chiave: Medievalismo romantico; voce poetica; voce scenica; voce lirica; librettistica; belcanto; Romanticismo medievale.

Abstract

This study traces the evolution of the figure of Francesca da Rimini from the poetic voice of Dante, by way of the dramatic voice of Italian Romanticism to the nineteenth century operatic stage, where she appears as both *prima donna* and the voice of Nineteenth Century *Bel Canto*. In this context Francesca reflects Medieval Romanticism. This itinerary frees her from being the instrument of Thomist doctrines in order to become one who meditates on a totally new philosophy that leads her to reflect on the nature of guilt and its relationship to innocence. In the musical field, the newly discovered manuscript brings us to a rediscovery of the voices and of vocal techniques of the great interpreters of the Nineteenth Century. There is also a reassessment of the tenor voice of the period. From Dante's poetry one moves to the theatre of Silvio Pellico, from the text of Felice Romani to the operatic Character without an Interpreter.

Keywords: Romantic Medievalism; poetic voice; theatrical voice; operatic voice; Libretto Studies; Bel Canto; Medieval Romanticism.

I. LA VOCE NEGATA: IL MANCATO APPUNTAMENTO DI *FRANCESCA DA RIMINI* DI MERCADANTE SULLE SCENE DELL'OTTOCENTO

Lo scopo di quest'articolo è di illustrare la trasformazione e rinascita del personaggio poetico dantesco *Francesca da Rimini* come voce del belcanto romantico italiano. Trasposta in musica da Saverio Mercadante nel 1830-31, l'opera non era destinata ad apparire sulle scene fino al 2016, quando fu finalmente presentata in occasione del Festival della Valle d'Itria, nel cortile del Palazzo Ducale di Martina Franca. Dunque, una situazione paradossale che vede la *Francesca da Rimini* di Mercadante una vera presenza in musica ma un personaggio assente dalla scena lirica dell'Ottocento. Figlia di Guido da Polenta, Signore di Ravenna, moglie di Gianciotto Malatesta di Rimini e madre di Concordia, Francesca da Rimini rimane la figura più studiata e più ammirata della *Divina Commedia*. Nel primo Ottocento subì diverse trasformazioni nelle mani di poeti, drammaturghi e musicisti prima di rinascere come voce lirica al tempo della risurrezione del belcanto romantico. Il libretto dell'opera di Felice Romani, già musicato da Feliciano Strepponi (1823) e Luigi Carlini (1825) aveva come fonte la tragedia *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1815). Nell'episodio dei due cognati del canto quinto dell'*Inferno* di Dante, Francesca emerge come espressione sublime della poesia medievale. Diventa *ispirazione poetica* per poeti inglesi da Byron a Leigh Hunt (*The Story of Rimini*) e da Shelley a Keats. Quest'ultimo scrisse non uno ma due sonetti per ricordare la sposa di Rimini. Byron e Keats riuscirono ad identificare le loro storie d'amore con quella della coppia dantesca. Nel caso di Byron, entra nella sua vita la ravennate contessa Teresa Gamba Guiccioli, sposa infelice di un marito molto più vecchio di lei, mentre Keats tramite l'immagine di un bacio rubato, perduto e appassionato rese immortale la 'propria' Francesca, l'inglese Frances (Fanny) Brawn. Dunque, in Inghilterra, abbandonata la tradizione scolastica medievale italiana nacque un medievalismo romantico. Ne scaturiscono traduzioni, autoidentificazioni, e imitazioni poetiche.¹ Nella tragedia di Pellico si arriva alla *parola scenica* che diventa fonte per il libretto *Francesca da Rimini* di Felice Romani. A questo punto Francesca dovrà prendere il suo posto sul palcoscenico italiano come espressione più alta del belcanto italiano. Da un medievalismo romantico si arriva a un romanticismo medievale per diventare finalmente *voce lirica*. Paradossalmente è soltanto al giorno d'oggi, dopo aver sentito il capolavoro di Mercadante nel 2016, che possiamo tracciare la sua avventura scenica, non sapendo ancora con certezza come la sua voce sarebbe risonata in teatro e da quale grande soprano Mercadante avrebbe voluto farla rappresentare.

1. Senza soffermarsi su Francesca da Rimini in particolare quest'argomento è discusso e ampliato da Fay (2002).

L'opera doveva andare in scena nel corso della stagione lirica madrilena del 1830-31. Mercadante aveva assemblato un gruppo di cantanti italiani, fra cui Isabella Fabbrica (c.1802-c.1860), promessa sposa del compositore stesso, che sposò il tenore Giovanni Battista Montresor (1802-186?), anche lui membro della compagnia lirica insieme a Luigi Maggiorotti (179? -186?). Mai messa in scena nella capitale spagnola, la causa furono concorrenze e disaccordi fra i cantanti italiani, tra i quali vi era anche la soprano Adelaide Tosi (1800-1859), grande artista ma che stava attraversando un periodo di crisi vocale². Un altro problema si manifestò: l'insistenza della soprano Isabella Fabbrica che il privilegio della 'prima' dovesse essere in suo favore. Mercadante così preferì ritirare l'opera e rientrare in Italia dove provò nuovamente a farla sentire, questa volta alla Scala di Milano nella stagione del Carnevale del 1830-31.³ Si trovò di nuovo in mezzo ai problemi fra le dive che si contendevano il ruolo di protagonista.⁴ Sembrava anche che la direzione della Scala preferisse un'opera tutta nuova per il Carnevale 1830, e si era diffusa la voce che la *Francesca da Rimini* fosse già stata ascoltata nella capitale spagnola.⁵ Diversi critici fino al momento in cui fu riscoperta l'opera di Mercadante ritenevano che fosse stata rappresentata a Madrid nel 1831. La rottura con Isabella Fabbrica poteva essere stato un motivo per un rientro frettoloso in Italia. Secondo il critico Cassinelli questo ritorno si realizzò "non prima, tuttavia, di aver rappresentato la *Francesca da Rimini* (Madrid 1831) composta su un libretto di Felice Romani già esistente e, fatto assolutamente rilevante, opportunamente modificato al fine di arricchire la vicenda dal punto di vista della psicologia dei personaggi."⁶

Messa da parte la sua musica per una seconda volta, Mercadante ne utilizzò alcuni passi per altre opere. Due esempi sono *Zaira*, Napoli, Teatro San Carlo 1831 e *I Normanni a Parigi*, Torino, Teatro Regio 1832. In seguito, il manoscritto si dava per disperso. Riscoperta in forma manoscritta ma mai stampata, si sperava di portarla in scena nel 2012 al Wexford International Opera Festival

2. Si veda l'edizione critica dell'opera presentata al Festival Valle d'Itria nel 2016 a cura di Elisabetta Pasquini (Mercadante, 2017).
3. Diversi esperti, colleghi e amici di Mercadante e musicologi insistettero che l'opera fosse presentata a Madrid nel 1830. Fra questi Francesco Florimo (1800-1888), compagno di scuola di Mercadante e di Bellini. Dal 1851 fu direttore della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli; Cassanelli (2012, p. 24), Palermo e Denora (2014, pp.68-69), riscontrano errori di cronologia nelle lettere citate di Florimo.
4. Sembra che Mercadante voleva Giulia Grisi per protagonista e Giuditta Pasta nel ruolo di Paolo. La Pasta non si sentiva di fare il ruolo in *travesti* e rinunciò. Sembra che non volesse dare la soddisfazione a una più giovane rivale di esibirsi come protagonista. Però due anni dopo, nel 1833, accettò di cantare il ruolo di Romeo nell'opera *I Capuleti ed i Montecchi* di Bellini a Londra.
5. Palermo e Denora (2014, p. 74) dimostrano molti dubbi sulla messa in scena dell'opera a Madrid.
6. Cassinelli, 2012, p. 24.

in Irlanda. Per una terza volta le difficoltà si fecero presenti e la direzione del Festival fu costretta a cambiare programma.

Messa finalmente in scena, l'opera ha rivelato, insieme ad uno spartito di prim'ordine, aspetti letterari, vocali e musicali che gettano molta luce sul periodo belcantista al momento di una sua risurrezione, tali da arricchire il secondo quarto dell'Ottocento. Notiamo che in campo vocale rispecchia un'epoca estremamente importante: quella della transizione dai castrati al periodo di predominio della primadonna assoluta, contralto, spesso in ruolo in *travesti* che a forza di una tecnica formidabile, risultato di studi lunghi e disciplinate fatiche, possedeva un'estensione di quasi tre ottave. Il ruolo di Paolo avrebbe potuto essere interpretato o da un castrato, o da tenore o da contralto/mezzosoprano. Mercadante diversamente da Strepponi e da Carlini preferì assegnare il ruolo di Paolo a mezzosoprano. Notiamo anche che Mercadante guardava verso una riforma lirica che fu infatti realizzata con la sua *Elena da Feltre* (1839) che lo collocava fra i grandi successi di Bellini (*Il Pirata*, 1827), Donizetti, (*Anna Bolena*, 1830 e *Lucia di Lammermoor*, 1835). È anche importante notare che fra le grandi dive che concorrevano per cantare per prima il ruolo di Francesca, c'erano, come notato da Elisabetta Pasquini, la Pasta (1797-1865)⁷ e la Grisi (1811-1869), voci eccelse che alla Scala nel 1831, ormai abbandonato il progetto *Francesca da Rimini*, parteciparono insieme alla prima della *Norma* di Bellini. La Pasta, soprano di incredibile agilità, con un'estensione formidabile e con parte della metà della voce 'velata', trasformò questo difetto in dote che utilizzava per trasmettere emozione. Il tono meno brillante di queste note le permetteva di creare una gamma di colori tonali.⁸ La ventenne Giulia Grisi (1811-1869), dai toni più limpidi e virginali interpretò il ruolo di Adalgisa, oggi spesso eseguito da mezzosoprano.⁹

Per delineare un quadro completo dell'opera di Mercadante risulta necessario considerare la figura di Francesca da Polenta, creazione artistica di Dante Alighieri, attraverso tre aspetti creativi diversi: emerge per prima Francesca creatura poetica, creazione e ispirazione poetica che viene a personificare la poesia dantesca. Segue Francesca creazione teatrale di Silvio Pellico, simbolo dell'epoca romantica. In quest'opera Paolo assume la voce eroica del primo Risorgimento. Siamo di fronte a una Francesca attrice trasportata in scena da Pellico dal suo confine infernale.¹⁰ Uscendo dal canto quinto dell'*Inferno* trova la sua voce in difesa della sua libertà di donna. Emerge anche come figura letteraria, protagonista di un confronto filosofico fra innocenza e colpevolezza, fra

7. Tomasino, 2017, pp. 187-188; 215-217.

8. André, 2006, pp. 132-152, "The Career of Giuditta Pasta".

9. Tomasino, 2017, pp. 209-912.

10. La tragedia fu messa in scena a Milano nel 1815. Fu pubblicata nel 1818. Il ruolo di Francesca fu creato per la giovanissima Carlotta Marchionni (1796-1864).

passione e ragione. Pellico, attraverso la sua voce drammatica cerca di identificare e associare questi contrasti che si avvicendano nella mente del personaggio.

Passando all'opera di Mercadante serve considerare l'aspetto teatrale, focalizzandosi sul libretto, prima separato dalla sua musica, ma tenendo in mente al tempo stesso che non si tratta di un testo autonomo.¹¹ Suo scopo finale rimane la declamazione melodrammatica, musicata da diversi compositori. Il testo riflette l'ambiente letterario della sua epoca. Segue le orme di Tommaso Grossi e di un giovane Alessandro Manzoni. Riflette aspetti stilistici che saranno ripresi nei libretti di Romani per *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti (1830) e per *Norma* di Vincenzo Bellini (1831). Il momento critico più importante sarà quello in cui parola e musica verranno considerati insieme e ai protagonisti verrà accordata un'espressione lirica che riflette una rinascita ottocentesca del belcanto italiano. Questo godeva del suo periodo più glorioso durante il Settecento nel periodo dei castrati più celebri come Farinelli e Caffarelli che ricoprivano anche ruoli femminili. Di massima importanza è il fatto che Mercadante adoperi un atteggiamento molto diverso da quello di Strepponi e di Carlini per quanto riguarda la distribuzione dei ruoli e le categorie delle voci scelte. Al posto di baritono nella parte di Lanciotto troviamo un tenore con molto facilità nel sovraccuto. La musica di Mercadante mette in rilievo queste doti tecniche in un periodo in cui il tenore cominciava ad occupare una posizione più importante come *primo uomo*. Infatti, musicalmente potremmo dire che Lanciotto e Francesca, marito e moglie, tenore e soprano, per un pubblico di oggi più abituato a sentire il marito cantato da baritono, musicalmente rappresentano una coppia poco convenzionale. Il ruolo di Paolo affidato a mezzosoprano è uno sguardo all'indietro al belcanto barocco del Settecento e alla continuità della tradizione rossiniana del primo Ottocento.¹² Per citare pochi ruoli ricordiamo Ciro (*Ciro in Babilonia*, Ferrara 1812), cantato da Marietta Marcolini (1780-1855), Tancredi (*Tancredi*, Venezia 1813), cantato da Adelaide Malanotte Montrésor (1785-1832), Malcolm (*La donna del lago*, Napoli 1819), cantato da Benedetta Rosmunda Pisaroni (1793-1872) e Arsace (*Semiramide*, Venezia 1823), cantato da Rosa Mariani (1799-1864). È chiaro che riguardo le categorie di voci adoperate, Mercadante si colloca proprio fra il belcanto barocco e il belcanto ottocentesco. Infatti, Rodolfo Celletti ci ricorda che *Semiramide* di Rossini del 1823 è la più bella e ultima opera barocca.

11. Ricordiamo che Mercadante non fu il primo a musicare il testo di Felice Romani. Predecessori illustri, ma poco sentiti oggi furono Feliciano Strepponi (1823) e Luigi Carlini (1825). Il testo era già conosciuto nel primo quarto dell'Ottocento.

12. Celletti, 1991, pp. 157-171. Notiamo anche che la voce di mezzosoprano viene adoperata da Bellini per il ruolo di Romeo e che Donizetti l'adoperò per il ruolo del paggio/musicista Smeaton nella *Anna Bolena*. Nelle opere di Rossini si trova anche il ruolo del padre spesso cantato da tenore.

Studiando la musica scritta per il personaggio di Francesca e lo stile adoperato, pare che Mercadante adoperi la categoria di voce che oggi chiamiamo coloratura lirica, con un'estensione di due ottave e una notevole flessibilità nelle sezioni leggere. Infatti, ascoltando il CD e guardando la videocassetta della messa in scena a Martina Franca, arriviamo all'opinione che le categorie di voci scelte per questa prima mondiale e le loro *performance* sarebbero in tono con i gusti di Mercadante. Però bisogna tenere a mente, e riferirò più a lungo su questo nella sezione dedicata alle ‘voci’, che un ‘do in alto’ nel periodo di Mercadante era pressoché un ‘si bemolle alto’, risultato della differenza di intonazione delle orchestre nell’Ottocento. Non era raro che il cantante abbasasse e alzasse la chiave di un’aria o di una scena in modo di facilitare la propria voce!¹³ Cosa che trent’anni dopo per Mercadante sarebbe stata inammissibile.

II. FRANCESCA DA RIMINI: DA VOCE POETICA A PAROLA FILOSOFICA: FRA COLPA E INNOCENZA, FINZIONE E VERITÀ

Francesca da Rimini, il personaggio più fine, più studiato e più amato della *Divina Commedia* convince i lettori attraverso i secoli per la sua presenza poetica. La propria voce poetica si alza per dominare la bufera infernale. Le similitudini che introducono la sua persona e le sue parole dando vita ai suoi ricordi costruiscono una scena drammatica di un’infinita bellezza. Inquadrata in una cornice letteraria espressa nel linguaggio poetico del “dolce stil novo”, ma in circostanze tutte contrarie a quelle espresse nella scuola di Dante e Guinizelli, il sommo poeta Dante pare identificare la passione sfrenata di Francesca con la scuola a cui appartiene, mettendo in contrapposizione *la donna angelica*, portatrice di un amore spirituale e la *donna tentatrice* capace di far sottomettere al poeta la *ragione* al *talento*. Francesca stessa si identifica con la Regina Ginevra, desiderosa di essere baciata da un amante cavaliere: Paolo il Bello diventa il suo Cavaliere “questi che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante” (*IfV*, 135-136).

L’esercizio di Dante *poeta* di mettere in bocca a Francesca una ‘preghiera infernale’ produce l’effetto di convincere Dante *pellegrino* dell’innocenza dei due cognati, rischiando, lui in quanto *personaggio* nel proprio dramma, di lasciarsi abbandonare alla passione. E così fa, riuscendo ad uscire dal circolo dei peccatori carnali solo privo di lucidità, dopo aver perso la coscienza¹⁴ ed essere tornato in sé lontano dal circolo di Francesca.

La voce poetica di Francesca è quella che affascinò poeti e artisti dell’Ottocento inglese. Per poeti come Lord Byron, John Keats e Percy Bysshe Shelley

13. L’aria ‘Casta Diva’ della *Norma* serve come un esempio di questa tecnica.

14. Si noti il doppio significato della parola *coscienza*. Ci rendiamo conto di implicazioni morali insieme ad aspetti del ‘sapere’, nonché *sapienza intellettuale*.

Francesca diventò icona, adottata da poeti romantici fino al punto di identificarsi con i due celebri cognati. Come già accennato in Inghilterra nascerà un circolo ‘francescano’ composto da Byron, Keats e Shelley. Il Mito si trasforma in fantasia, la fantasia in opera d’Arte e si fa immortale. Francesca, dunque, oltre ad esistere nella sua dimensione storica/poetica si sviluppa per diventare fonte e ispiratrice di nuova poesia.

Una gran parte della fama di Francesca romantica si deve alla tragedia *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, rappresentata per la prima volta a Milano al Teatro Re nel 1815 e pubblicata tre anni dopo. Il dramma mantiene la sua ambientazione riminese e consiste di cinque atti. L’opera contiene tutti i temi lirici e poetici trovati in Dante: pace, amore, lettura, libro, baci e rivela Francesca paradossalmente come una donna sempre desiderosa del chiostro, e non proprio portata per il matrimonio: “chiamata/Alle nozze io non era. Il vel ti chiesi” (I, ii.) Paolo, figura dantesca silenziosa, è trasformato in eroe romantico, cavaliere guerriero, metafora dell’Italia indipendente:

Paolo:

Per chi di stragi si macchiò il mio brando?
 Per lo straniero. E non ho patria forse
 Cui sacro sia de; cittadini il sangue?
 Per te, per te, che cittadini hai prodi,
 Italia mia combatterò, se oltraggio
 Ti moverà l’invidia.

(Pellico, *Francesca da Rimini*, I, v)¹⁵

Sentimenti che porteranno Pellico a anni di reclusione nella prigione dello Spielberg. In una nuova versione della storia di Paolo e Francesca, dopo il matrimonio di questa con Lanciotto Pellico crea una situazione in cui Paolo assume il ruolo di assassino del fratello della cognata che costituisce la scusa presentata da Francesca stessa per giustificare il suo rifiuto di vederlo. È a questo punto che Pellico introduce il concetto di *fratellanza*, sottotema politico che si troverà più tardi in Manzoni. Francesca, che nasconde il suo *amore* per Paolo sotto una pretesa di *odio* diventa strumento con il quale Pellico introduce i temi di *colpevolezza* e *innocenza*. Presenta una Francesca completamente innocente mettendo in bocca a Lanciotto il concetto romantico secondo il quale le emozioni controllano il comportamento individuale. Ci si trova in una situazione in cui viene capovolta la dottrina tomistica riguardo il libero arbitrio e la forza della volontà:

Francesca:

E temo ognor che in odio
 Cangiar ti debba l’amor tuo.... punirmi
 Di colpa che io non ho...d’involontaria

15. Pellico, 1951, p. 28.

Colpa almeno

Lanciotto:
Qual colpa?

Lanciotto:
Rea non ti tengo... involontarii sono
Spesso gli affetti.

(Pellico, *Francesca da Rimini*, I, ii)¹⁶

Così viene introdotto in sordina un confronto fra la colpevolezza e l'innocenza. Nonostante la purezza del suo pensiero Francesca si sente costretta a condurre una vita di finzione, negando la verità con lo scopo di coprire il suo amore 'colpevole'.

Guido:
Il fingere è supplizio
Per te ...

Francesca:
Dover è fingere, dovere
Il tacer, colpa il dimandar conforto;

(Pellico, *Francesca da Rimini*, II, i)¹⁷

Dunque, si è testimoni di un dramma costruito su due livelli. Ad un primo livello assistiamo ad un'azione drammatica fra personaggi. In un secondo momento il personaggio diventa concetto astratto, provocando nel lettore/oservatore una riflessione filosofica. Fra ardore politico, amore e odio al momento del bacio fra Paolo e Francesca Pellico porta la sua tragedia verso il mondo del melodramma. Siamo in presenza del mondo dantesco e il canto quinto alla rovescia: è Paolo che ripete le parole attribuite a Francesca. Segue un dramma dentro il dramma che funziona come un ricordo di *Inferno* V in una dimensione romantica. Il Libro rimane testimone del passato, della memoria dell'amore già provato:

Paolo:
Quel libro
Mi porgesti e leggemma...
.....
.....
Gli sguardi nostri s'incontraro.....Il viso
Mio scolorossi....tu tremavi...

(Pellico, *Francesca da Rimini*, III, ii)¹⁸

16. Pellico, 1951, pp. 23-24.

17. *Ibid.*, p. 33.

18. Pellico, 1951, p. 45.

Entrambi reagiscono al momento del ricordo e rinnovano la loro passione.

Dunque, personaggi medievali in veste ottocentesca, dramma dentro poesia, un romanticismo medioevale che promuove concetti filosofici e psicologici, introducendo un secondo livello di interpretazione. Pellico si dimostra un tramite importante fra il preromanticismo settecentesco e la letteratura sociale settecentesca della monacazione assieme al tema del voto religioso drammatizzato nel melodramma romantico dell'Ottocento.¹⁹ Si alza una voce risorgimentale contenuta nella figura di Paolo. Siamo già sulla strada che porta insieme la storia medioevale e il goticismo ottocentesco italiano presenti nella novella in versi *Ildegonda* di Tommaso Grossi (1819). Ambientato nella Lombardia medievale del Barbarossa, racconta la monacazione forzata di Ildegonda, il suo amore frustrato e l'eventuale delirio, pazzia e morte.

Soltanto quattro anni dopo la pubblicazione di *Ildegonda* (1819) appare sulle scene il libretto *Francesca da Rimini* di Felice Romani, librettista prediletto di Bellini. Musicato da quindici compositori e portato in teatro da Feliciano Strepponi (1823) e Luigi Carlini (1825) doveva vedersi rappresentare con la musica di Saverio Mercadante a Madrid durante la stagione 1830-31. Il testo funziona come veicolo drammatico per Mercadante sulla strada della riforma che si realizzerà con *Elena da Feltre*.

III. IL GOTICISMO ROMANTICO DI FELICE ROMANI. FRANCESCA DA RIMINI DALLA CORTE AL CONVENTO.

Il libretto *Francesca da Rimini* di Felice Romani che prende la sua ispirazione dalla tragedia di Silvio Pellico esprime la storia d'amore di Paolo e Francesca attraverso nuovi aspetti poetici e drammatici. I personaggi, arrivati dal teatro di prosa sulla scena lirica risultano più attivi, più vivi, e più credibili. Ridotta a due atti e venticinque scene, con tredici scene nel primo atto e dodici nel secondo atto, l'azione attraversa una serie di quadri scenici e descrittivi che seguono il destino della coppia dalla Corte di Rimini, alla Prigione del Castello e finalmente al Convento in cui trova rifugio Francesca e dove seguita da Paolo per l'ultimo addio, si svolgono le conclusioni della tragedia.

Il testo del libretto di Felice Romani si trova nella Library of Congress,²⁰ nella sua edizione del 1825, pubblicata in occasione della sua messa in scena, con la musica di Luigi Carlini, al Teatro San Carlo di Napoli.

Nell'edizione critica curata da Elisabetta Pasquini, il libretto è pubblicato insieme con la musica di Mercadante per *Francesca da Rimini*.²¹ La curatrice

19. O'Grady, 1986, pp. 277-303.

20. Albert Schatz Collection (12.255). Performing Arts Encyclopedia (133.923). Library of Congress online catalog (1,134.942).

21. Mercadante, 2017.

ricorda al lettore che non c'è nessuna fonte manoscritta per il libretto sottoposto alla musica di *Francesca da Rimini* di Mercadante e che la fonte principale per il testo musicato dallo stesso e riprodotta nel volume citato (pp. VII- XXX) è quella sopraindicata. La prima edizione del testo del 1822, scritto per l'opera di Feliciano Strepponi, messa in scena nel 1823 a Vicenza, Teatro Eretenio, 1823, è quella consultata da Paolo Cascio, professore dell'Università di Torino, nel corso della preparazione della sua edizione critica del 2014.²² Segretario artistico della Fondazione Teatro Regio di Torino, nella rivista *Dante e l'Arte* lo studioso mette in rilievo il fatto che la versione del 1822 e quella del 1831 non sono esattamente simili, dando conferma a Giovanni Cassinelli, già citato in queste pagine, che riteneva che Romani avesse modificato il suo primo libretto. Infatti, la versione del libretto del 1822 non è quella messa in musica da Mercadante.

Quello che contribuisce molto al successo del testo è la capacità del librettista di creare tramite azione e poesia un senso dell'ambiente in cui si svolge l'azione. Il libretto di Romani riflette un insieme fra medievalismo, goticismo e romanticismo. La ricreazione storica del mondo di donne e cavalieri si manifesta tramite l'aura letteraria e culturale del primo romanticismo. Ricordiamo che il testo risale al 1822. Siamo nel periodo di Pellico, Leopardi, Grossi e Manzoni. Il senso del melodrammatico con enfasi su azione fisica e reazione drammatica e psicologica si combinano per creare una nuova realtà scenica. L'opera inizia con un Coro che festeggia la vittoria e la pace fra Rimini e Urbino. Si è testimoni di un senso di celebrazione. L'introduzione del Coro e della Marcia è indicativa del neoguelfismo patriottico del primo Risorgimento. Rimane uno strumento importante nei futuri testi di Romani per Bellini e di Solera per il primo Verdi.²³

L'intreccio dell'opera è il seguente: Atto I. Lanciotto Signore di Rimini celebra la sua vittoria in battaglia e il trattato di pace con Urbino. Mentre si presenta come felice e magnanimo guerriero soffre in amore. Sua moglie Francesca da tempo è assente dalle attività di corte. Francesca, delirante si alza ad ora avanzata. Confida al padre Guido da Polenta di non avere vocazione per il matrimonio, e che sogna invece il Chiostro. Quando Paolo ritorna dalla battaglia Francesca continua ad evitarlo, finché la segue in camera dove leggono insieme la storia di Lancillotto e Ginevra. Sono soprattutti dalla passione: si baciano proprio nel momento in cui entra in scena il marito Lanciotto. Si lancia contro Paolo. Ambedue chiedono di essere sacrificati, una al posto dell'altro. Si chiude l'atto mentre tutti i presenti si lamentano dell'orrore della situazione.

Atto II: Il padre Guido aiutato dai sudditi e seguaci di Rimini riescono a liberare Francesca. Sempre attento alla vendetta Lanciotto offre alla coppia la

22. P. Cascio, 2014.

23. Fra i testi più importanti rimane la *Norma* di Romani/Bellini in cui predominano il Coro e la Marcia, indicativi dell'opposizione all'occupazione straniera.

scelta fra il nappo o il ferro. Sempre sognando il chiostro ella trova rifugio in un monastero, dove viene seguita da Paolo per un ultimo addio. Raggiunto nuovamente da Lanciotto che si lancia sopra Paolo, Francesca tenta di intervenire e viene trafitta dal brando del marito.

L'azione inizia nel vestibolo del Palazzo di Rimini.
Vestibolo del palazzo di Lanciotto

Guido e Coro: Lo squillar delle trombe guerrieri,
 il cozzar degli scudi cessò
 Invocata fra l'armi e le schiere
 Scese pace e gli sdegni sedò

(*Francesca da Rimini* I, i) ²⁴

A conclusione del primo atto la pace fra gli Stati si converte in guerra domestica, con Francesca condannata dal marito Lanciotto alla prigione: i diversi ambienti in cui si trova Francesca e la loro descrizione scenica riflettono lo stato d'animo di lei: sopraffatta da pensieri tristi rimane incapace di liberarsi mentalmente dal suo destino. Dal simbolismo astratto e filosofico di Pellico si passa al simbolismo legato alla corte, al convento e alla prigione con i vani e gli spazi fisici che circondano la protagonista. Le 'volte oscure', la 'triste mura' funzionano come l'esternazione della sua sofferenza e senso di colpa per un amore in realtà visto innocente per un pubblico ottocentesco. L'amore romantico si manifesta come frutto delle passioni che controllano la ragione. Nel paragrafo successivo si vedrà che Romani, in accordo con il clima letterario e psicologico del periodo, adopera un duplice atteggiamento verso la 'ragione'. Da una parte essa funziona come la facoltà di giudicare e arrivare a rapporti logici. Da un'altra parte potrà significare la sanità mentale, la perdita della quale significa il declino verso la pazzia. All'inizio dell'opera *Francesca da Rimini* di Mercadante si vedrà una Francesca delirante. Una scena di pazzia in sordina? Ben diversa da quella di Imogene (*Il Pirata*, 1827) e quella di Anna (*Anna Bolena*, 1830). Musicalmente la scena avrà molto in comune con quella di Lucia nel primo atto della *Lucia di Lammermoor* (1835), arrivata in scena al Teatro San Carlo di Napoli cinque anni dopo la *non performance* dell'opera di Mercadante né a Madrid né a Milano durante la stagione 1830-31.

Atrio sotterraneo nel palazzo di Lanciotto che immette a diverse prigioni chiuse.

La scena e aria di Francesca la rivela vittima, prigioniera incapace di dominare la propria situazione. Risponde passiva. Questa mette in rilievo un 'altra' Francesca, controllata dal marito e consumata da un senso di colpa che la distrugge:

24. Mercadante, 2017, p. VIII.

Isaura, Guelfo e Coro: Fra queste volte oscure,
 in questo cupo orror
 sola col suo dolor
 farà soggiorno.

Francesca: È quello, o Guelfo il loco,
 l'albergo è quello ove a morir mi danna
 di Lanciotto il furor?

Francesca: o triste mura
 Men triste del mio cor: senza spavento
 In voi figgo gli sguardi; io qui non trovo
 Ombra e squallor bastante
 A nascondermi al ciel contaminato
 Dal nefando amor mio:
 non lo sarà nemmeno la tomba.

(*Francesca da Rimini*, II, iii)²⁵

Liberata dalla prigione dal padre e i suoi seguaci che giudicano troppo crudele la sua punizione, trova rifugio in un monastero la cui atmosfera silenziosa è rotta da un suono funesto di una campana, che marca il passaggio di una suora all'eternità: sarà raggiunta da Paolo per un ultimo addio: i versi raffinati, toccati da un senso di luce e ombra rivelano un mondo poetico leopardiano. Si trovano anche aspetti della librettistica di Salvatore Cammarano realizzati più di trent'anni dopo: mi riferisco in particolare al libretto di *Il Trovatore* Cammarano/Badare per Giuseppe Verdi del 1853.²⁶

Ancora un'altra descrizione funesta introduce l'arrivo di Paolo al monastero nel quale Francesca cerca rifugio e pace all'anima tormentata:

Atrio interno di un monastero, vi si entra per una grande arcata in fondo, al di là della quale vedesi la cupola di un tempio gotico. Notte.

Paolo: Tace ogni cosa e in profonda calma
 riposan tutte di quel sacro albergo
 le abitarici ma non tu Francesca...
 non tu riposi e me tremendo aspetti
 All'estremo congedo.
 O dio!... qual feral suono!...un'infelice
 In quest'istante istesso
 Paga a natura il suo tributo estremo...
 Funesto augurio! Abrividisco e tremo.²⁷

Le ultime scene del testo dell'opera indicano un ritorno a uno stile di espressione più retorica e a un dramma più statico che ricorda il preromanticismo

25. Mercadante, 2017, p. XXIII.

26. Si vedano le arie "Tacea la notte" per soprano, "Il balen" per baritono e "Amor su ali rosse" per soprano che continuano lo stile del giovane Romani, ma con più forza drammatica.

27. Mercadante, 2017, pp. XXVII – XXVIII.

di Vittorio Alfieri. La situazione e le parole adottate sono simili: constatiamo l'offerta da parte di Lanciotto della scelta fra il nappo e il ferro come strumento di morte. Romani rivisita l'ultima scena del *Filippo* di Vittorio Alfieri (V, iv):

Filippo: Eccovi, a scelta
Quel pugnale, o quel nappo. O tu di morte
Dispregiator, scegli tu primo.

(*Filippo*, V, iv)

Lanciotto: ad appagarvi entrambi
Lento io non sono. Eccovi un ferro e un nappo:

A Paolo
Scegli quel che vuoi tu primo

(*Francesca da Rimini*, II, v)²⁸

Il libretto si conclude su una nota tipicamente alfieriana: Guelfo e Coro intonano le parole solenni: «O notte atroce».²⁹

Come contenuto Romani presenta una storia ben conosciuta al pubblico italiano, una protagonista fra le più amate e studiate dell'intera letteratura italiana. Come esempio della librettistica romantica post-rossiniana Romani rivela una voce nuova, più fluida, più limpida e più in tono con la scuola letteraria dell'alto romanticismo, periodo dei testi che seguono come quelli di *Il Pirata* del 1827, *Anna Bolena* del 1830 e la *Norma* del 1831.

IV. PAOLO E FRANCESCA NEL MONDO DEL BELCANTO OTTOCENTESCO – DAL LIBRETTO ALLA MUSICA.

In queste pagine la figura di Francesca è già stata considerata come *voce*, cioè *espressione poetica* partendo dalla sua forma originale dantesca. È una voce fine che racconta, che passando a un registro più drammatico presenta una narrativa che illustra la sua sfortuna nel mondo. Questa la rende immortale come figura letteraria. La poesia dantesca rimane fonte della parola drammatica di Pellico. La *parola poetica* si fa teatro romantico, *parola scenica* che serve come strumento di un simbolismo politico, filosofico e morale. Non essendo più esempio della dottrina tomistica, la tortura psicologica di Francesca introduce un'altra filosofia, un pensiero moderno che porta in scena un discorso sulla natura della colpa e il posto dell'individuo fra *ragione e talento* fuori del contesto medievale. Pellico intanto trasmette tramite la figura di Paolo la sua ‘dottrina’ risorgimentale, il concetto di un’Italia libera, un giardino della bellezza coltivato

28. Mercadante, 2017, p. XXV.

29. *Ibid.*, p. XXIX.

dal suo popolo, ma anche dai suoi scrittori e drammaturghi. Arrivando alla scena lirica Felice Romani crea un testo meno retorico e più intimo di quello di Pellico. Le grandi emozioni di amore, odio, terrore e orrore si fanno vive nelle descrizioni sceniche. Il goticismo romantico del periodo non ci lascia dubitare per un momento che si tratti di azione melodrammatica. A questo punto si entra in un'altra dimensione: quella della voce umana al servizio del belcanto ottocentesco – cioè a servizio di una ‘scuola’ di canto e di una musica florida ed espressiva, creata per mettere in rilievo le doti tecniche dei cantanti. Fondamentale alla nostra considerazione di *Francesca da Rimini* di Mercadante rimane la *voce*, primo strumento dell’orchestra e *unico strumento che si esprime tramite la parola*. Insieme allo studio dello stile e della distribuzione delle arie, la parola per musica rimane centrale a qualsiasi nostra analisi.

Servirà, prima di concentrarci più attentamente sulle situazioni musicali nello spartito di Mercadante, soffermarci brevemente sui personaggi e interpreti del testo di Romani, portati in scena dai due compositori italiani già indicati: Strepponi e Carlini. Strepponi, padre di Giuseppina, creatrice di Abagaille nel *Nabucco* di Giuseppe Verdi di cui diventò la seconda moglie, per la prima della sua opera portò insieme un gruppo di cantanti di alto livello se non dei fenomeni da paragonare con la Pasta, Grisi, Rubini, David o Lablache, per indicare alcuni degli artisti più richiesti del periodo. Come Francesca troviamo Virginia De Blasis (1807-1838), di nascita francese. Famosa per la sua voce flessibile, limpida e pura riusciva ad affrontare una grande varietà di ruoli - anche comici. Più avanti nella carriera si affermò come una famosa *Anna Bolena*, *La Sonnambula*, *Norma*. L’aspetto poetico, fragile e puro sarà stato conservato come impressione di Francesca vista ‘vittima ingenua’ come risultato delle sue qualità vocali ricordate nelle pagine di Treccani da Raoul Meloncelli. Lanciotto, il marito traditore, aspettato nella Caina nel mondo dantesco fu interpretato da un tenore: Francesco Piermarini (1792-ca.1873), mentre Paolo fu cantato dal mezzo soprano Marianna Sassi. Alla prima dell’opera di Carlini come Francesca si esibì il soprano francese Joséphine Fodor-Mainveille (1789 o 1793-1870). Lanciotto fu interpretato dal basso celebrato, Luigi Lablache (1794-1858), nato in Italia ma da genitori francesi e irlandesi. Il ruolo di Paolo era assegnato a un tenore famosissimo, Giovanni David (1790-1864). Il critico italiano Rodolfo Celletti definisce David come ‘tenore contraltino’, estremamente agile nel registro acuto e da differenziare dal ‘baritenore’ che aveva un’estensione lunga ma nella metà della voce una qualità più scura e ‘baritonale’. L’opera di Carlini, come scelta di voci rappresenta un passo verso gli anni Trenta dell’Ottocento, periodo dei grandi trionfi di David e Lablache.

Il ‘baritenore’ era la voce più addatta a ruoli rossiniani per tenore nel secondo decennio dell’Ottocento. Forse il baritenore più famoso dell’Ottocento fu Manuel García (1775-1832), spagnolo, padre della Malibran e della Viardot

García, e primo Conte Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*. Cantante e insegnante García aveva imparato il suo mestiere dal celebre tenore italiano del Settecento Giovanni Ansani (1744-1826), allievo di Nicola Porpora (1786-1768) che aveva insegnato anche a Lablache. García riusciva a cantare ruoli da baritono, e aveva nel repertorio anche *Don Giovanni*. Aveva la flessibilità che gli permetteva di cantare Lindoro nell'*Italiana in Algeri*.³⁰ Giovanni Battista Rubini (1794-1854), prescelto da Bellini per il ruolo di Gualtiero (*Il Pirata*), Elvino (*La Sonnambula*) e Arturo (*I Puritani*) era anche lui ‘baritenore’ ed è considerato la vera leggenda dell’opera italiana del primo Ottocento.

Quando veniamo a considerare l’opera di Mercadante, espressione del belcanto ottocentesco, ci troviamo con il libretto di Felice Romani, con la musica preparata per la stagione del 1830-31 e con i personaggi e le loro categorie di voce, riprodotto nell’edizione critica di Elisabetta Pasquini. Naturalmente ci manca un elenco di *Interpreti*: l’opera non fu portata in teatro e per lungo tempo creduta persa. I veri creatori dei ruoli sono quelli della messa in scena del 2016.

In *Francesca da Rimini* Mercadante concede ai protagonisti una scena iniziale in cui presenta la loro figura drammatica e musicale. Come compositore si rivela situato stilisticamente fra Rossini e Bellini/Donizetti: il recitativo che ricorda il primo Ottocento è seguito da Cavatina e Cabaletta che ormai fa parte della tradizione dell’opera romantica. Non si trova più l’aria da capo’ creata da Pietro Metastasio. Nella musica di Paolo il primo recitativo semi-parlato introduce la scena;³¹ segue una forma rossiniana che ricorda il recitativo di Malcolm ‘Mura felici’ de *La donna del lago*. Conclude con una cadenza *a piacere* che arriva a un *si bemolle* che prepara il terreno per un’aria con *roulade* richiedendo molta flessibilità e lunga estensione di voce, vista nella serie di acuti e sovraccuti. Tenendo in considerazione l’alta tessitura della musica ci si pone la domanda: per chi avrà scritto questa musica Mercadante? Per Rubini baritenore molto dotato nel registro acuto, o per David, tenore più leggero e molto brillante se non esattamente il ‘tenorino’ tipo Don Narciso del *Turco in Italia* di Rossini? Rubini sarebbe stato disponibile: cantava al Carcano di Milano nel febbraio 1831. Cantava a Milano anche nel 1830. Forse avrebbe ripetuto i successi di Elvino (*La Sonnambula*) e il ruolo di Percy (*Anna Bolena*), scritto specialmente per lui, in compagnia di Giuditta Pasta (Carcano 1830). La sezione finale della scena di Lanciotto di *Francesca da Rimini* ‘Ma nel gioir perché palpita in seno in cor’.è decorata e finisce come un *tour de force*.³²

Adesso mi rivolgo al vero creatore del ruolo di Lanciotto a Martina Franca: il tenore turco Merto Süngü. Una vera scoperta. ‘Baritenore’ per eccellenza,

30. Celletti, 1991, pp. 164-167.

31. Mercadante, 2017, pp. 25-26.

32. *Ibid.*, 2017, pp. 28-30.

ha portato grazia, dignità e furore al ruolo di Lanciotto con qualità baritonali nella metà della voce e una libertà nell'acuto da fare invidiare Rubini stesso.

L'incontro con Francesca nella quarta scena dimostra Mercadante vero maestro del belcanto. La rivela sognatrice delirante in amore mentre rivive un incontro amoroso con il cognato Paolo. Assecondata dalla natura silenziosa che si manifesta tutta in armonia con i suoi sentimenti, sogna ancora a mezzogiorno inoltrato un incontro romantico di notte. Fra ricordi e realtà, giorno e notte tutto è contenuto in una squisita sensibilità che s'avvicina al decadente:

Era la notte placida,
Rideva il ciel sereno.
E a noi spirar sembravano
Celeste ambrosia i fior.

Questo tipo di scena in cui la primadonna rivela i sentimenti intimi ormai fa parte delle convenzioni liriche ottocentesche. Mi riferisco ancora a opere che seguono *Francesca da Rimini* di Mercadante. Sono scene tagliate sulle stesse misure che si trovano nel primo atto di *Lucia di Lammermoor* (Donizetti, Napoli 1835), e di *Il trovatore* (Verdi, Roma 1853). Un tema ricorrente di questo discorso rimane quello del suono della voce – la voce di Francesca e il suo ricordo della voce di Paolo. Le parole del libretto di Romani risuonano in quelle di Cammarano nella pazzia della *Lucia di Lammermoor*:

Dolce all'orecchio ancora
Mi suona la sua voce, e questa mano
Sente l'impronta di quel labbro amato...
Egli è presente ancora al cor amato.
(*Francesca da Rimini*)

Il dolce suono mi colpì. di sua voce
Ah, quella voce m'è qui nel cor discesa
(*Lucia di Lammermoor*)

Alla quarta scena del primo atto la cavatina di Francesca la trova in perfetta armonia con la natura. Accompagnata dall'arpa (come in futuro Lucia) la musica si sviluppa in un legato servito da un tono purissimo di soprano leggero. Mi riferisco all'estratto di Martina Franca e l'interpretazione della giovane soprano spagnola Leonor Bonilla. Serve dire a questo punto che il professor Paolo Cascio seguendo la prima versione del libretto indica la presenza di un passaggio che ricorda il testo della *Norma* di Felice Romani. È omesso dalla versione musicata da Carlini. Mentre la visione di Adalgisa viene bloccata dagli occhi di Pollione da Norma stessa, anche la vista di Paolo viene oscurata e nascosta da Francesca dall'immagine di Lanciotto:³³

33. Cascio, 2014, pp.162; "Si copre il cielo di tenebre/Torrente il rio diviene.. Lanciotto in forma orribile/Siede fra Paolo e me."

La cabaletta in *Allegro moderato* dimostra la realizzazione da parte di Francesca del proprio delirio. Una pazzia in sordina in cui implora la pietà delle proprie damigelle:

O speme mia gradita,
Deh tu non m'abbandona
Quest'anima smarrita
Deh vieni a consolar.

La Cabaletta viene ripetuta, la seconda volta con ornamentazioni e fioritura. Da questi brevi commenti ed esempi rimane chiaro che *Francesca da Rimini* di Mercadante entra nel cuore della tradizione belcantista fra Rossini e Donizetti. Quale sarebbe stata l'ultima scelta di Mercadante per il ruolo rimarrà sempre un mistero. Sembra che la Grisi arrivi al primo posto. Ma è anche possibile che vocalmente Virginia De Blessis, molto maturata dai tempi della sua interpretazione di Francesca per Strepponi (1823), avendo acquistato una grandissima reputazione sarebbe stata ideale; un solo problema si presenta: nel 1831 la De Bassis era già partita per l'Inghilterra per continuare la sua carriera. Morirà giovanissima a Firenze nel 1834. È sepolta nella Chiesa di Santa Croce.

La figura di Paolo, cantato da mezzosoprano, trova aspetti in comune con Malcolm ne *La donna del lago* e *Tancredi* di Rossini. Un guerriero rimpatriato, s'indirizza alla patria nel corso di un recitativo lungo. In una scena piena di fuoco e originalità esprime la sua gioia di respirare la stessa aria di Francesca. Paolo si afferma piuttosto come una figura lirica tagliata sulle misure dei grandi guerrieri patrioti. Il ruolo fu cantato con passione e grandissima agilità a Martina Franca dal mezzosoprano Giapponese Aya Wakizone.

Sotto la direzione di Fabio Luisi, con scene e costumi di Pier Luigi Pizzi la prima mondiale di *Francesca da Rimini* di Mercadante rivela un'opera lirica che dovrà trovare il suo posto nel repertorio lirico internazionale. Oggi nel 2021, anno dantesco siamo spinti nel campo della comparatistica, non soltanto a investigare altre Francesche poetiche, drammatiche e liriche, ma ad iniziare un lavoro di ricostruzione sul teatro lirico romantico fra Donizetti e Bellini. Interessante il posto di 'baritenore' nella storia dello sviluppo del personaggio maschile. Già la casa Erato alla fine del 2020 ha lanciato il CD *Rossini Amici e Rivali* con Lawrence Brownlee e Michael Spyres accompagnati da I Virtuosi Italiani. Alla riscoperta del 'baritenore', il disco contiene selezioni di ruoli creati da Manuel García, Nozzari e Donzelli tutti e tre baritenori d'eccellenza.

Situazione paradossale? I ruoli di Lanciotto e Paolo vocalmente rivelano molto di più riguardo il belcanto ottocentesco che non quello di Francesca. Questa soprano con un'estensione di due ottave può servire come modello del ruolo/voce della primadonna soprano dell'età romantica. Ricordiamo che Colbran, Pasta, Malibran e la Viardot García erano contratti con la voce

sviluppata per arrivare a un *fa* in alto. Ma il colore sarà stato scuro, velato, ed espressivo. Francesca invece si impone come creatura tenera, limpida, e poetica in delirio. Vera trasformazione della creazione dantesca in una vittima romantica, è creata come creatura artisticamente fine e psicologicamente debole: predecessore musicale e artistica di *Lucia di Lammermoor*.

BIBLIOGRAFIA

- André N. (2006). *Voicing Gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Barbier, P. (1996). *The World of the Castrati* (trad. dal francese di Margaret Crosland). London: Souvenir Press.
- Bodei, R. (2000). *Le logiche del delirio*. Bari: Laterza.
- Bonyng, R. (1960), *Vanished Nightingales*. Opera Annual, 7, (a cura di Harold Rosenthal). London: John Calder.
- Cassanelli G. (2012). *Mercadante e la sua riforma. Elena da Feltre*. Bologna: Marco Adda Editore.
- Cascio P. (2014). *Estudio y edición crítica de la ópera "Francesca da Rimini" de Saverio Mercadante (1830)*. Tesis doctoral (2 voll.). Madrid: Universidad Complutense.
- Cascio P. (2016: Un libretto per Felice Romani tra Dante e Mazzini. *Dante e l'arte*, vol. 3, pp. 143–156.
- Celletti R. (1991). *A History of Bel Canto* (tr. from the Italian by Frederick Fuller). Oxford: Clarendon Press.
- Contilli, C. (2013). *Silvio Pellico Lettere inedite (1830 – 1853)*. North Caroline: Raleigh.
- Croce, B. (1921). *La poesia di Dante*. Bari: Laterza.
- Fay E. (2002). *Romantic Medievalism. History of the Romantic Literary Ideal*. London/New York: Palgrave.
- Gossett, P. (2006). *Divas and Scholars Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 332–363.
- Marek, D. H. (2013). *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors. History and Technique*. Maryland: Scarecrow Press.
- Mercadante S. (2017). *Francesca da Rimini. Dramma per Musica in due atti (1830/31)* (a cura di Elisabetta Pasquini). Bologna: Ut Orpheus.
- O'Grady D. (1986). *Alexander Pope and Eighteenth-Century Italian Poetry*. Bern/New York: Peter Lang, pp. 277–303.
- O'Grady, D. (2018). *The Last Troubadours. Poetic Drama in Italian Opera*. London/New York: Routledge Library Editions.
- Palermo S. & Denora D. (2014). *Saverio Mercadante. Biografia*. Fasano: Schena Editore.

- Palermo S. & Denora D. (1985). *F. Florimo, Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Bellini/Mercadante Biografia Epistolaria*. Fasano: Schiena Editore.
- Pellico S. (1951). *Francesca da Rimini* (introduzione e note di Pietro Gobbi). Milano: Carlo Signorelli Editore.
- Ricci, L. (1903). *Variazioni, Cadenze*. Vol. I. Milano: Ricordi.
- Tomasino R. (2017). *Le Divine, Le primedonne della lirica dal barocco al XXI secolo*. Bologna: Odoya.
- Vaccai, N. (2012). *Metodo pratico del canto italiano*. Milano: Ricordi.

