

Gabriele d'Annunzio

FRANCESCA
DA RIMINI



EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Francesca da Rimini

Gabriele d'Annunzio

FRANCESCA
DA RIMINI

edizione critica a cura di
Elena Maiolini

IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI

Questo volume è stato pubblicato
con il contributo del
Comitato per l'Edizione Nazionale
delle Opere di Gabriele d'Annunzio

ISBN 9788889320044
© 2021 Il Vittoriale degli Italiani

INTRODUZIONE

I.

Dalla preistoria alla fortuna

1.

Francesca prima di *Francesca*

1.1. *Sulla soglia dell'Ottocento*

L'unica abitante dell'inferno che prenda la parola, colei alla quale Dante affida il compito di riflettere su una tematica alla quale è estremamente sensibile come il legame tra amore e colpa, Francesca da Rimini è salvata tra i commentatori antichi del V canto dell'*Inferno* solo da Giovanni Boccaccio. Nelle *Esposizioni sopra la Comedia* la vicenda dei cognati amanti è narrata in un modo che, aggiungendo non pochi dettagli alla versione dantesca stringatissima, giustifica la caduta con l'inganno, quello cioè che sottrasse alla giovane lo sposo desiderato, il bello e gentile Paolo Malatesta, sostituito col fratello feroce e deforme Giovanni lo Zoppo, detto Gianciotto o Lanciotto. Il personaggio accumula nei secoli letture concordi sul giudizio di perdizione eterna, e bisogna aspettare l'Ottocento perché la critica gli conferisca «un profilo eroico di donna peccatrice incolpevole, sconosciuto alla creazione dantesca», e perché i romantici realizzino il lancio mitizzante dell'«eroina di un amore travolgente e passionale, interprete psicologizzata delle istanze borghesi, delle rivendicazioni ideologiche del tempo», con le parole di

INTRODUZIONE

Antonio Enzo Quaglio.¹

Nel secolo che Gabriele d'Annunzio si lascia alle spalle quando nell'estate del 1901 scrive la sua *Francesca da Rimini*, la mutevole vicenda interpretativa ha ormai virato verso la riabilitazione, se non la redenzione. Ne è conseguita per l'episodio, a partire dall'ottica romantica, una fortuna letteraria, figurativa e musicale assai intensa, che frutta anche molte riproposte in chiave teatrale: fenomeno tipicamente ottocentesco, per cui in pochi decenni a Francesca viene intitolato un buon numero di tragedie in cinque atti di endecasillabi, alcune delle quali rilevanti. Prima d'allora la vicenda riminese d'amore e morte non è considerata un argomento trattabile in tragedia, sia per la preferenza riservata a soggetti classici, da cui lo scarso interesse per la storia nazionale, sia per effetto della critica teatrale italiana settecentesca attorno all'idea dell'arte depuratrice. Si pensi alla posizione di Vincenzo Gravina sull'unica «materia e orditura degna della tragedia», ovvero la «favola» che «muova insieme e corregga le passioni», da cui il disprezzo dell'arcade per le scene affollate da eroi «che riscaldano l'aria coi sospiri, ed ascondono il sole col lampo delle loro spade».² L'esclusione dalle scene di amori contrastati e morti violente ne fa un soggetto difficilmente rappresentabile.

È significativo che fin dalle prime rivisitazioni tragiche gli autori facciano pressappoco tutti riferimento alla trama più nutrita offerta dal commento di Boccaccio, poggiando su una proposta interpretativa che giustifica il cedimento col raggio di cui la giovane ravennate sarebbe stata in origine

¹ Alla voce *Francesca* dell'*Enciclopedia dantesca*, Quaglio 1971, pp. 2-3; cfr. Quaglio 1973. Si rimanda a un libro di Donato Pirovano dal titolo *Amore e colpa. Dante e Francesca*, di prossima stampa (Roma, Donzelli, 2021). Nella biblioteca di d'Annunzio *Il commento sopra la Commedia* di Boccaccio è presente nell'edizione delle *Opere volgari* Moutier 1831 (BD 7219-21, Corridoio Gamma VII 9-11), e Le Monnier 1863 (BD 7461-2, ivi XII 22-23).

² Gravina, *Della tragedia*, pp. 516, 531.

vittima. Così nella prima tragedia italiana che abbia per soggetto Francesca, l'opera del 1798 (riscritta nel 1816) del fiorentino Vincenzio Pieracci, Lanciotto ha motivo di sospettare della moglie già dalla prima scena, lamentandosi del suo umore uggioso che i lettori sanno motivato dalla tristezza di non amare lo sposo cui è stata ingannevolmente congiunta. Quando egli scopre il legame con Paolo la situazione precipita, senza tuttavia trovare situazioni veramente drammatiche. Pentiti delle nozze, i genitori di Francesca tentano di salvarla dall'infelicità che la condanna, ma Lanciotto sorprende i due amanti e la tragedia si chiude rapidamente nel sangue.

1.2. *I sentieri del patriottismo*

Nelle versioni successive aumenta decisamente la componente politica di un dramma poggiato su un fatto di cronaca nazionale, legandosi la scelta del soggetto all'imporsi dell'esigenza storica nel teatro romantico. Il cesenate giacobino Eduardo Fabbri, soldato della Repubblica Cisalpina ribelle all'imperialismo napoleonico, compone nel 1802 una *Francesca da Rimini* scartata da una compagnia attoriale e pubblicata solo nel 1820 quando, scrive, «si sono variati i gusti». I vent'anni intercorsi sono in effetti ricchi di implicazioni. Il tema è stato svolto da Silvio Pellico, con trionfo di platea dal 1815 e di lettori dal 1818; inoltre è uscita la fortunata *Histoire des Républiques Italiennes du Moyen âge* (1809-18) di Simonde de Sismondi, il cui punto di vista sulla storia italiana e in particolare sulla cronaca ravennate ha provocato Fabbri, divenuto nel frattempo prefetto di Cesena:

Se avvenga che gli sia dato fede, niuno de' tanti stranieri, che passeggiano accarezzati per Italia, toccar vorrà le nostre contrade senza fida scorta d'uomini d'arme; niuno darà più le figliuole a

INTRODUZIONE

marito in Romagna, e chi ne ha già qui di maritate, leggendo l'opera del Sismondi, sentirà stringersi il cuore per le infelici donne concesse a fieri uomini, e per que' crescenti serpentelli de' nepotini.³

L'iniziativa del tragediografo muove dunque da un fervore patriottico, forse non alieno da implicazioni massoniche.⁴ Condannato per ribellione al Governo pontificio nel 1831, Fabbri vivrà poi in esilio per parecchi anni, ottenendo al rientro varie cariche politiche tra cui quella di ministro dell'Interno.

L'interesse politico nei confronti del soggetto si manifesta in una valorizzazione del profilo morale di Paolo – bello ma anche «pietoso», e votato alla causa della patria – tale da indurre a un confronto manicheo con Giovanni dal «cor di pietate ignudo». Legato sentimentalmente a Francesca, quando viene creduto morto in battaglie lontane Paolo è tradito dal fratello, che si fa avanti pretendendo la mano della sua promessa sposa; quindi «fu Giovanni il traditore / Che mi ferì nel fianco», da cui il proposito di vendetta che viene innanzitutto formulato contro il primogenito: «Io pel fratello / Ho sanguinoso il cor, e il core a lui / Trapasserò». Continuando ad amare Paolo creduto scomparso nonostante il vincolo che la lega a chi solo formalmente occupa il suo cuore, Francesca appare

³ E. Fabbri, [*Introduzione*], in Id., *Francesca da Rimini*, pp. III-XXII, alle pp. IV-V. Nell'opera del Sismondi poté leggere frasi come queste: «les maisons souveraines en Romagne avoient donné au peuple de fréquens exemples d'assassinat entre parens, d'empoisonnement, et de tous les genres de trahison. Les familles nobles croyoient de même faire preuve de l'indépendance dont elles jouissoient, par la cruauté de leurs vengeances: et jusque dans les villages, les chefs de parti nourrissoient des inimitiés héréditaires, qu'ils satisfaisoient par d'atroces cruautés [...] les ennemis n'étoient poit satisfaits tant qu'il restoit un seul individu, d'importe de quel sexe ou de quel âge, dans la maison qu'ils vouloient détruire», *Histoire des Républiques italiennes*, XIII (1818), pp. 80-81.

⁴ Esposito 2019, p. 7. Sulle riscritture primo-risorgimentali, cfr. Farina 2013.

colei che mantiene viva la fede in un ritorno, come le braci dell'identità nazionale sotto la cenere dell'oppressione. Così infatti Giovanni considera la questione:

Fin che tra morti
 Credei l'amante, mi sembrò follia
 Questo amor tuo, nè a chi si giace estinto
 Invidia porterò. Or bensì rea
 Si fa la passion, che t'ange, e lenta
 Ti divora, e che forse... un dì potrà
 Conduirti a morte... or si fa rea, che sorge
 Come a novella vita più gentile,
 Più bello, e per le sue strane venture
 Pietoso più, l'amante...⁵

Un personaggio sinistro privo di controllo sul proprio furore, che «più ch'Etna / Bolle», «di rabbia inusitato mostro», appare Lancillotto (Gianciotto) anche nella *Francesca da Rimini* di Ulivo Bucchi, edita a Pisa nel 1814. Tale si mostra sin dall'inizio, quando indica a Francesca la tomba della prima moglie uccisa di sua mano per sospetto tradimento. Il dramma non trova sostanzialmente altro fulcro all'infuori di questa crudeltà: quando essa si abbatte infine su Paolo, assassinato fuori scena, e su Francesca, che sfugge raggiungendo il padre, invocandone il perdono ma protestando la propria innocenza prima di cadere sotto il brando vendicatore del marito, la tragedia si chiude. Le ultime battute sono affidate all'omicida in una sorta di consapevolezza tanto improvvisa quanto tarda e terribile: «Entrambi nel lor sangue involti / Giacciono... esempio memorando all'ire / Di tradito consorte. – Ma son io / Pago per ciò? – Di furie orrida turba / Mi s'aggruppa dattorno [...] / Donna infelice!... Io t'uccideva... io sono / L'uom più crudele, che vivesse mai!».⁶

⁵ Fabbri, *Francesca da Rimini*, rispettivamente pp. 26 (II II), 13, 14, 19 (I III), 30 (II III).

⁶ Bucchi, *Francesca da Rimini*, p. 67 (IV VIII), 84-85 (V VIII).

INTRODUZIONE

Ben altra unità interna mostra la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, rappresentata con successo al Teatro Re di Milano il 18 agosto 1815, con la celebre Carlotta Marchionni nel ruolo della protagonista, e pubblicata in due edizioni nel 1818, a Novara e a Milano. È la prima tragedia risorgimentale italiana che debba la propria riuscita a una commistione sapiente di patetico amoroso e di sentimentalismo patriottico, da cui la fama che la accompagna per molti anni.

Anche in questa versione Francesca ama Paolo da prima che si stringa il nodo con Lanciotto, quando ancora il giovane Malatesta non è stato condotto lontano dagli impegni militari. Pellico fa di lei la vittima di un sistema poggiato su principi di affermazione del forte sul debole, in cui si trovano assolutamente allineati Guido da Polenta e Lanciotto quali uomini di potere (emblematica un'accusa di Paolo al fratello: «E tu quai dritti hai su di lei? Veduto / mai non t'avea: sol per ragion di stato / la bramasti in isposa. Umani affetti / non diè natura anco de' prenci ai figli? / Perché il suo cor non indagasti pria / di farla tua?»). Paolo invece è il modello esemplare del guerriero valoroso ma giusto, pronto a preservare dalle razzie le terre conquistate quanto ad accettare le conseguenze di un amore disperato; con lo stesso fervore si consacra al buon nome della patria e alla vita dell'amata, in un nobilitante circolo virtuoso: «perché l'amo, ambisco / d'esser umano, religioso e prode: / e perch'io l'amo, assai più forse il sono / ch'esser non usan né guerrieri né prenci». Entrambi paiono collassare sotto il peso di un organismo sociale dove non c'è spazio per i loro sentimenti né per i ruoli che potrebbero assumere, se non fossero chiamati da un destino stringente a definirsi in relazione a chi è loro superiore: «Figlia e moglie esser vogl'io: men doni / la forza il ciel».⁷

Si ricordi che Pellico al tempo della stesura, dopo il

⁷ Pellico, *Francesca da Rimini*, rispettivamente IV IV vv. 70-75 e 34-41, I II vv. 110-111. Per una riflessione sull'opera rimando a Tanant 2004, p. 286. Sul mito di Francesca nella letteratura italiana cfr. Castoldi 2017.

rientro da Lione, è intrinseco di Ugo Foscolo. Benché questi disapprovi l'esito del dramma («Odimi, getta al foco la tua Francesca. Non revochiamo d'inferno i dannati Danteschi; farebbero paura a' vivi» gli avrebbe prescritto, stando a Piero Maroncelli), alla sua influenza si devono non pochi elementi.⁸ Con filtro foscoliano è stata letta di recente la rivisitazione della storia degli amanti romagnoli compiuta da Pellico da parte di Ilvano Caliaro, il quale vi rileva corrispondenze tematiche e verbali tra Francesca e Teresa dell'*Ortis*; in questa sede è significativo notare soprattutto quanto la tragedia condivida lo spirito con cui Foscolo in quegli stessi anni sta orientando verso l'interpretazione politica l'interesse crescente nei confronti di Dante, esule nemico della tirannide, e di Francesca, perseguitata senza colpa.⁹ La contrapposizione manichea tra amore puro e furore selvaggio, già evidenziata altrove, assume tinte più marcatamente patetiche e politiche. Sotto l'insegna del patetismo che tutto ricopre – Gianciotto compreso, e non per il difetto fisico (che non ha, peraltro, in questa versione), ma per l'infelicità che lo grava – autore e pubblico s'incontrano, mentre l'amor di patria che caratterizza Paolo conosce allocuzioni tali da infiammare gli animi, da cui il successo che l'opera vanta per tutto il Risorgimento e oltre: «Per te, per te, che cittadini hai prodi, / Italia mia, combatterò» (a. I s. v).

La *Francesca da Rimini* di Pellico non può mancare sullo scrittoio di d'Annunzio: nell'esemplare custodito nella biblioteca dell'autore al Vittoriale (una ristampa del 1887), segni di lettura si osservano in corrispondenza del dialogo tra Paolo e Francesca al centro dell'atto III, dove si intrecciano amore, morte ed esilio («E questi tuoi detti funesti?... – Bella / Come un angel, che Dio crea nel più ardente / Suo trasporto

⁸ Maroncelli, *Addizioni*, p. XXVIII.

⁹ Caliaro 2020. Sui saggi danteschi di Foscolo, pubblicati nel 1818 in Inghilterra e subito tradotti in Italia, cfr. Renzi 2007, pp. 130-37 e relative note. Vd. anche Faccioli 1981, I, p. 264.

INTRODUZIONE

d'amor... cara ad ognuno... / Sposa felice... e osi parlar di morte? / A me s'aspetta, che per vani onori / Fui trascinato da mia patria lunge»), all'altezza della dichiarazione («T'amo, Francesca, t'amo, / E disperato è l'amor mio!») e della scena madre del libro galeotto, da Pellico recuperata in forma di ricordo («Insieme leggemmo / Di Lancilotto come amor lo strinse. / Soli eravamo e senza alcun sospetto... / Gli sguardi nostri s'incontraro... il viso / Mio scolorossi... tu tremavi... e ratta / Ti dileguasti»)¹⁰ Tuttavia nonostante alcuni contatti (la malinconia di Francesca, la nobiltà d'animo di Paolo valoroso e solitario), la versione dannunziana si colloca lontano dal famosissimo precedente, ben distante da una definizione così netta e classica del confine tra dovere e passione. Volendo accostarla alle creazioni letterarie di quel lustro connesse all'episodio del V canto dell'*Inferno*, conviene piuttosto leggerla sotto il segno di John Keats, quello del sonetto *A Dream, after Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca* – composto nel 1819 e apparso sulla rivista «Indicator» il 28 giugno 1820 –, paragonarne i volteggi insieme a Francesca nel «second circle of sad hell», lo stordimento in «that melancholy storm».¹¹

1.3. Una versione riscoperta

Una tragedia su Francesca da Rimini fu poi pubblicata nel 1820 da Bernardo Bellini a Cremona, dove l'autore – che negli ultimi anni di vita avrebbe collaborato con Niccolò Tommaseo al *Dizionario della lingua italiana* – era titolare di una cattedra di eloquenza latina e letteratura greca nel liceo cittadino. Priva di originalità sostanziali, rappresenta un Lanciotto dal volto «ruvido e truce» che medita vendetta già a metà del secondo atto, quando comprende che mai la sposa

¹⁰ S. Pellico, *Francesca da Rimini*, Milano, Guigoni, 1887, pp. 27, 28, 30 (BDS 11461, Stanza del Giglio CXXIII, 27/A).

¹¹ Keats, *Poems*, p. 334.

lo preferirà al fratello, al quale pensava di essere promessa: «E tanto / Dunque d'aspetto orribile son io / Che nel dilleggio altrui resti? E 'l fratello / Fra i vezzi del gentil sesso e 'l sorriso / D'amore si vivrà? – No: simil onta / Contra lui sol sia vendicata». Suo interlocutore è il vecchio Malatesta, consigliere d'azione all'interno di un sistema dell'onore cui Lanciotto corrisponde: «Vilipeso onore / Non ben s'addice a tal che ha possa». ¹² Da parte di Paolo nessun «bacio ardito» (non si converrebbe «alla mia pudica Francesca», scrive l'autore nella *Prefazione*), soltanto un baciamano – ma bruciante: «Lassa! È cocente / Il labbro tuo come affocato acciaio» – e un abbraccio dei ginocchi, sufficiente a scatenare in chiusura la gelosia omicida. Il finale è affidato a un recupero dei versi danteschi piuttosto affettato: «Amor... che a gentil cor ratto... s'apprende... / Mi prese... della sua bella persona... / E Amor... ne ricongiunge. (*strascinandosi verso Franc. si lascia cader sopra lei di tutt'impeto*) Oh amore; oh morte!». ¹³

Tra le versioni del secondo decennio dell'Ottocento si ricorda infine quella di Luigi Bellacchi, dottore in teologia e parroco. Il sospetto sui due cognati cade già durante il primo atto e si trascina senza drammaticità fino alla fine, quando Lanciotto li uccide (fuori scena) dubitando subito dopo della loro colpevolezza. Uscita a Siena nel 1824, già nel 1906 pare a Emilio Bertana menzionabile per solo «sfoggio d'erudizione» nella storia del genere tragico italiano. ¹⁴

Spicca invece nella serie di *Francesca da Rimini* del terzo decennio la variante del giacobino Francesco Saverio Salfi, scritta a Parigi tra il 1830 e il 1832 e rimasta inedita fino a tempi molto recenti, quando è stata pubblicata da Matilde

¹² Bellini, *Francesca da Rimini*, pp. 29 (II II), 34 (II IV), 35 (III I).

¹³ Id., *Prefazione*, ivi, pp. 7-11, a p. 10; pp. 71-71 (V X). Corsivi sempre del testo, se non diversamente segnalato. Si evidenziano in corsivo anche le parole sottolineate negli autografi, pure qualora i curatori dei carteggi editi da cui si cita abbiano conservato la sottolineatura.

¹⁴ Bertana 1906, p. 406.

INTRODUZIONE

Esposito (2019). Distintosi in gioventù a Napoli per opere drammatiche di evidente orientamento filodemocratico – i suoi lavori destano i sospetti della polizia napoletana, da cui la scelta dell’esilio, negli anni Dieci –, Salfi dà rilievo a motivi patriottici e libertari tanto più nel suo ultimo testo, composto dopo due decenni trascorsi a Parigi in relazione con giudici severi del dispotismo come Claude Fauriel, compagno di Sophie de Condorcet (*Francesca da Rimini* è conclusa nella casa della vedova di Pierre Cabanis, sorella di Sophie, dove Salfi trova ricovero negli ultimi anni della malattia).¹⁵

Prossimo dunque all’ambiente in cui matura la *Lettre à M. C**** di Alessandro Manzoni, recensore della prima opera tragica manzoniana e curatore dei tre volumi postumi dell’*Histoire littéraire d’Italie* di Pierre Louis Ginguené, Salfi è aggiornato sul dibattito internazionale attorno all’arte drammatica. In *Francesca da Rimini*, pur optando per il rispetto dei vincoli aristotelici di tempo (ventiquattr’ore) e di luogo (il palazzo di Rimini), si mostra consapevole dello *status quaestionis* relativo al loro smantellamento col tentare uno sviluppo progressivo delle passioni prima della catastrofe finale, riconoscendo un certo respiro al trattamento della gelosia. L’opera dimostra inoltre una riflessione sul ruolo del popolo nei processi di definizione e ridefinizione identitaria nazionale: il patetismo è impiegato come strumento di dialogo col pubblico (infiammato in quegli anni dal Pellico), atto a suscitare una compartecipazione patriottica. Dice Francesca di Paolo (IV IV 268-76):

Ah ben rammento
Quante volte narrando altrui le antiche
E nuove piaghe onde l’Italia geme,

¹⁵ Si veda Esposito 2019, pp. 28-29 e il commento di I. Botta a Manzoni-Fauriel, *Carteggio*, p. 282, in nota alla lettera del 17 ottobre 1820 al termine della quale Manzoni prega di «me rappeler au souvenir» di Salfi (p. 269 § 47).

DALLA PREISTORIA ALLA FORTUNA

Tutti forzava a piangere al suo pianto
Ed abborrendo ognor gli odj, e le stragi
Della guerra civil, dicea pur sempre
Che a' suoi sensi degeneri mancava
Non il valor, ma la virtù degli avi;
E co' suoi detti la rendea più cara.

La scelta di Francesca da Rimini nel teatro italiano di epoca post-napoleonica si rivela dunque con evidenza un'opzione a favore di soggetti fortemente allusivi alle vicende politiche contemporanee. Derivano da ciò nella versione di Salfi la valorizzazione dello scontro tra i due Malatesta, dove il più giovane è espressione degli esuli opposti alle pressioni austriache e pontificie, e pure l'introduzione di un messo papale presso Rimini, detto Colonna, «*trait d'union* tra la componente politica e quella sentimentale del dramma»: adulatore fraudolento della razza di Iago, ma anche tramite di vendetta sull'anticuriale Paolo, maschera del suo autore («Sia lode al ciel! Sì avverso io mai nol vidi / A nimici di Roma»).¹⁶ Ne deriva il ruolo di spicco dato a Paolo con una formula già sperimentata da versioni precedenti, ma qui tentata in un modo che esplicita la sovrapposizione di amore passionale e fervore patriottico («Francesca! Oh non più mia! Nome or fatal, / Quanto era dolce allor ch'ella m'amava, / E ch'io da lei sperava alcun sollievo, / Fra i tanti mali ond'è l'Italia afflitta» I 1 8-11) e soprattutto valorizza l'esilio quale condizione privilegiata per l'osservazione politica (Paolo insomma come Dante Aligheri, da Salfi collocato presso la corte dei Polentani).

Colpevoli di un sentimento casto, che conosce anche in questo caso un baciamento soltanto, «ultimo pegno d'un misero amore» (V IV 157), Paolo e Francesca muoiono l'uno fuori scena per mano del fratello, l'altra cadendo per il colpo che s'infligge da sé stessa. L'opera si chiude sui rimorsi di Lanciotto di fronte al falso Colonna; nel riconoscimento

¹⁶ Esposito 2019, p. 18; III VII 448-49.

della loro innocenza si fonde il pensiero della fedeltà a Roma: «Tu li credevi a Roma, e a me nemici; / Tu in me nutrivisti i miei sospetti; spenti / Eccoli entrambi... ed innocenti entrambi!» (V VII 261-63).

1.4. *Nei dintorni di d'Annunzio*

Tra le opere dell'Ottocento più inoltrato ricordiamo come prova curiosa il *Lanciotto Malatesta* del veneziano Girolamo Casoretti (1838) – privo dell'espedito dell'inganno originario volto a sollevare Francesca dalla colpa, che in questa versione lugubre cade infine pienamente su di lei –, e la *Fantasia drammatica* del catanese Mario Rapisardi (1869), autore del quale d'Annunzio possiede alcuni testi e che un consigliere fidato quale Corrado Ricci ritiene meritevole di memoria tra quanti nell'Ottocento si sono misurati col mito della ravennate.¹⁷

Per trovare gli antecedenti teatrali «di sicuro rilievo» (Andreoli) a ridosso della versione dannunziana, bisognerà però guardare ai libretti d'opera. «Rossini – Ha messo in musica i versi danteschi», reca un promemoria autografo che rinvia all'*Otello* di Gioacchino Rossini – in cui Desdemona ode un gondoliere intonare una canzone mesta con le parole di Francesca «Nessun maggior dolore...» –, ad Antonio Rondanina e Hermann Goetz; ma si dovrà considerare anche la tragedia lirica del 1878 di Gabriele Dara e Rocco Ricci Gramitto musicata da Gaetano Impallomeni, custodita nella biblioteca di d'Annunzio, e occorrerà rivolgersi all'estero, verso il dramma di Ambroise Thomas su libretto di Jules Barbier e Michel Carré del 1882.¹⁸ D'altra parte il tema

¹⁷ Ricci, *Francesca e i Polentani*, p. 467. Di Rapisardi la biblioteca dannunziana (BD 18172, Corridoio studio XXII 23/A) conserva le *Poesie religiose* (Milano [s.d., ma prob. 1919]) e la biografia (Catania 1921) a cura di Giuseppe Nicolosi (BD 24778, Pianterreno XXXII 97).

¹⁸ Andreoli 2008-9, p. 504. APV VIII,2.43, n° 327 (L 1 in Appendice).

attira molto pure fuori d'Italia, e proprio il 6 marzo 1902, mentre a Milano *Francesca da Rimini* sta per uscire presso Treves, a Londra va in scena *Paolo and Francesca* di Stephen Phillips, tragedia pubblicata nel 1900 e giunta in due anni alla dodicesima edizione, e poco dopo a Parigi, il 22 aprile, il dramma *Francesca da Rimini* di Francis Marion Crawford, con Sarah Bernhardt nel ruolo della protagonista.

Né il soggetto avrebbe smesso di ispirare: in quello stesso torno di anni pubblica con prefazione di Luigi Pirandello la sua *Francesca da Rimini* (1906) il messinese Giovanni Alfredo Cesareo, docente di letteratura italiana all'Università di Palermo, accademico della Crusca e poi membro del Consiglio superiore della pubblica istruzione e senatore. Ben più lussuriosa della versione dannunziana – la quale «poema di sangue e di lussuria» è detta nel secondo verso del *Commiato*, ma contiene più sospiri struggenti che sussulti sensuali –, presenta una amante maliziosa e seducente, contempla incursioni magiche e alcune vistose novità: la passione tra i cognati trova compimento erotico nell'antro di una strega, cui la donna si è rivolta per conoscere il futuro; Giovanni riceve la confessione della moglie adultera travestito da frate, e ancora in chiesa comincia a meditare vendetta.

Per altri aspetti è oggi memorabile la *Francesca da Rimini* di d'Annunzio: per la musicalità, per la ricostruzione storica e verbale, e forse soprattutto per la ricchezza creativa dei personaggi, alcuni dei quali latori di possibilità davvero potenti: la rabbia passionale e cruda di Malatestino, il pensiero antico e indovino di Smaragdi.

Dara-Ricci Gramitto, *Francesca da Rimini* (BD 11478, Stanza del Giglio CXXIII 44/A); di Thomas la biblioteca di d'Annunzio custodisce lo spartito musicale di *Mignon* (BD M13157, Stanza del Mascheraio XLVI 29/A).

2.

Preistoria, genesi e composizione

2.1. Nell'assenza di Lanciotto (1883)

Composta per Eleonora Duse in un'estate versiliana trascorsa accanto alla Divina, *Francesca da Rimini* appartiene al periodo di massima esaltazione di Gabriele d'Annunzio per l'attrice, tra il primo e il terzo libro delle *Laudi*. Concepita come prima tappa di un ciclo drammatico in tre momenti dedicato ai Malatesti – cui farà seguito *Parisina* ma non il progettato *Sigismondo* – la prima tragedia dannunziana in versi rende omaggio a Dante Alighieri riscrivendo una tra le vicende più commentate della *Commedia*, con le vibrazioni estetiche e misticheggianti del dantismo primonovecentesco.

Il tema non è nuovo per d'Annunzio. La storia di Paolo e Francesca attorno alla quale imbastisce la tragedia, poco meno che quarantenne, è già stata da lui accostata in forma narrativa quasi vent'anni prima, con la novella giovanile *Nell'assenza di Lanciotto*. Scritta nel dicembre 1883 e uscita in due puntate nei numeri del 20 e del 27 gennaio 1884 del «Fanfulla della Domenica», quindi nello stesso anno raccolta ne *Il libro delle Vergini* edito da Sommaruga – come terzo tempo dopo *Le Vergini* e *Favola sentimentale* e prima

di *Ad altare Dei* –, la novella dantesca era stata ristampata qualche tempo dopo da Bideri di Napoli (1892). A ridosso della riscrittura del motivo in forma tragica, quando sistema e liquida i testi narrativi degli anni Ottanta, d'Annunzio la esclude dalle *Novelle della Pescara* (1902) come poi anche dal progetto con cui organizza nei decenni successivi la sua *opera omnia* per l'Edizione Nazionale, dove la sola musicalità della tragedia in versi avrebbe dovuto rendere un omaggio al padre Dante non indegno del canto V dell'*Inferno*.

In sette capitoli, la novella narra l'innamoramento tra la giovane Francesca – nuora di Clara e già madre di Eva – e il cognato Gustavo, complice la lontananza di Valerio primogenito di Clara, ovvero *l'assenza di Lanciotto*, come è chiamato nel titolo allusivo. Non destava stupore nel 1883 quello che oggi parrebbe un *lapsus* dettato dall'analogia tra il nome di Gianciotto signore malatestiano e di Lancillotto cavaliere della Tavola Rotonda, protagonista dell'amore illecito e tragico di Ginevra, sposa di Artù, narrato dal libro galeotto che scatena la passione di Paolo e Francesca. Come notava Eurialo De Michelis, infatti,¹⁹ d'Annunzio impiega una forma attestata fin nei primi commenti alla *Commedia* per indicare Giovanni lo Sciancato, e mantenuta in quasi tutte le versioni tragiche dell'episodio nel teatro italiano dell'Ottocento, compresa quella celebre di Pellico. Che il signore di Rimini fosse detto «*aussi Gianciotto et Lanciotto*» avvertiva poi anche Charles Yriarte nel libro *Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire* del 1883, verosimilmente noto a d'Annunzio.²⁰

La forma Lanciotto manca invece nella traduzione

¹⁹ *Gianciotto e Lanciotto* [1984], in De Michelis 1987, pp. 247-49.

²⁰ Yriarte, *Françoise de Rimini*, p. 43. Un esemplare del libro si custodisce nella biblioteca di d'Annunzio al Vittoriale (BD Corridoio Gamma, XIII 25), ma si tratta di un acquisto tardo rispetto alla composizione della novella: «proviene dalla Duse, e precisamente da un lotto di un'ottantina di volumi che d'A. acquista dalla figlia dell'attrice nel 1933, tramite l'amico asolano Gian Francesco Malipiero» (Andreoli 2015, p. 75).

INTRODUZIONE

che della prosa procurò, nel volume *Episcopo et C^{ie}* edito da Calmann-Lévy,²¹ Georges Hérelle, il quale forse volle premunirsi contro ogni incertezza omettendo il nome nel titolo, che suona *La belle-sœur*, ‘la cognata’, e nell’unica menzione del marito all’interno del testo, nella frase che descrive il gesto con cui Francesca «rapidamente, bellissima nell’atto, rapidamente, concesse al fratello di Lanciotto la bocca, mentre scalpitavano i cavalli irritati», e che diviene «François, rapidement, très belle en ce geste rapide, offrit sa bouche au frère de l’absent, tandis que les chevaux piaffaient, agacés».²²

2.2. *Inchiostri danteschi sul voltare del secolo (1899-1901)*

Sul confine tra Ottocento e Novecento molti spunti sollecitano nella direzione del Medio Evo dantesco la creatività di d’Annunzio, non ignaro peraltro che lo statunitense Francis Marion Crawford va componendo una *Francesca da Rimini* per Sarah Bernhardt, andata poi in scena a breve distanza dalla sua, il 22 aprile 1902.

In rapporti di grande dimestichezza con dantisti di vaglia quali Giuseppe Lando Passerini, introdotto negli ambienti frequentati da Isidoro Del Lungo e Alessandro D’Ancona, lo scrittore coltiva per la materia dantesca un interesse noto a Romain Rolland fin dal settembre 1899, quando alla data del 5 registra nel *Journal intime* l’annuncio da parte sua di una tragedia in versi sulla dama ravennate.²³ Tale interesse si palesa con la pubblicazione delle tre strofe sepolcrali sul *Silenzio di Ravenna* il 16 novembre 1899 nella «Nuova Antologia»²⁴ e poche settimane dopo, l’8 gennaio

²¹ Al Vittoriale (BD 24A4) si conserva la nona edizione: la novella occupa le pp. 129-75.

²² *Nell’assenza di Lanciotto*, pp. 147-48; *Episcopo & C^{ie}*, p. 158.

²³ Cappellini 1999, p. 42.

²⁴ Campardo 2017, p. LXXVI.

1900 «alle tre pomeridiane»,²⁵ con la grande occasione della *Lectura Dantis*, il commento all'VIII canto dell'*Inferno* – che viene invitato a tenere in sostituzione di Giosue Carducci – *Per la dedicazione dell'antica loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante*, ossia la loggia restaurata di Orsanmichele a Firenze, da un anno sede di letture pubbliche dantesche. L'appuntamento è organizzato da d'Annunzio «con una regia perfetta» (Fanfani) in tre momenti: il discorso introduttivo *Per la dedicazione*, mirato a celebrare Dante come poeta nazionale; il commento del canto VIII dell'*Inferno*, che esce su «Flegrea» già il 20 gennaio col titolo *Nel tempio di Dante* (e poi confluisce nell'*Allegoria dell'Autunno*); e il finale poetico, con la lettura della laude *A Dante*.²⁶ La lettura attira una tal folla «che circa cinquemila persone occupavano le vie adiacenti cercando di penetrare nella sala colma», stando al resoconto che d'Annunzio dà a Hérèlle.²⁷

Se queste sono le premesse da tenere in considerazione circa gli albori della vicenda creativa, volendo ricavare una cronologia strettamente relativa alla composizione occorre volgersi all'anno seguente. A un'idea primigenia è molto probabilmente da riferirsi l'accenno a una «tragedia, alla quale lavoro» caduto in una lettera a Hérèlle da Nizza del 3 febbraio 1901,²⁸ dacché in primavera inoltrata è nel pieno degli studi propedeutici alla stesura. La decisione di dedicarsi al soggetto dantesco è palesata alla Duse attorno all'ultima decade di aprile, quando sono da collocare due lettere dell'attrice con cenni non abbastanza espliciti eppure

²⁵ *Carteggio d'A.-Tenneroni*, p. 206 (n° XVI).

²⁶ *Prose di ricerca*, II, pp. 2212-23.

²⁷ *Carteggio d'A.-Hérèlle*, pp. 496-97 (n° CCXXVII, «Settignano, 22 gennaio [1]900»). Per un resoconto dell'inaugurazione e dei suoi preparativi attento a rilevare il ruolo svolto da Passerini, si veda Fanfani 2008, pp. 421-27.

²⁸ Perplesso a riguardo Cimini: cfr. *Carteggio d'A.-Hérèlle*, p. 541 n. 3 (n° CCLVIII).

INTRODUZIONE

sufficientemente eloquenti, per chi li legga pensando alla prossima impresa: «*Fra pochi giorni* andremo al lavoro nuovo, al *lavoro* giovane, alla espressione *intera* di tutto»; «Gabri – / Gabri – / *Con te* – / questa è la sola parola che tutta l'anima mia dice – / *Per te*. / *Giornata Grande / NATIVITÀ!* / ... Tu lavori...», gli scrive da Roma tra il 21 aprile e i primi di maggio.²⁹

Per raccogliere fonti sulla famiglia dei Polentani e immergersi nella visione della città fatale, in una di quelle tappe decisive per il «prodigioso costruttore di immagini verbali» (Gibellini) che nel suo laboratorio mescola la fatica volontaristica dello studioso all'ispirazione esoterica del creatore, l'ultima decade di maggio d'Annunzio parte da Venezia per Ravenna, in compagnia della Duse.³⁰ Se ne ricava notizia da alcuni annunci epistolari: «Parto per Ravenna, per la città di Francesca. Spero di trovare qualche giorno di oblio. Scrivimi là – Hotel Byron – al nome di Marco Fulgoso. Sarò incognito, per paura dei seccatori», ad Annibale Tenneroni; «Io sarò a Ravenna, all'Hôtel Byron, sotto il nome di *Marco Fulgoso*, per evitare la peste degli ammiratori importuni», a Mariano Fortuny.³¹ Tracce del passaggio in incognito si trovano anche nell'albo dei visitatori della Tomba di Dante, sotto il motto «Per non dormire» alla data del 23 maggio, e in quello della Biblioteca Classense, nella firma «Marco Fulgoso, Venezia» apposta il 24. Lo stesso giorno «Il Ravennate Corriere di Romagna» vela appena, sotto un malizioso più che discreto «si dice»,

²⁹ *Carteggio d'A.-Duse*, pp. 671, 675 (nn. 268, 271). La data è ricostruita per supposizione da Minnucci, che legge in «Natività» il cenno alla *Francesca da Rimini*. Il valore di queste lettere per la cronologia della tragedia era segnalato da Andreoli nel commento per l'edizione Mondadori (2013, p. 1181); l'interpretazione trova conferma nella lettura di Giaccon (*Carteggio d'A.-Fortuny*, pp. 32-33).

³⁰ Gibellini 1995, p. 144.

³¹ *Carteggio d'A.-Tenneroni*, p. 242 (n° XLVII) e *d'A.-Fortuny*, p. 71 (già Damerini 1958, p. 179).

la segnalazione del visitatore rinomato in un trafiletto dal titolo *Ospiti illustri*: «Sabato scorso era Giosuè Carducci che si trovava nella nostra città accompagnato dal marchese Albicini, oggi sono Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio. Si dice che la grande attrice e l'autore del *Silenzio di Ravenna* siano alloggiati al Byron, ma essi conservano l'incognito». Impronte raccolte da Fausto Saporetti, a lungo reggente della Classense negli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso – in corrispondenza con lo scrittore pescarese tra il 1885 e il 1909.³²

Utili a ricostruire il soggiorno ravennate, questi indizi restituiscono l'atmosfera in cui fermenta la tragedia, un'atmosfera necessariamente dantesca, come scrive d'Annunzio a Tenneroni in un biglietto che deve risalire alle fine di quel maggio 1901: «Lavoro fra i triboli. Ma la volontà è così infiammata che strugge anche le cose vili nell'impronta della bellezza eterna. Questa opera mia sarà, se la Natura mi secondi, opera di *maestro*. Respiro nell'*aere dantesco*, e me ne inebrio terribilmente».³³

Non basterebbe però tale ebrezza per infiammare e tenere alta la «volontà» che stende in poco più di otto settimane oltre quattromila versi, se non ci fossero gli studi accurati. A questi d'Annunzio si dispone anche grazie al dialogo con gli storici e i dantisti coi quali è in relazione, primo fra tutti Corrado Ricci (1858-1934), direttore della Pinacoteca di Brera e autore di ricerche sull'architettura e la storia di Ravenna, sua città natale; ma anche Francesco Novati (1859-1915), il filologo cremonese allievo di D'Ancona a Pisa, docente di Storia comparata delle letterature neolatine alla Regia Accademia Scientifico-Letteraria di Milano e fondatore nel 1883, insieme a Rodolfo Renier e Arturo Graf, del «Giornale storico della letteratura italiana». Corrispondente e amico di Ricci da quasi vent'anni, di

³² [Anonimo], *Ospiti illustri*. Saporetti 1938, pp. 66-67; cfr. Cassani 2016.

³³ *Carteggio d'A.-Tenneconi*, pp. 241-42 (n° XLVI).

INTRODUZIONE

Novati da un paio soltanto, d'Annunzio frequenta entrambi tra febbraio e marzo 1901, quando soggiorna a Milano per seguire le prove e la rappresentazione della *Città morta* debuttata al teatro Lirico il 20 marzo a tre anni dalla *prima* francese.³⁴

Tra i collaboratori più preziosi in corso d'opera va indicato anche il linguista Angelo Bruschi (1858-1941), dal 1924 direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ma prima, e per oltre trent'anni, della Marucelliana: scaffali di cui d'Annunzio è davvero «consultatore assiduo», ancorché non di persona, bensì grazie alla complicità del direttore che gli invia, anche in Versilia, i volumi necessari.³⁵

2.3. *Il «carattere» di Ravenna: Corrado Ricci*

Gli studi di Ricci paiono i più incisivi nella vicenda creativa, sfruttati fin «nelle minime pieghe» dei documenti esibiti, come ha scritto Annamaria Andreoli.³⁶ Dantista, anzi dantomane espertissimo di storia ravennate, anche Ricci ha tenuto una *Lectura Dantis* in Orsanmichele, e proprio del V canto dell'*Inferno*, con un'attenzione particolare per l'episodio di Francesca: questo infatti il titolo con cui la *Lectura* è anticipata in «Flegrea», nel giugno 1899. A *Francesca e i Polentani nei monumenti e nell'arte* dedica inoltre un articolo nella rivista «Emporium» nel dicembre 1901, a ridosso del debutto della tragedia dannunziana al Costanzi: più che una fonte, ormai un «augurio all'avvenimento della sua prima rappresentazione», come appunto scrive. Ma l'intesa con Ricci, in cui d'Annunzio concepisce questo e altri componimenti coevi, si evidenzia soprattutto considerando il lavoro monumentale dello storico su *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, pubblicato nel

³⁴ Pisani 2010, pp. 124-33; Travi 1979, p. 65; Andreoli 2000, pp. 363-67.

³⁵ Come notava Luti 1973, p. 154.

³⁶ Andreoli 2008-9, p. 507; si veda anche Ead. 2015.

1891. Riferimento importantissimo durante l'elaborazione dei concetti fondamentali della tragedia, il libro accompagna d'Annunzio nell'immersione ravennate di fine maggio 1901 e a pubblicazione avvenuta figura tra quelli che «Rimangono ancora presso di me» elencati a Bruschi in una lettera che accompagna alcuni resi per la Marucelliana nell'aprile 1902.³⁷

Dai materiali confluiti nel libro Ricci ha tratto anche l'articolo *Città monumentali: Ravenna. Carattere della sua storia e de' suoi monumenti*, pubblicato in «Emporium» nel dicembre 1898, rendiconto dei restauri intrapresi dalla Sovrintendenza dei monumenti ravennati da lui diretta, istituita in seguito a un sopralluogo ministeriale. D'Annunzio legge lo studio durante il soggiorno milanese nel febbraio-marzo 1901, quando va collocata la richiesta senza data «Mio caro Corrado, Potresti tu mandarmi per qualche ora quel tuo studio su *Ravenna* pubblicato nell'Emporio? Ne ho bisogno *subito*, perché ho da riscontrare una notizia. [...] Mandami, se l'hai, anche la *Guida*», ossia la guida della città firmata dallo stesso autore.³⁸ Una copia autografata del resoconto *Ravenna e i lavori fatti dalla Sovrintendenza dei monumenti nel 1898* (1899) si conserva nella biblioteca dannunziana, con dedica d'autore «All'amico Gabriele D'Annunzio», datata «Milano 25.5.99».³⁹

La prosa documentaria di Ricci contiene più di una mera esposizione sui restauri effettuati ai pavimenti e agli intonaci del mausoleo di Galla Placidia, alle volte bizantine della Basilica di San Vitale, alle finestre di Sant'Apollinare Nuovo, alle pareti giottesche di San Francesco, al palazzo di Teodorico... d'Annunzio deve apprezzarvi anche gli scorci lirici che illustrano il «carattere» di Ravenna, come recita

³⁷ Luti 1973, p. 158. Ricci, *Francesca e i Polentani*, p. 467.

³⁸ Id., *Ravenna e i suoi dintorni*; cfr. Pisani 2010, pp. 126-27.

³⁹ BD Mappamondo XXII, 3/B. È custodita anche una guida di Ravenna di Ricci con segni di lettura (BDS 19608, Officina E/2 50/A), ma si tratta di un'edizione tarda (1910) rispetto alla vicenda elaborativa della tragedia.

INTRODUZIONE

il sottotitolo dell'articolo del 1898. Si tornerà in seguito su queste pagine; basti per ora notare il taglio con cui Ricci ricostruisce alcuni personaggi femminili ravennati prima di Francesca dei Polentani, come Galla Placidia figlia di Teodosio – «la donna più straordinaria di tutta un'epoca, il centro dei destini più tragici dell'impero romano agonizzante» – o l'imperatrice Teodora: nel mosaico di San Vitale, la sua «figura alta, magra, i suoi occhi larghi, rotondi le danno quell'aspetto di nervosismo isterico e sfrontato, che sembra risultare dalla storia e dal suo enorme successo in una società raffinata e corrotta». ⁴⁰

L'entusiasmo per una sintonia di «spirito» di fronte alla 'rivelazione' ricevuta dalla città fatale stessa, prima ancora che la gratitudine per i ragguagli storici che ne hanno accompagnato la visita, è infatti quanto emerge con risalto dalla lettera che d'Annunzio rivolge a Ricci al rientro da Ravenna, scrivendogli dalla Capponcina il primo giugno 1901:

Carissimo Corrado,

torno da Ravenna, febricitante. Ho preso la febbre, una sera, nella pianura dove fermenta il fieno. Tutto l'incanto della città fatale è dunque penetrato in me.

Quante volte, nelle chiese, ti ho nominato, ringraziando, benedetto! Ho passato lunghe ore nel tuo San Vitale, che tu certo riuscirai a denudare interamente perché tutta l'armonia delle sue membra meravigliose ci sia rivelata.

Avevo meco i tuoi libri, il tuo spirito.

Ora eccomi qui. Il chinino mi libera dalla febbre; e sto per riprendere il lavoro.

La tua raccolta polentina è custodita religiosamente. Oso domandarti ancora qualche libro di storia ravennate. Hai qualche monografia sul periodo polentino? Hai una storia generale sulla Ravenna medievale?

⁴⁰ Ricci, *Città monumentali: Ravenna*, pp. 469, 478. Cfr. sotto, parte II § 3.3.

Puoi fornirmi qualche notizia intorno a *Samaritana*, sorella di Francesca?

Nella tua bella prosa che illustra i restauri, trovo questa frase: «femmine fatali come Francesca e *Samaritana*». Parli della sorella di Francesca o dell'altra (1353) figlia di Ostasio?

Illuminami, ti prego. E forniscimi tutti i documenti che hai raccolti. Tutto quel periodo è oscuro; e la tua sapienza può risparmiarmi molta fatica di ricerche.

Attendo una risposta sollecita, della quale ti sarò infinitamente grato.⁴¹

Non giungendo la risposta con la prontezza auspicata, d'Annunzio il 5 giugno invia un telegramma di sollecito: «Ricevesti mia lettera? Posso sperare le notizie che ti chiesi? Ave».⁴² Il giorno stesso Ricci spedisce a Settignano una cartolina scritta di tutta fretta, a giudicare dal tratto sbrigativo con cui è aggiunto l'esordio sopra la data, a lettera già avviata, in cui accanto alla latina *Hieronymi Rubei Historiarum Ravennatum libri* (Venezia, Manuzio, 1572), del medico ravennate Girolamo Rossi, rimanda al suo libro:

Ho ricevuto la tua cara lettera, più cara perché mi parli di Ravenna. Non dubitare, io lotterò nei lavori fino a vedere quei magnifici monumenti in condizioni onorevoli. Appena tornato a Milano ti scriverò più a lungo. Intanto t'avviso che la miglior storia ravennate è quella latina di Girolamo Rossi che troverai facilmente. Pei tempi di Dante tu già conosci il mio *Ultimo rifugio*. Pei Polentani la cosa meglio fatta resta sempre la genealogia compilata pel Litta (*Famiglie celebri* ecc.) dal Passerini. La *Samaritana fatale* è la figlia d'Ostasio che rovinò

⁴¹ Cito da Di Paola 1990, pp. 49-50. Cfr. Pisani 2010, pp. 127-28, dove si riporta l'intera corrispondenza tra i due. I nomi dei figli di Guido il Vecchio da Polenta, tra cui colei che porta il nome della madre, Samaritana Manfredi, sono elencati in Ricci, *L'ultimo rifugio*, p. 13.

⁴² Cassani 2016, pp. 27-28 e n. 26.

INTRODUZIONE

(vedi caso!) l'altra famiglia "dantesca" degli Scaligeri di Verona.

Ma ripeto, ti scriverò più a lungo. Intanto rispondo alla tua *premura*.⁴³

Dalle pagine di Ricci provengono molti materiali rifiuti, come avverte Donato Pirovano nei commenti *ad locum* nella recente edizione Salerno della tragedia. I «mangani e trabocchi», nei versi «Guido di Montefeltro / cavalca contro Calboli / con mangani e trabocchi» (I IV 676-78), giungono verosimilmente da «Ostasio, insieme a Malatestino Malatesta, si spinge poi sotto Belforte e l'espugna con *mangani e trabocchi*»; i nomi di Ser Toldo Berardengo, Aspinello Arsendi e Viviano de' Vivii sono ricavati con ogni probabilità da quelli, menzionati da Ricci, del giudice Albertuccio Berardengo, del dottore di leggi Arsentino degli Arsendi e del notaio Nicolò de' Vivii, adattati con varianti che rispondono a ragioni di suono, «il fattore preponderante» che guida d'Annunzio nell'imposizione dei nomi ai personaggi, come scrisse Bruno Migliorini.⁴⁴

2.4. *La vita del Duecento: Francesco Novati*

Rientrato a Settignano dopo l'incursione ravennate, per avere altri ragguagli intorno alla vita nelle corti del Duecento, in quei primi giorni di giugno 1901 d'Annunzio scrive anche al filologo e dantista Francesco Novati, incontrato probabilmente a Milano in marzo, quando a *Francesca da Rimini* già pensa. Risalirà ad allora la richiesta delle «note intorno alla vita del XIII secolo» sollecitata in una lettera del

⁴³ «Fabriano, 5 giugno [1901]» (la data si evince dal timbro postale). AGV, *Ricci Corrado*, XXVIII, 3 (da cui cito, ma il testo è pubblicato anche in Pisani 2010, pp. 128-29). Lo studio genealogico è Passerini 1861, parte dell'opera voluminosa di Litta 1819-1883.

⁴⁴ Ricci, *L'ultimo rifugio*, pp. 4, 3, 198 (i personaggi compaiono in I II e IV). Migliorini 1939, p. 310.

4 giugno da Settignano, in cui fa riferimento a un incontro recente durante il quale ha appreso della scomparsa del padre di Novati:

Mio caro amico,
sono tornato alla Capponcina, dopo un soggiorno poetico a Rimini e a Ravenna. Nella pianura desolata ho presa la febbre; ma per fortuna son riuscito a romperla, e spero d'esserne libero definitivamente.

Tu sei a Milano? La vigoria del tuo spirito ha vinto la tristezza?

Io ignorava la tua sventura, e sol la conobbi in quei giorni a Pallanza. Non osai parlatene, per non rincrudire la pena; ma il mio rammarico fu sinceramente fraterno.

Ho ripreso il lavoro, appassionatamente. Tu promettesti di aiutarmi. Te ne ricordi?

Attendo le tue note intorno alla vita del XIII secolo. Le ricerche sono difficili, scarse le notizie certe. Ma tu sei un meraviglioso esploratore nella tenebra dei secoli.

Scrivimi qui, dove resterò due settimane.⁴⁵

Anche questa volta d'Annunzio sollecita la risposta, atto indicativo dello stato d'animo fremente con cui al «soggiorno poetico a Rimini e a Ravenna» desidera far seguire la stesura, documentazione necessaria alla mano. «Pregoti dirmi se ricevesti mia lettera, e se posso sperare le notizie promesse. Ave. Gabriele», gli scrive il 13 giugno in un telegramma sul cui retro Novati annota: «Ebbi tua cara lettera impedito rispondere. Invierò domani notizie».⁴⁶ Data il giorno successivo infatti la lettera al «carissimo Gabriele» la quale ripaga l'attesa con una ricchezza di indicazioni bibliografiche:

eccomi a rispondere alla tua buona lettera. Non credere ch'io mi fossi scordato de' tuoi desideri, ché

⁴⁵ Travi 1979, pp. 67-68, n. 8; Di Paola 1990, pp. 50-51.

⁴⁶ Travi 1979, p. 68.

INTRODUZIONE

io stesso mi riputava ben lieto di poterti appagare nella misura – molt'esigua, ahimé! – che consentono da una parte la mia scarsa erudizione – dall'altra le condizioni assai poco felici in cui versano in generale gli studî sulla vita di pensiero e sulla esistenza quotidiana della nostra aristocrazia del duecento. Quel poco che ancor se ne potrebbe sapere, convien esumarlo pazientemente a poco a poco: le pepite non abbondano nella roccia dura, e quando s'è lavorato assai assai non si riesce a poter metter da parte che una piccolissima quantità di oro. Perciò non vorrai farmi colpa se poche notizie ti dò e quelle poche tali in gran parte che tu, così dotto esploratore di tanti termini, conoscerai già. Solo ti prego a perdonarmi se ho tardato tanto a farmi vivo; ma tu conosci la triste mia sorte; sol da poco ho potuto rimettermi al lavoro per cercare di deviar qualche volta il pensiero dal doloroso suo obbietto; e le occupazioni abbandonate per tempo non breve mi fanno gran ressa intorno e non mi lasciano respiro.

Divido per capi i pochi ragguagli che ti potrebbero tornar utili:

A. *Condizioni politiche della Romagna nella seconda metà del sec. XIII.*

Su quest'argomento abbiamo varî lavori recenti, frutto di buone ricerche d'archivio, e cioè:

- 1) CASINI T., *Dante e la Romagna* in *Giornale Dantesco*, a. I, p. 19-27; 112-124; 303-313; IV, Nuova Serie, p. 43 sgg.
- 2) TORRACA FR., *Le rimembranze di Guido del Duca* in *Nuova Antologia*, Serie III, vol. XLVII, pp. 5-26.
- 3) TORRACA FR., *Lectura Dantis*: il Canto XXVII dell'Inferno, Firenze, Sansoni, 1901 (con appendice di Cronache).

B. *Casa de' Malatesta.*

Nessun lavoro recente speciale sulla famiglia. Conviene perciò ricorrere a vecchie fonti, e cioè:

- 1) BALTALEA M., *Chronicon Dominorum de Malatestis* in *Calogerà, Raccolta d'Opuscoli Scientifiche Filologici*, Venezia, MDCCL, to. XLIV, p. 102 sgg. Lamorte di Paolo e Francesca è accennata a c. 110.

DALLA PREISTORIA ALLA FORTUNA

- 2) *Chronicon Anonymi* in MURATORI, *Rer. Ital. Scr.*, to. XVI, p. 271. L'A. vi dà notizie interessanti sull'origine dei Malatesti.
- 3) TONINI L., *Rimini nella Signoria dei Malatesti*, Rimini, 1880.

C. *Cultura letteraria in Romagna e specialmente in Rimini*

- 1) TORRACA FR., *Fatti e scritti di Ugolino Buzzuola*, Roma, 1893 (Nozze Cassin-D'Ancona).
Vi raccoglie notizie sopra questo rimatore, che Dante ricorda nel *De Vulgari Eloquentia*. E di lui, figlio di frate Alberico, quel "delle frutta del mal orto", riferisce un sonetto amoroso, di cui corregge il testo.
Interessante per te, come documento di poesia cortigiana romagnola della fine del Duecento.
- 2) TONINI CARLO, *La cultura letteraria e scientifica in Rimini dal sec. XIV, ai primordi del sec. XIX*, Rimini, Danesi, 1884.

D. *Francesca e Paolo*

Qui c'è troppo da dire a voler raccogliere solo i titoli de' lavori più recenti. Mi contento di suggerirti di dare un'occhiata, ove per caso non l'avessi veduto, al lavoro di

CIPOLLA FRANCESCO, *Francesca e Didone* Studio dantesco in *Atti del R. Istituto Veneto*, to. LV (Serie VII, tomo VIII), p. 901-911.

Riguardo all'origine dell'amore dei due cognati, io non so se tu abbia presente il discorso di Benvenuto da Imola nel suo *Commento*. Egli insiste con singolare calore sul fatto che la loro passione nacque dall'esser entrambi dediti ad una vita priva di occupazioni; et interpreta "cuor gentil" come "cuor nobile"; "Et debes intelligere maxime et potissime, quia nobiliss plus vacat ocio et vivit delicatius; idem cor eius citius accenditur quam cor rustici, sicut sulphur citius accenditur quam lignum" (*Comm. ad Inf.*, ed. Lacaïta, to. I, p. 209). È una spiegazione realistica, che però rampolla dal vecchio concetto Ovidiano. Benvenuto vi ritorna sopra anche nel lungo passo, di cui ti unisco la trascrizione. Forse questi *lunghe ozî di corte* a te potrebbero fornire materia ad una

INTRODUZIONE

pennellata.

E. *Vita di corte nel sec. XIII.*

Qui, ahimé, siamo a corto di notizie. Per la verità ti direi di scorrere i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, se non fossi sicuro che già hai loro dato un'occhiata. E con molta sfacciataggine t'aggiungo che se volessi formarti un concetto più preciso della molta rozzezza che si celava sotto le delicate apparenze, dovreesti scorrere l'articoletto che ti spedisco sotto fascia.

Ecco vuotato il sacco (povero sacco già semi vuoto!) Ma non dubitare che se mi avvenisse di scovar qualcosa che ti potesse tornar utile non mi scorderò di comunicartela tosto.

Torno a chiederti scusa d'aver tardato. Mio fratello, che fu qui, giorni sono, ti saluta cordialmente, gratissimo del tuo gentile ricordo. Io ti sono profondamente riconoscente della parte che prendi al mio lutto: pur troppo colui che non è più si è portato seco nel sepolcro la parte migliore di me stesso: e piangendo lui piango me pure, ormai mal vivo.⁴⁷

Alla lettera sono acclusi due foglietti col «lungo passo» del commento di Benvenuto da Imola ai vv. 79-81 del V canto dell'*Inferno*, tratto dal primo volume del *Comentum super Dantis Comoediam*, mentre l'«articoletto» spedito «sotto fascia» che formerebbe «un concetto più preciso della molta rozzezza che si celava sotto le delicate apparenze» è, avverte Andreoli, *Vita e poesia di corte nel dugento*, pubblicato il 31 marzo 1901 nella «Perseveranza».⁴⁸

⁴⁷ AGV, Novati, Francesco, palchetto XXVIII, cassetta 3, da cui cito, correggendo i refusi minimi sfuggiti in Travi 1979, pp. 69-71; Di Paola 1990, pp. 51-53; Andreoli 2008-9, pp. 499-501. Un facsimile è pubblicato in Ead. 1993, pp. 28-31.

⁴⁸ «Johannes Sancatus, sic denominatus, quia erat crure claudus, filius Domini Malatestae Senioris, qui primus acquisivit dominum Arimini, vir corpore deformis, sed animo audax et ferox, accepit in uxorem Franciscam

Considerato il fatto che una decina di giorni dopo d'Annunzio avvia la stesura della tragedia (il primo atto è terminato il 18 luglio «a mezzogiorno», come verga la carta manoscritta che lo chiude), pubblicando la lettera nei «Quaderni del Vittoriale» Ernesto Travi dubitava che avesse potuto «non dico leggere, ma neppure recuperare una così vasta documentazione». Tuttavia, da questa messe d'Annunzio seleziona ciò che più gli è necessario, acquistando volumi o chiedendone il prestito.⁴⁹

Sono probabilmente da collocare proprio dopo il ricevimento della lettera di Novati, nella seconda metà di giugno, le lettere di data incerta con cui cerca di procurarsi i sei volumi di *Storia civile e sacra riminese* (1848-1888) di Luigi Tonini, scrivendo al Tenneroni «Ti prego di cercarmi una *Storia di Rimini* di Luigi Tonini. Ne ho il compendio,

filiam Domini Guidonis veteris de Polenta, Domini Ravennae, dominam corpore pulcrum et vagam. In istam exarsit Paulus frater dicti Johannis, homo corpore pulcher et politus, deditus magis ocio quam labori. (I) Cum ergo dicti Paulus et Franc.[isc]a conversarentur simul sine suspitione, tamquam cognati, legebant semel in camera ipsius dominae in uno libro vulgari de Tabula Rotunda, in quo scriptum erat quomodo Lancillotus olim captus est amore reginae Zinevrae et quomodo per mediatam personam, scilicet Galeottum, principem insularum longin quarum, conjuncti sunt simul ad conferendum de amore eorum; et quomodo dictus Lancillotus virtute istius collationis cognito amoroso igne, fuit osculatus ab ipsa regina. Cum ergo predicti Paulus et Francisca pervenissent ad dictum passum, ita vis istius tractatus vicit ambos, quod continuo deposito libro devenerant ad osculum. Hoc autem in brevi significato Johanni per unum familiarem, ambos simul in dicta camera ubi convenerant, mactavit. Benv., Comm., I, 205-206» (dal *Comentum super Dantis Comoediam*, Firenze, 1887, pp. 205-6), cui segue la nota ovidiana dai *Remedia Amoris* «(I) Ergo, ubi visus eris nostrae medicabilis arti, / Fac monitis fugias otiae prima meis / Haec, ut ames, faciunt: haec, ut fecere, tuentur: / Haec sunt iucundi causa cibusque mali / Otia si tollas, periere cupidinis arcus / Contemtaeque iacent et sine luce, faces. Ovid. *Rem. Am.* 135 sg.». Andreoli 2008-9, p. 501.

⁴⁹ Travi 1979, p. 72. Per una bibliografia relativa agli studi utili alla composizione si rimanda a Andreoli 2008-9, pp. 518-22.

pubblicato dal figlio Carlo; ma ho bisogno dell'opera estesa. È possibile trovarla da un libraio o averla in prestito dalla Biblioteca?»; e a Bruschi «Caro Amico, è possibile avere la Storia di Rimini – del Tonini? Non il Compendio di Carlo (figlio) ma la grande storia di Luigi Tonini (padre). = Rimini nel secolo XIII. = Domani verrò a ringraziarvi di tanti soccorsi fratelllevoli». ⁵⁰

Le spie testuali in cui si palesa la *Storia* del Tonini, come il *Commento* di Benvenuto da Imola, i *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino e altre fonti sulla vita del Duecento, sono in realtà numerose, e qualcosa di più di una cortesia si può leggere nel riconoscere a Novati almeno «un poco» della paternità della tragedia, offrendogli un invito alla rappresentazione del 16 marzo 1902 a Milano: «Mio carissimo, ti mando la poltrona per la *Francesca*, che è un poco anche tua. Sarei contento se la mia poesia, nell'interrompere il tuo luttuoso voto filiale, valesse a darti un'ora di tregua e di consolazione». ⁵¹

2.5. Il «galoppo lirico» della composizione

A metà giugno dunque d'Annunzio è raggiunto a Settignano dalla ricca lettera di Novati; a pochi giorni dopo deve risalire la partenza con la Duse per la Versilia dove, ospite della villa di proprietà di Armanda Consigli situata al Secco, tra Viareggio e Motrone (oggi l'Hotel Ariston in località Lido di Camaiore), in circa dieci settimane scrive *Francesca da Rimini*.

Dando fede all'ordine progressivo attestato dalle date apposte in calce ai fogli sui quali terminano gli atti nel manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Roma – corredate da orari e indicazioni atmosferiche –, si ricava che

⁵⁰ *Carteggio d'A.-Tenneroni*, p. 244 (n° XLVII); e Luti 1973, p. 156; Di Paola 1990, p. 53-54 (dalla Capponcina).

⁵¹ Travi 1979, p. 73.

il primo atto è finito «il dì 18 di luglio 1901 a mezzogiorno» (sulla c. [98] non numerata); il secondo «il dì 9 di agosto 1901, alle ore cinque del pomeriggio» (c. 184); il terzo «il dì 18 di agosto 1901 alle ore otto del pomeriggio... nascente luna», con tanto di schizzo dello spicchio di luna (c. 267); il quarto «il dì primo di settembre 1901, alle ore cinque pomeridiane» (c. 332); il quinto e ultimo «il dì quattro di settembre, alle ore cinque del pomeriggio (giornata di afa e di burrasca). A.d. 1901», «Laus deae!» (c. 382).

La stesura è impetuosa: circa tre settimane, verosimilmente, per il primo atto, tre per il secondo, poco più di una per il terzo, due per il quarto e solo tre giorni per l'ultimo. «Quando si pensa [...] che ha scritto la “Francesca” in così poco tempo e vi si preparava da anni e mesi»..., avrebbe esclamato Eleonora Duse a Teresa Sormanni, moglie del suo collaboratore Luigi Rasi, raccontando:

Studiava e consultava tutti i prosatori e i ricercatori e gli storici dell'epoca, e quando la sua mente ne fu ben satura, produsse questo gioiello della letteratura e dell'arte, che presenta sempre nuovi scherzi e bagliori di luce; proprio bagliori di luce!! Ha lavorato diciotto ore al giorno, tanto che la sera lo portavan sul letto sfinite. Quando ebbe scritto l'ultima parola, più che gridando, urlò: «Ho finito! Ho finito!!».⁵²

Anni dopo d'Annunzio riandrà a quell'estate feconda, ricostruendo in una pagina della lunga prosa *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (poi nel primo tomo delle *Faville del maglio*, 1924) il momento dell'*Apparizione di Malatestino* alla sua prodigiosa vista interiore. Stando alle date in calce alle ultime pagine degli atti, l'episodio evocato si riferisce alla prima settimana di agosto: i versi citati nel testo sono tratti

⁵² Sormanni 1991, p. 187. Rasi, direttore della Scuola di recitazione fiorentina dalla quale provengono alcuni attori scritturati, segue le prove con l'incarico di coordinare i movimenti delle scene corali.

INTRODUZIONE

dalla quinta scena dell'atto II (vv. 900-2), terminato il 9 del mese.

Era d'agosto, era il buon mese de' miei estri. Avevo lavorato di continuo e in piedi, alla mia prima tragedia dei Malatesti, sette ore e sette. Avevo la fronte in fiamme. M'ero seduto, co' gomiti su i ginocchi, col capo fra le mani, con gli occhi serrati, per *vedere* Malatestino, per creare in me la sua figura di carne e d'ossa, per inventare il suo vero aspetto nel punto ch'egli è accecato dal colpo di pietra al forzamento della Torre Galassa. Dal sangue accumulato nel mio cervello l'immagine si formò a un tratto intiera, così viva e tremenda che per isfuggirle spalancai gli occhi. E dal cervello mi balzò dinanzi, mi si piantò dinanzi su le gambe arcate di cavaliere, mi forò con la punta nera dell'unica pupilla, mi minacciò con una guardatura che il pesto rosso faceva più bieca, come s'egli serbasse lo sguardo del coraggio anche in fondo alla ferita: Malatestino!

*Mettetemi una fascia
e datemi da bere:
e a cavallo, a cavallo!*

Allucinato, sopraffatto dalla mia allucinazione, non potei frenare le grida. Persistendo l'immagine nell'ombra, non potei sottrarmi all'ombra, non potei non scrollare il mio delirio di là dalla soglia fatata, non potei non domandare a gran voce una lampada, una lampada! E la compagna accorsa fu sbigottita di me come io del fantasma.

Quella sera, mentre io rimanevo in silenzio e quasi in corruccio, ella passò le sue dita magnetiche su le vene gonfie delle mie tempie; e disse: "Quanto sei ricco dentro te! La Follia non è tanto ricca, figlio."

Rabbrividii oscuramente. E sentii fremere le radici oscure della mia predestinazione.⁵³

⁵³ Ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (*Prose di ricerca*, I, pp. 1208-1447), il paragrafo «L'apparizione di Malatestino» occupa le pp. 1231-33, cit. da p. 1232.

Nella sezione successiva, il *Terzo encomio della mia arte*, dopo una dichiarazione di continuità tra l'impressione della natura sul suo animo e la volontà irresistibile di riversarla nell'arte, in un paragrafo intitolato *Vivo, scrivo* («talvolta mi basta nel silenzio udire un grido laggiù nel campo, un frullo d'ali nel cielo, uno strepito d'acque nel borro, perché tutta la mia vita si levi in un subito e aspiri meravigliosamente e irresistibilmente a prendere una forma d'arte») la foga compositiva di quell'estate è paragonata alle galoppate impetuose lungo il mare sul Motrone, degli stessi giorni:

I miei capolavori sono equestri. Malatestino dall'Occhio, nella mia prima tragedia de' Malatesti, *ha strinato con una fiaccola ardente la criniera del suo cavallo*. Quando lavoravo alla *Francesca da Rimini* in una vecchia casa versiliana sul Motrone, per non cessar di respirare nell'aura stessa della tragedia anche in un'ora di semplice diporto, *strinavo la criniera del mio baio*; e avevo di continuo nelle nari l'odore del crino arso, *al vento del galoppo lirico*.

Mi piace, quando la mia vita e la mia opera sono una sola vampa musicale, mi piace di esercitare il mio corpo a cavallo in *galoppi severi su la spiaggia del mare*, lung'h'esso il frangente, all'orlo dell'onda, tra schiuma e sabbia; e io so perché. Mi piace perché mi sembra così di secondare la mia *ansia di vivere*, come uomo e come artefice, *agli estremi confini* di ciò che può essere *espresso dalla parola* e *alla soglia* di ciò che deve esser *compiuto dall'azione*.

Ma l'azione non mi trascinerà. Ecco un'altra immagine.⁵⁴

Nella tragedia non Malatestino ma lo Sciancato, all'inizio del II atto, «ha voluto strinare la criniera / del suo cavallo / con una roccaffuoco»: così dice il torrigiano, cui fa eco il balestriere malevolo – «Gli piace il puzzo di strinato, sembra, / più che il zibetto della sua mogliera» –, certo che sia tuttavia Francesca la vera fiaccola di Rimini: «Ah

⁵⁴ Ivi, pp. 1428-30.

INTRODUZIONE

quella Ravigiana, altro che fuoco / lavorato, altro che solfo e bitume! / S'ella sorride, incendia la città / con il contado e tutto il tenitorio» (II I 25-28, 30-34). Si noti, per inciso, che l'immagine della criniera strinata deriva da un testo d'origine dalmata incluso nei *Canti Greci* di Tommaseo – «Non ammazzate il cavallo nè il giovanetto, / Ma al cavallo la criniera strinate» – e che le parole affidate al torrigiano si trovano infatti abbozzate in appunti autografi provenienti dalla raccolta tommaseana, custoditi al Vittoriale: «L'odore del crino – Egli ha *strinato* / la criniera al cavallo, con una fiaccola» (corsivo del testo).⁵⁵

L'«ansia di vivere» del poeta appassionato di «galoppi severi» si trasfonde in Paolo, cui sul finire della tragedia «l'ora che fugge» con l'amata tra le braccia dà l'«ansia di vivere / con mille vite, / col tremore dell'aere che t'abbraccia, / con l'affanno del mare / con la furia del mondo» (V IV 331-35). Pure il giovane Malatesta avvampa la criniera del suo cavallo, però con «l'alito» del «desiderio», nel ricordo condiviso con Francesca su cui si chiude l'atto terzo (III v 765-87):

PAOLO

765 La melodia di primavera
 odo, che dalle vostre labbra corre
 sul mondo, quella
 che cavalcando
 pareami udire
770 *nel vento della corsa,*
 ad ogni svolta, ad ogni
 valico, e su la cima
 delle colline e al limite dei boschi

⁵⁵ Tommaseo, *Canti Greci*, p. 425 (II IV 13.3.6, v. 2); L 6 (APV VIII, 2.43, n° 334) in appendice.

e lung'h'essi i torrenti,
775 quando *il mio desiderio*
curvo in arcione *avvampava con l'alito*
la criniera del mio cavallo folle,
e l'anima viveva
della rapidità

780 come la torcia trasportata, e tutti
i suoi pensieri, tranne uno, tranne uno,
in dietro si perdevano
come faville.

FRANCESCA

Oimè, Paolo, faville
sono le vostre parole e non danno
785 tregua, e *ancora nel vento della corsa*
vive l'anima vostra
e seco mi trascina paventosa.

Anche nella novella giovanile d'Annunzio ha descritto gli effetti sull'anima del «vento della corsa» della cavalcata in pineta tra Francesca e Gustavo in una scena del capitolo quarto – assomigliata da Enrico Nencioni a un quadro di Alma Tadema per «grazia», «freschezza» ed «eleganza» –, che già contiene gli elementi essenziali della riscrittura in forma tragica.⁵⁶

2.6. *Ragguagli d'autore in corso d'opera*

Del lavoro fervido, anzi «ininterrompibile», del caldo «libico», delle cavalcate di quell'estate versiliana testimoniano le lettere datate o databili in agosto 1901, come questa a Tenneroni, in cui si chiede di far predisporre tutto

⁵⁶ Spaziani 1962, pp. 100-1.

INTRODUZIONE

a Benigno Palmerio per il rientro in Capponcina previsto ai primi di settembre:

È ricominciato il caldo. Oggi è una giornata libica.
Dovevo venire a Settignano, come promisi; ma qui – per le solite immaginazioni – furono fatte le solite supposizioni! E *pro bono pacis* ho differito la cavalcata. Se potrò, domani o dopo, ti telegraferò. Di' a Benigno che cerco di provvedere.
Noi torneremo costì *il primo di settembre*. È necessario che la casa sia libera almeno per il 30. [...] la Capponcina deve rimanere libera per la tranquillità del mio lavoro ininterrompibile.⁵⁷

Dai carteggi si evincono notizie circa il metodo di composizione di d'Annunzio, che intrattiene corrispondenze volte a ottenere libri e indagini archivistiche, alla ricerca di spunti mirati per le scene in corso di stesura. Le richieste sono rivolte in particolare alla Marucelliana, dove può contare su un «aiutatore cortesissimo» come Bruschi, al quale scrive il 12 agosto:

Mio carissimo amico ed aiutatore cortesissimo,
il lavoro ferve e crescono le ali alla Speranza.
Può Ella mandarmi, per posta, sollecitamente, le rime di Folgore da San Gimignano (Bologna, Romagnoli, 1880) e quelle di Guido Cavalcanti (cur. Arnone, ed. Sansoni 1881)?
Vi è qualche buona ricerca d'archivio sul musico *Casella?* (purgat. II.).
E come potrò io degnamente dimostrarLe la mia riconoscenza di studioso?⁵⁸

E si trova appunto una citazione dai *Sonetti* di Folgore da San Gimignano nel III atto, composto tra il 9 e il 18 agosto – «Certo qualche fiorino / tu presti a quel tapino /

⁵⁷ *Carteggio d'A.-Tenneroni*, p. 245 (n° XLIX).

⁵⁸ Luti 1973, p. 157; Di Paola 1990, p. 54.

del Prete Gianni e al Can di Babilonia», dice Garsenda (III III 360-62), da «c'ha presto Gianni o re di Babilòna» dei *Sonetti de' mesi* (*Aprile*, v. 14) –, come pure l'evocazione del «musico Casella da Pistoia / maestro d'intonare le canzoni / d'amore» (ivi 466-68) e il racconto dell'incontro di Paolo con Guido Cavalcanti, Brunetto Latini e Dante «nella casa di un sommo cantatore / nominato Casella» (ivi 867-68).

Riferibile a questo periodo è infine una missiva del 21 agosto per Luigi Bertelli, collaboratore del «Fanfulla», autore delle avventure di *Gian Burrasca* noto con lo pseudonimo di Vamba:

Mio caro Luigi,
mi sono capitate alcune disgrazie dolorose e inattese – da parte di consanguinei, al solito! – e ho bisogno d'una somma per rimediarvi. Posso dare in garanzia i miei prossimi diritti d'autore su la *Francesca da Rimini*, per la quale ha [*sic*] già firmato un contratto regolare col Teatro Costanzi. Le rappresentazioni cominceranno il *di otto* dicembre.

Puoi dare qualche lume al buon dottor Palmerio, perché egli possa trovarmi quel che mi è necessario? Tu conosci meglio di noi *la selva selvaggia* di Firenze.

Non vieni quest'anno a Viareggio? Io ho lavorato eroicamente sotto il severo ciglio del padre Dante. Spero di aver fatto cosa non indegna del *ricordo dantesco*.⁵⁹

Ai diritti d'autore di *Francesca da Rimini* prossimamente in scena a Roma (ma a partire dal nove, non dall'otto, dicembre) ci si riferisce come a cosa certa (il contratto è «già firmato»), che vale a garanzia di un prestito reso necessario da «disgrazie dolorose e inattese – da parte di consanguinei», forse quelle seguite alla messa in circolazione

⁵⁹ *Carteggio d'A.-Vamba*, pp. 44-45 (già Ascenzi-di Felice-Tumino 2008, pp. 207-8).

INTRODUZIONE

di cambiali false ad opera del fratello Antonio.⁶⁰

Si noti poi la descrizione del clima di lavoro svolto «eroicamente», quasi sotto lo sguardo diretto e «severo» di Dante, del cui «ricordo» d'Annunzio spera di «aver fatto cosa non indegna». Non si potrà dire che per ironia della sorte un vignettista anonimo del «Secolo XIX» di Genova, a ridosso della *prima* al Costanzi, a Dante faccia proferire proprio la battuta «Ho terminato adesso la *Divina Commedia*. Credo d'aver fatto cosa non indegna di D'Annunzio». Ne dà notizia Luigi d'Isengard a Giovanni Pascoli, ritenendo di compiacere il corrispondente...⁶¹

L'ultimo verso, si diceva, è vergato «il dì quattro di settembre, alle ore cinque del pomeriggio (giornata di afa e di burrasca)». «Laus deae!», esulta il poeta in calce al manoscritto, spedendo poi vari telegrammi per condividere il successo. La notizia raggiunge il segretario della Camera del lavoro di Viareggio («Ha terminato oggi la sua grande fatica l'operaio della parola Gabriele d'Annunzio»), Angelo Bruschi («La Francesca è terminata – Grazie anche una volta

⁶⁰ Chiara 1978, p. 139; Gatti 1988, p. 176.

⁶¹ In una lettera dell'8 dicembre 1901: «senta cos'ho letto, nel XIX di Genova. C'era un pupazetto [*sic*] che rappresentava Dante e Francesca da Rimini, e sotto il dialoghino che segue: Francesca.-Che fai di bello, Dante? Dante.-Ho finito la Divina Commedia, e spero di aver fatto cosa al tutto non indegna di Gabriele d'Annunzio» (cito da Zollino 2004, p. 242). La vignetta dal titolo *Scambio di cortesie*, uscita ne «Il Secolo XIX» (vol. XVI, n. 336, 5-6 dicembre 1901), rappresenta in realtà Dante con un libro sotto braccio a colloquio con un giullare e un uomo illustre dalla lunga veste, con una torre sullo sfondo. Ringrazio Franco Contorbia, oltre a Gian Luca Corradi e Alessandra Briganti, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e Paolo Giannone, Cecilia Troiano, Giancarlo Morettini e Claudio Riso, della Biblioteca Universitaria di Genova, per l'aiuto offertomi nel suo reperimento. Sui rapporti tra Pascoli e d'Annunzio a ridosso della *Francesca da Rimini*, si veda il *Carteggio Pascoli-d'A.*, pp. 75-80. La pagina con dedica di autore e incisore della *princeps* trevesiana donata a Pascoli, censita nell'elenco bibliografico a p. 171, è riprodotta tra le *Tavole* (n° 6).

al mio affettuoso cooperatore»), Georges Hérelle («Iersera terminai tragedia *Francesca da Rimini* felicemente») e Pasquale Masciantonio, partecipi, questi ultimi due, del viaggio in Grecia di sei anni prima che tanta parte ha avuto nel progetto di rilancio della tragedia: «Iersera terminai la Francesca con quattromila centodieci versi. Il padre Dante mi protesse costantemente».⁶²

⁶² Palmerio 1938, p. 127; Chiara 1978, p. 132; De Michelis 1963, p. 84 (ma il telegramma al segretario della Camera del Lavoro è «frutto della fantasia di Lorenzo Viani», avverte Andreoli 2008-9, p. 503); Luti 1973, p. 157; *Carteggio d'A.-Hérelle*, p. 543 (n° CCLX); *Carteggio d'A.-Masciantonio*, p. 289 (n° 248).

3.

L'esordio scenico

3.1. *I travagli di Eleonora Duse*

Quando d'Annunzio termina *Francesca da Rimini*, ai primi di settembre, la Duse non è con lui. Dopo tre mesi trascorsi alla villa del Secco, il 28 agosto l'attrice parte per Firenze con l'incarico di organizzare la compagnia e le prove da svolgersi al teatro La Pergola. Sembrano indicazioni didascaliche in apertura di una nuova scena le due brevi righe che campeggiano all'inizio della prima lettera che una grande interprete (di sé stessa, innanzitutto) indirizza all'autore della 'sua' *Francesca*, su carta intestata dell'Hotel Helvetia:

Verso sera. una sera d'agosto.

Linea di sole dorata, all'orlo delle case.

Gabri!

Oggi ho scritto, e lavorato *a cose che occorrono* – e la giornata è rotolata – ma, stassera, il sole che se ne va – e le campane, la grande campanona del cupolone, mi pesano sul cervello – e non so che farò di me, fra tanto rumore, in questo Hôtel.

Ieri sera, arrivando, Gabri – perdona Boboli – ma non *poteti* riuscire a comporre un telegramma. Tutto m'era troppo dentro, e troppo *fuori*, di me, per

parlare!

Stanotte, verso le due di notte, s'è fatto un gran silenzio nella strada infernale, e i ferri dei cavalli notturni non picchiavano più sulle pietre – e in quell'ora di silenzio –

Ho riacceso il Lume, e riletto le pagine copiate...⁶³

L'attrice è partita portando con sé «le pagine copiate» della tragedia (a fine agosto è quasi pronto il IV atto, ultimato il primo settembre) che rilegge nella notte insonne, accompagnando anche a distanza il laboratorio della «prima opera che Stelio compone per Foscarina», con le parole di Franca Minnucci. Il giorno dopo si dispone «a cose che occorrono» per le prove, visita la Capponcina di Settignano affidata alle cure di Palmerio, dove d'Annunzio è atteso a breve perché vi prosegua il suo «lavoro ininterrompibile» – come il poeta scrive a Tenneroni –, e la Porziuncola, la villetta poco distante che affitta da quattro anni.⁶⁴

Nei suoi carteggi si osserva il lavoro e l'apprensione dell'attrice-impresaria alle prese con le tensioni per la firma dei contratti, il coordinamento con l'amministratore della compagnia Ettore Mazzanti, la definizione del debutto: «Sono rimasta al Lavoro fino adesso – Ho cercato fare andare avanti, non fosse che di qualche passo ma senza la mano che dirige, poco si avvanza».⁶⁵

Emerge anche un'inquietudine che si fa strada forse non solo e non tutta dopo l'arrivo a Firenze, formatasi probabilmente già nell'estate marina trascorsa accanto

⁶³ *Carteggio d'A.-Duse*, pp. 679-80 (n° 274), cfr. il commento di Minnucci a p. 680. In quei primi giorni di settembre la Duse inizia a scritturare gli attori secondari: si vedano gli appunti di Sormanni 1991, a p. 178.

⁶⁴ *Carteggio d'A.-Tenneroni*, p. 245 (n° XLIX).

⁶⁵ *Carteggio d'A.-Duse*, p. 682 (n° 275), la data «primi di settembre» è integrata dalla curatrice con «Firenze, fine agosto 1901». Le lettere a Mazzanti e Rasi si leggono anche in Simoncini 2011, per i mesi di nostro interesse si vedano le pp. 162-74, 226-28.

INTRODUZIONE

al poeta: «Ti scrivo», comincia una lettera dei primi di settembre, «perché ho bisogno di snodare l'anima mia, e perché non *so dirti* ciò che sento, proverò, a tentoni dirlo per iscritto». Gli attori ingaggiati non rassicurano: Carlo Rosaspina (Gianciotto) non vale molto – «tu non [ne] conosci la troppa e passiva pochezza» –, Gustavo Salvini (Paolo) lascia perplesso pure d'Annunzio – «con ragione, *ne dubiti*, non conoscendone che per aver udito dire (anch'io) il valore». Ma l'elenco comprende una «trepidazione» che rode più delle altre: la Duse dubita anche della prima attrice, di sé stessa, temendo che il personaggio della protagonista, concepito per e accanto a lei, non le si attanagli, o meglio, non le si attanagli più, avendo ella già interpretato la parte della figlia di Guido da Polenta, ma dodicenne, sostituita della madre Angelica Cappelletto per la *Francesca da Rimini* di Pellico, nel 1870. Nel 1901, sente che le mancano la giovinezza e il vigore necessari a sostenere il ruolo. I fogli meritano di essere citati ampiamente, anche perché vi si trovano riferimenti precisi al *Fuoco*, il «Galeotto Libro» concluso nel febbraio 1900 che contiene la promessa dell'opera d'arte grandiosa del poeta per la sua ancella:

Di me –

tu non puoi affermare che una certezza – quella... (facile cosa... lo so!) quella d'essere stata incessantemente sempre – come una certezza, *certa, accanto a te* della Vittoria tua.

... ora –

La verità è la verità, e bisogna dirla:

Per *entrare* in Francesca, io non ho per me né l'esteriore di giovinezza – forza suprema, e giustamente così tenuta al di sopra di tutto in te – né, forse, neppure la forza fisica di sostenere *trasmettere* fedelmente, volando – cinque atti di forza.

Questo, io sento, un dolore grande... più vedo sorgere, e sorgere, e andar verso cieli *lei*, Francesca. Ora, se questo vedo io con gli occhi dell'anima mia; questo non vorrei mi fosse buttato in viso da altri – forse, anche da chi più mi darebbe forza.

DALLA PREISTORIA ALLA FORTUNA

Ora, questo io sento come una gêne, non detta, ma sentita intorno a me, come una *quasi trepidazione* anche in te –

ed'è perciò, che finché, *siamo a tempo* ti scrivo.
e dico la verità.

La verità è – che ciò che veramente conta è che l'opera esiste – quindi, salvezza grande sarà l'averla scritta, e per buttarla alla folla, giorni più, *giorni* meno non conta.

Io stessa, piena di questa verità – e dell'altra pena – ti offrirei, di partirmene per l'estero, al più presto, a ottobre, e buttare intanto alla folla *Anna e Silvia*.

Per *Anna e Silvia* non sento la trepidazione... vaga e rodente, e dissolvente che sento all'approssimazione *dell'altra*.

[...] Io *nulla ti domando per me*.

Se ti sono rimasta accanto, se ho potuto fino ad oggi *attendere con certezza* lo sviluppo pieno dell'opera tua – e se questa afferra la vela e se ne va in alto mare che altro vorrei? –

Non anemia d'anima e di corpo – non allontanamento di gioventù – niente, potrebbe farmi *vedere* altra cosa che QUESTA: ogni bene per te – e non sperare – non attendere,

non chiedere, nulla, né per la vita di donna – né per la mia anima. *Io farò da me* – per la vita e per l'altra.

[...] Ti parlo con melanconia, ma non con amarezza.

Credo che ciò che ti dico *sentire* sia, in sé, una verità – sentita da te – anche da te – e allora, perché non dirlo?

– Non hai forse voluto che io imparassi a *vedere* la verità? E se oggi *la leggo* – non è bene? – E – non c'è *Galeotto Libro* che mi concederà *leggere* il contrario di ciò *che è, ed'è scritto*.

[...] – l'arte mia è ciò che l'anima *detta dentro*, ma questa non si muove a bacchetta.

= Fa da sé – Lei =

[...] Bisognerebbe che avessi (come avevo) *fede in me*.

Ma la bottiglia è stata stappata.⁶⁶

⁶⁶ *Carteggio d'A.-Duse*, pp. 685-88 (n° 277).

INTRODUZIONE

La Duse organizza l'avvio delle prove per il 20 settembre e una lettura dell'opera agli attori fatta dall'autore, che segue di pochi giorni.

Terminata la stesura, anche d'Annunzio lascia Viareggio, recandosi a Venezia: lì i due si ritrovano per qualche giorno durante la seconda decade di settembre, quando – prima del 19 – d'Annunzio legge *Francesca* a un numero ristretto di uditori scelti, non nella Casetta rossa di Fritz Hohenlhe come avrebbe voluto, ma all'Hotel Britannia. La lettura pubblica è un momento di verifica e di conferma: a Fortuny ne parla come di una «prova» – «la prova è oggi alle *due*» –, termine che, come avverte Maria Rosa Giacon, «va assunto nel senso d'una prima verifica dell'operatività testuale della tragedia dinnanzi a un pubblico competente e interessato, ma anche d'una preparazione, da parte dell'autore, a leggere il suo arduo scritto in più impegnativa circostanza: a Firenze, dinnanzi al cast attoriale». ⁶⁷ Il 'collaudo' combacia con la fase di correzione e ricopiatura in pulito del manoscritto, segnalata da un biglietto di d'Annunzio a Fortuny di cui si dirà poi e da due lettere della Duse a Mazzanti, al quale, in vista del ritrovo a Firenze, riferisce che lo scrittore «ha rifatto il *manoscritto primo*»; è intento a «correggere e copiare il 4° atto». ⁶⁸

La seconda lettura è documentata il primo ottobre alla Capponcina. La Duse e d'Annunzio leggono per lunghe ore la tragedia a un gruppo forse più nutrito del primo: gli interpreti prescelti, il compositore Antonio Scontrino – già incaricato, da luglio almeno, delle musiche di scena e degli intermezzi –, ⁶⁹ Angelo Bruschi, l'illustre Giuseppe Lando

⁶⁷ *Carteggio d'A.-Fortuny*, p. 94.

⁶⁸ Simoncini 2011, pp. 168-70. Per la cronologia delle settimane veneziane di settembre si veda la ricostruzione dettagliata che Giacon offre introducendo il *Carteggio d'A.-Fortuny*, in particolare le pp. 54-55.

⁶⁹ Una lettera di d'Annunzio del 19 luglio 1901 lo mostra già all'opera: «È necessario che parliamo definitivamente dei cori. Ti mando intanto *le parole*. Bisogna trovare una breve melodia *antica*, magari prenderla di

Passerini direttore della Biblioteca Medicea Laurenziana oltre che del «Giornale dantesco», Adolfo Orvieto direttore del «Marzocco», Benigno Palmerio e... Dante Alighieri, cui è riservata la sedia lasciata misteriosamente vuota accanto all'autore.⁷⁰ Della sera resta un resoconto significativo, ancorché di seconda mano, nel diario di Teresa Sormanni:

La Duse ha principiato le prove del lavoro del suo poeta colla lettura, fatta da lui, nella sua villa: la Capponcina; ella abita una villetta poco distante da quella: la Porziuncola. Noi non abbiamo potuto assistere alla lettura, perché eravamo a Bologna, che peccato! Chi ebbe di noi miglior fortuna assicura che il godimento artistico e intellettuale fu grandissimo. Chi ne può dubitare? Sui due primi atti era calata la notte e si era in forse se continuare o rimandare la lettura al giorno seguente, ma tale era l'entusiasmo degli uditori, per quei due primi atti, che vinse l'incertezza, e la lettura così durò fino alle dieci di sera, interrotta da spiegazioni e commenti, fatti ora dalla Duse, ora da D'Annunzio. Mi diceva Gino Pagano che egli passò ore indimenticabili e che poi soprattutto interessante fu un quarto d'ora di colloquio con la Duse.

A metà lettura fu servito da bere; a lettura finita dolci e champagne. D'Annunzio sedeva su di uno scranno, con un leggio davanti: gli attori sedevano in faccia a lui; una sedia, vicina allo scranno, era lasciata vuota per Dante! La Duse non rimaneva sempre nella sala; andava, ritornava, a un certo punto si sdraiò su di un sofà colla testa rovesciata all'indietro, dopo di aver messo dei candelabri

peso nelle raccolte di arie e ariette. Nel *primo* coro la melodia *stessa* deve essere ripetuta per ogni distico. Nel *secondo*, basta musicare il primo verso e una parola o due del verso seguente, perché il canto viene *interrotto* subitamente. Questi due cori sono a voci sole, senza accompagnamento di strumenti. Il terzo coro è accompagnato da tre strumenti; e può terminare con alcune battute dell'orchestra» (cito da Granatella 1993, I, p. 365).

⁷⁰ Palmerio 1938, p. 127; Chiara 1978, p. 140.

INTRODUZIONE

tutt'intorno al giaciglio; era in un salottino suo. Chi la vide disse che faceva un'impressione penosissima e quasi spaventosa, poiché sembrava morta! Si capisce il suo stato d'animo in quella sera e la conseguente eccentricità. Ella, anima grande di artista, sentiva già tutta la responsabilità di Francesca, e palpitava col suo poeta.⁷¹

Le palpitazioni non fanno che acuirsi con le prove, seguite in modo pressante da d'Annunzio (ne resta una caricatura schizzata dal fumettista Filiberto Scarpelli, che lo ritrae con sopracciglio aggrottato, una mano in tasca e l'altra rivolta a un balestriere sull'attenti), «con strazio degli attori e particolarmente della Duse», la quale finisce col non presentarsi o coll'abbandonarle prima della fine, colpita da frequenti malesseri, indisposizioni, mal di capo.⁷²

Alla fatica di sostenere un ruolo che non si sente calzare, si aggiungono l'imbarazzo di doversi armonizzare con Salvini, compagno di scena dalla recitazione enfatica opposta alla sua – da cui una tensione che la porta alle lacrime –,⁷³ e il disagio di trovarsi d'Annunzio sempre presente e «severissimo»: «guai se le sfugge una parola sbagliata», annota già il 6 ottobre la Sormanni, che assiste alle prove fra le quinte della Pergola e poi del Costanzi;⁷⁴ «Levatevi da lì, che mi fate soggezione», gli direbbe in un momento di contrasto durante l'ultima prova prima della partenza per Roma.⁷⁵

⁷¹ Sormanni 1991, p. 177 (l'appunto precede il 6 ottobre).

⁷² Lo schizzo di Scarpelli, custodito nell'archivio del Museo Teatrale alla Scala, è riprodotto in Granatella 1993, I, p. 369. Dello «strazio» procurato agli attori scrive Chiara 1978, pp. 140-41.

⁷³ Una lettera di d'Annunzio a Salvini si legge in *Il fiore delle lettere* (pp. 250-51, n° 134): gli scrive l'8 novembre in merito alla parte di Garsenda offerta alla moglie, che pare stoni rispetto alle altre ancelle.

⁷⁴ Sormanni 1991, p. 182 (6 ottobre, si veda anche a p. 187, in data 19 novembre).

⁷⁵ Il 26 novembre, *ivi*, p. 190. Sull'insistenza delle osservazioni di d'Annunzio si legga anche questo aneddoto, riferito alla prova che precede il debutto: la Duse «teneva lo specchio con una mano, e vi posava sopra

Il resoconto diaristico della moglie del direttore di scena è una testimonianza indicativa della condizione fisica e morale con cui si prepara al debutto la grande attrice, che lascia il teatro esclamando «Vado a casa sfinita [...] Non ne posso più. Lo pago caro quel po' d'ingegno che Dio mi ha dato» e si ripresenta «inquietatissima», «di cattivissimo umore».⁷⁶

L'altra in alto; questo non piacque a D'Annunzio, che, dalla platea, da dove a lei, come a tutti gli altri, fa le osservazioni, le gridò: *Lo tenga con una mano sola*. Ella ripeté l'azione, secondo il consiglio, ma pare non venisse naturale, perché D'Annunzio le gridò: *Il meglio è di prenderlo come si prende in mano uno specchio*. Parole pungenti, alle quali la Duse non rispose certo rispettando lo stato d'animo del poeta in quella sera; incredula, anche lei, dal suo atto di fede per la commedia finita» (p. 194, in data 7 dicembre).

⁷⁶ Ivi, pp. 184 (10 novembre), 185 (14 novembre), 186 (19 novembre); si veda poi: «La Duse non è scesa; era indisposta» (18 novembre, p. 186), «La Signora Duse non sta bene, ha mal di capo; ma le offersi di andarle a prenderle qualche calmante; non accettò, perché andava a casa» (20 novembre, p. 187); «La Duse non è scesa, per cui fecero quello che poterono» (21 novembre, p. 188); «Ella è spesso nervosa, irritabile», «E così, giustamente lamentandosi, entrò in carrozza, salutandoci in fretta, e di cattivissimo umore» (25 novembre, p. 189). Circa le riserve su Salvini: «Alludendo alla recitazione enfatica, melodrammatica di Salvini, ella disse: *Ma che cosa c'è di più eloquente del silenzio?*», «Un altro giorno, dopo la sua scena con Salvini, desolata per la differenza di metodo, che non la lascia intonare, ella ripeté a Gigi e a me quello che già aveva detto alla Magazzari: *Mi par di recitare davanti a una finestra aperta! Una finestra aperta!!!*» (il 6 ottobre, pp. 181-82); «La Duse rispose: *Con Salvini non andiamo; il nostro metodo è affatto opposto; ma è poco che recitiamo insieme, potremo andar meglio; bisogna contentar l'autore, ma questi rimarrà sempre talmente al disopra dei suoi interpreti, che sarà un grande orgoglio anche l'esserglisi un pochino avvicinati*» (il 9 novembre, p. 183); «Quando sono arrivata alla Pergola erano già un po' avanti nella prova; mi hanno detto che la Duse aveva pianto in scena per il dispetto di non poter intonarsi con Salvini. Il loro metodo è così apposto. Egli ha, se così posso dire, tutto il panneggiamento della tragedia antica. Lei tutta la semplicità dell'arte moderna, che ha creata» (il 13 novembre, p. 185). Le ultime tensioni alla Pergola sono descritte in data 26 novembre: «A un tratto, la Duse, mentre provava una scena con Rosaspina, buttò via un

INTRODUZIONE

3.2. *Prima e dopo il testo: i bozzetti di Mariano Fortuny*

Nei mesi tra il completamento dell'opera e il suo debutto, *Francesca da Rimini* è per d'Annunzio essenzialmente una tragedia da mandare in scena. I suoi pensieri sono tutti per la rappresentazione: un'impresa poderosa che costerà (alla Duse) quattrocento mila lire, somma che nessuno mai in Italia ha speso per una produzione teatrale; la metà versata per pagare i soli allestimenti scenici, comprensivi di elementi strutturali e dettagli minimi come possono essere due spilloni da antiquario «il quale dichiara che nessuno li potrà vedere tanto bene da apprezzarne il valore, all'infuori di lui che li ha venduti e di lei che li porterà», registra la Sormanni.⁷⁷

I preparativi per l'allestimento «complicatissimo», le «ansietà» della Duse, i problemi concernenti la *troupe*, ma anche il piacere per la prima approvazione giunta dai dantisti emergono da una lettera inviata da d'Annunzio a Tenneroni all'indomani della lettura alla Capponcina:

Mio carissimo Annibale,

pezzo di legno, che teneva un uomo come canna, e scappò fra le quinte. Gran stupore di tutti, non sapendo che cosa ciò significasse!! Già prima, mentre recitava con Samaritana ella aveva detto a D'Annunzio, che stava lì vicino, come sempre, quando gli attori provano: *Levatevi da lì, che mi fate soggezione*» (p. 190); prima del debutto «assisteva alla prova dalla platea, scendendo però e salendo continuamente; in modo da far continuamente meravigliare per la sua resistenza. Contrariamente alle sue affermazioni sul distacco da un lavoro terminato, l'espressione del suo volto diceva tutta l'ansia dell'autore, e faceva quasi pietà. Le gote parevano gonfie, le labbra erano bianche, come un cencio lavato» (4 dicembre, p. 193).

⁷⁷ Ivi, p. 190; «Pare che le spese, della messa in scena, fossero, alcuni giorni fa, di centomila lire; e dopo un par di giorni, sembra ancora, che salissero a centocinquantamila. E pare ancora, che raggiungeranno, se non supereranno, le duecentomila!!! Ma a tutto questo la Duse non bada!!! Dà tutta l'anima sua e il suo avere, perché il suo autore sia soddisfatto!! È la collaborazione di due gran geni, e due grandi Signori dell'arte e della scena!!!». Sulla cifra totale si veda Chiara 1978, p. 140.

DALLA PREISTORIA ALLA FORTUNA

perdonami il lungo silenzio. Questa *Francesca* – che è stata per me una violenta gioia nelle ore della creazione – è diventata ora per me una pena terribile. L'allestimento scenico è complicatissimo, e Mariano Fortuny mi aiuta. Ma egli è di natura così fluttuante e inafferrabile, che io ho sempre paura ch'egli mi manchi. E sono costretto a vigilarlo continuamente e a fare continui viaggi, spendendo preziose somme di energia nel provvedere a tante cose cui altri dovrebbe pensare. Ma tu sai che in Italia tutto è inerzia e sfiducia: e bisogna insufflare lo spirito e la forza in ognuno di questi strumenti, senza tregua.

[...] La mia cara amica è in grande ansietà per questa *Francesca*. (Ci sono molte difficoltà da superare). Ti saluta affettuosamente.

I Dantisti sono in giubilo. Il Passerini era fuori di sè.

Tu vedrai in che modo ho evocato *Dante* nella tragedia.⁷⁸

Come s'intende, d'Annunzio è affiancato fino a un certo punto dallo scenografo andaluso, veneziano d'adozione, Mariano Fortuny, il già celebre e stimato dedicatario della *Beata riva* di Angelo Conti. Il rapporto tra i due – che oggi, dopo le indagini di Gino Damerini (1943, 1958), si studia sul carteggio curato da Giacon nel 2017 – è molto importante per l'elaborazione di *Francesca da Rimini*: dalla preistoria al compimento testuale, esso è fonte di ispirazione, poggiata sulla sicurezza di trovarvi le chiavi d'accesso per realizzare le forme plastiche che il linguaggio mima.

Non è secondario il fatto che lo scenografo sia fresco di un allestimento acclamato alla Scala del *Tristano e Isotta* di Richard Wagner, dove ha dato prova della potenzialità dei suoi sistemi illuminotecnici: d'Annunzio deve rimanere sedotto dalle soluzioni di Fortuny, immaginandone le possibilità applicative per la tragedia a cui sta pensando. Il valore, poi, che la portata innovativa dei sistemi sperimentati

⁷⁸ *Carteggio d'A.-Tenneroni*, pp. 246-47 (n° I).

INTRODUZIONE

da Fortuny assume nello specifico della *mise en scène* wagneriana, pure, non è di poco conto, dato il peso degli elementi tristaniani nella risemantizzazione dannunziana del canto dei lussuriosi. La materia – e persino la materialità – di *Tristano e Isotta* si intrecciano così fin dall’inizio all’impresa dantesca di d’Annunzio, la quale viene peraltro chiusa dal medesimo sigillo, se nel maggio 1902, a *princeps* appena stampata, il poeta e la Duse assistono al teatro Dante Alighieri di Ravenna all’allestimento del dramma di Wagner, diretto da Vittorio Vanzo.⁷⁹

Il coinvolgimento di Fortuny risale a maggio 1901, quando è da collocare il primo biglietto veneziano, indirizzatogli da d’Annunzio. Gli accordi intercorsi tra i due precedono ma necessitano l’approvazione della Duse, unica impresaria e vera organizzatrice: «sono rimasto oggi con la speranza di rivederti», gli scrive, «La signora Duse – che ti è infinitamente grata per il preziosissimo contributo che tu darai alla nostra impresa d’arte – sarebbe molto lieta di conoscerti e di vedere i tuoi piccoli teatri miracolosi. / Hai un’ora libera, oggi? / Posso condurla al tuo studio?». ⁸⁰

Allo stesso mese, prima del 23 (quando data, come si diceva, la visita alla tomba di Dante), risale il secondo biglietto del carteggio, con cui d’Annunzio si congeda nell’imminenza di lasciare la laguna verso Ravenna, sulle

⁷⁹ Come ha scritto Giacon, «oltre che da Ragioni tecniche, l’attrazione muoveva da un impulso più profondo, ossia rispondere alle modalità stesse dell’arte di d’Annunzio, di quel suo tipico farsi e *inventarsi* a diretto contatto con la materia che ne sollecitasse l’ispirazione: prontissimo nei suoi processi d’auto-rispecchiamento o di auto-agnizione, di rado egli s’ingannava nel cogliere gli intimi rapporti tra sé e l’altro» (*Carteggio d’A.-Fortuny*, p. 12). Sul soggiorno ravennate del maggio 1902, si veda Saporetti 1938, p. 57; sul debito contratto da d’Annunzio col tema tristaniano – sulla scorta delle *Esposizioni* di Boccaccio, da cui l’«interpretazione volutamente ‘forzata’ della vicenda dantesca» –, il recente contributo di Cigni 2017, p. 210.

⁸⁰ *Carteggio d’A.-Fortuny*, p. 69, dove le lettere si leggono con commenti illuminanti, qui alle pp. 70-71 (Damerini 1943, pp. 87-94; 1958, p. 179).

tracce di Francesca; sigilla la partenza l'impegno a lavorare insieme per realizzare «una cosa di bellezza, a *joy for ever*», con trasposizione del verso inaugurale del poema *Endymion* di Keats, «A thing of beauty s a joy for ever»:

Caro Mariano,
non ho il tempo di venire a salutarti prima di partire.
Spero di rivederti a Ravenna, nella terra di Francesca, ove Dante dorme. E spero che, insieme, faremo una cosa di bellezza, a *joy for ever*.
Io sarò a Ravenna, all'Hôtel Byron, sotto il nome di *Marco Fulgoso*, per evitare la peste degli ammiratori importuni.⁸¹

Rientrato dall'incursione ravennate, definiti il piano della tragedia e dei personaggi, perlomeno dei primi due atti, gli scrive da Settignano il 24 giugno la prima lettera nutrita di istruzioni e spunti:

Mio caro Mariano,
grazie della buona e fortificante parola mattutina.
Laboremus!
Ah, se fossimo vicini! Si lavorerebbe con più sicurezza e con più ardore.
Io non ho trovato nessun eremo su le montagne, e credo che andrò al mare, probabilmente tra Viareggio e Pietrasanta, in vista delle Alpi Apuane. Conosci quella spiaggia? La Natura, con i più semplici mezzi, è giunta al *sublime*. Alto insegnamento per gli artefici umani!
Sono certo che farai meraviglie; e vorrei anch'io comporre un'opera forte e profonda, di ricco colore e di puro disegno. Mi valgano l'entusiasmo e la volontà.
È [*sic*] necessario che tu pensi presto ai *costumi*. Convien prepararli fin da ora, specialmente quelli di *Francesca*.
V'è tra i personaggi un Astrologo, v'è un giullare,

⁸¹ Ivi, pp. 71-72.

INTRODUZIONE

v'è una schiava greca (della Grecia meridionale). La ricerca di questi costumi è molto importante.

Ti mando le piante del palco scenico. Se hai bisogno di altre informazioni, scrivimi.

Il direttore del Costanzi mi dice che la grande sala degli scenografi – nel Teatro – è sempre a nostra disposizione, nel caso che ci convenga far dipingere le scene a Roma.

Ma per tutte queste cose bisognerà che ci vediamo. Quando la composizione della prima scena è a buon punto, avvertimi.

La signora Duse – che è felicissima della insperata fortuna d'averne un tal cooperatore – ti saluta cordialmente.

Hai bene in mente il piano della seconda scena (quella della torre guerresca)? Hai cominciato a pensarci?

Nelle due muraglie laterali, che uniscono l'arco alla torre, ci sono le *balestriere*, aperture per il tiro delle balestre grosse così dette *a torno*. Su la torre metteremo un *màngano*, di quelli che servivano a *manganare* i cadaveri e le carogne.

Ve ne sono di forma mostruosa. La gran macchina di guerra deve campeggiare nel cielo, terribile.

Il pianerottolo del parapetto merlato deve avere le sue *piombatoie* perché i combattenti possano far piombare pietre, fuochi lavorati, olio bollente, sabbia infocata e altre cose infernali.

Arrivederci, caro Mariano. Bisogna lavorare perché il tempo stringe.⁸²

Durante l'estate versiliana gli indirizza una seconda lettera, dettagliatissima, poco dopo il 19 luglio, quando l'atto I è appena terminato e gli accordi con il musicista Scontrino, menzionati in coda, sono già intercorsi. Dalle righe si evince che a questa altezza le esigenze della messa in scena possono incidere sul testo modificandolo, seppur «lievemente»:

Caro Mariano,

⁸² Ivi, pp. 74-76.

Sono a Viareggio da alcuni giorni ed ebbi soltanto ieri la tua lettera diretta a Firenze.

Anch'io penso che sia necessario vederci, non soltanto per definire le due altre scene ma per stabilire alcuni *accessorii* della scena prima, perché dubito di non averti spiegato bene la collocazione delle porte.

La grande porta in fondo deve avere i *battenti* perché, a un certo punto, vien chiusa. Mi sembra che tu m'abbia espressa l'intenzione di mettere altre due aperture ai *lati* della porta. Queste due aperture sono necessarie e debbono portare l'inferriata. Ma nel caso che la *maquette* sia già finita e che la necessità delle due aperture laterali (basta anche una, del resto) turbi l'ordine architettonico ideato, allora modificherò lievemente il testo.

La chiusura del giardino – in prosecuzione della scala – deve avere *un cancello* che possa aprirsi.

Inoltre v'è nella prima scena un accessorio importante; ed è un'*arca bizantina scoperechiata* – e precisamente quella che è nel sepolcreto di Braccioforte, creduta anticamente la *tomba del profeta Eliseo*, nella quale fiorisce un gran rosaio di rose purpuree.

È importante la collocazione di quest'arca. Possibilmente dovrebbe esser collocata *non troppo lontana* dalla scala e dalla chiusura marmorea che separa il giardino dalla corte coperta.

Come motivo decorativo, quest'arca può essere bellissima; e, nella tragedia, è un motivo poetico di grande forza che corrisponde quasi al motivo del *filtro* nel "Tristano e Isolda." Non ho la fotografia dell'arca così detta d'*Eliseo*; ma la cercherò.

Io lavoro molto; e ogni interruzione del mio lavoro (che esige una tensione continua e un calore interno elevatissimo) mi è molto dannosa. Jeri andai a Firenze, e oggi non ho saputo scrivere un verso. Bisogna che *mi rimonti*.

Per ciò ho qualche difficoltà a partire per Venezia. E d'altra parte non oso darti il disagio grave di venire qui. E sono ancora molto perplesso

È necessario stabilire certe particolarità dei costumi. Tutto l'atto primo è essenzialmente plastico. Vedrai in che modo ho *fatto valere*, con il

INTRODUZIONE

movimento dei personaggi, la singolarità della scena.

Dobbiamo costruire armi, strumenti, arnesi donneschi. (Per esempio, su la loggia, ho trovato un effetto di grandi conocchie con pennacchi multicolori, che a un certo punto si agitano come faci o tirsi, mentre le donne cantano. Dobbiamo trovare una forma speciale di rocche da filare. Ve n'erano *d'avorio*, meravigliose, nel medio evo.)

Tante tante cose da dire! Impossibile trasmetterle per lettera.

Nino Scontrino s'è fatto onore. Ha composto gli intermezzi con gran vigore e sobrietà di stile, su cinque o sei temi chiari e potenti che si sviluppano continuamente e s'intrecciano sino alla fine. Il terzo intermezzo mi sembra una magnifica pagina di musica *drammatica*.

Va intanto maturando in Fortuny la decisione di rinunciare all'«impresa d'arte» in comune con d'Annunzio,⁸³ forse anche a motivo di queste due lettere così meticolose e impositive. La seconda riporta peraltro tre schizzi, al modo che ricorre, pochi mesi dopo, nell'epistolario con Adolfo de Carolis. Visibili nella riproduzione offerta in appendice al carteggio *D'Annunzio e Fortuny*,⁸⁴ tali disegni mostrano elementi della scenografia dell'atto I a illustrazione di quanto scritto nella missiva, agganciandosi con precisione alla prima didascalia della tragedia anche attraverso le diciture esplicative: la corte contigua a un «giardino», sormontata da una «loggia» che corre su più lati, sorretta da una parete con una «grande porta a battenti» e finestre chiuse da «inferriate», collegata a una «scala» che discende verso il giardino; il dettaglio della «scala» lavorata, della «chiusura di pietra» e del «cancello» che cingono il giardino; l'arca, ovvero il sarcofago, di fattura bizantina da cui fiorisce il rosaio, rialzata, decorata da evidenti figure animali dotate di

⁸³ Ivi, p. 69.

⁸⁴ Ivi, pp. 150-52; la lettera è trascritta alle pp. 80-83 (già Damerini 1943, pp. 90-91 e *Il fiore delle lettere*, pp. 154-55).

corna, prossime a un abbeveratoio.

L'ultimo disegno e le parole che lo racchiudono dettagliano un arredo a cui nella tragedia è attribuito grande valore: dall'arca installata a ridosso della scala accanto al giardino ravennate, infatti, – quella «senza coperchio, riempita di terra come un testo, dove fiorisce un rosaio vermiglio», come annuncia la didascalia d'apertura – sul finire del primo atto Francesca coglie «una grande rosa vermiglia» da offrire a Paolo. Non sa che il suo dono è imbevuto del sangue di Bannino ferito, avendo Smaragdi rovesciato nel roseto il contenuto del secchio con cui ha lavato le tracce del gesto punitivo di Ostasio. D'Annunzio la descrive a Fortuny come «un accessorio importante»: è in effetti un riferimento a morte e amore insieme, combinando la supposta «tomba del profeta Eliseo» con il «gran rosaio di rose purpuree» che immaginiamo aperte e rigogliose, come le illustra de Carolis: le spiritualizzate rose «folte e larghe» dell'inizio del *Piacere*, «immagine di una religiosa o amorosa offerta». ⁸⁵ Per la tragedia, l'arredo costituisce «un motivo poetico di grande forza che corrisponde quasi al motivo del filtro nel *Tristano e Isolda*», spiega il poeta allo scenografo, con un paragone eloquente per chi, avendo appena allestito quest'opera alla Scala, ha ben presente la funzione del beverage che fa divampare all'improvviso un amore fatale.

La ragione della scelta rinunciataria di Fortuny va ricostruita per congetture. Se è verosimile che attenga in qualche modo all'esuberanza creativa di d'Annunzio, la cui penna transita rapida dai versi ancora freschi d'inchiostro alle istruzioni per la forma scenica da eseguire, pure è possibile che sorga a seguito di alcune incomprensioni: il poeta e la prima attrice pensano che segua l'intera esecuzione, mentre egli si limiterebbe volentieri ai bozzetti. ⁸⁶ Di fatto, l'intento di ritirarsi sopraggiunge proprio il 4 settembre, il giorno

⁸⁵ Damerini 1943, p. 91. *Il piacere*, p. 5.

⁸⁶ *Carteggio d'A.-Fortuny*, pp. 24-26 (Damerini 1943, pp. 91-92, cfr. Id. 1958, p. 175).

INTRODUZIONE

in cui il poeta finisce di preparare il «mondo di linee e di colori» che attende da lui «vita visibile e tangibile»:

Mio caro Mariano,

stamani, mentre una burrasca agitava l'aria, ho avuto la grande gioia di terminare la mia tragedia, dopo un così lungo e penoso ardore!

E la tua lettera, tanto inaspettata, è giunta a soffocare ogni allegrezza. Alla mia anima fraterna il tuo abbandono è parso più grave che il tradimento di Paolo Malatesta.

Quando ci vedemmo alla Capponcina, tutto fu stabilito, e tu prendesti impegno di aiutare l'opera mia. La data fu fissata ai primi di dicembre.

E da allora tu sei stato il mio collaboratore muto e invisibile. Ho composta la mia tragedia, verso per verso, avendo dinanzi agli occhi le figure dell'arte tua. E *per te* ho trovato bellezze così nuove e così forti, che, quando le conoscerai, ti si gonfierà il cuore di potenza. Ogni movimento, ogni figurazione tragica ha qui un valore plastico, pittoresco.

La mia opera – senza la tua collaborazione – resta monca.

Non so se riesco a farti comprendere qual parte abbia avuta nel mio lavoro l'illusione del mio spirito verso la tua promessa.

Ho preparato un mondo di linee e di colori a cui tu dovrai dare vita visibile e tangibile. Io credo – come *certo* tu credi – che la promessa di un artista, nel campo spirituale, è più solenne e più sacra che qualunque impegno commerciale o legale.

Tralascio quindi d'insistere su i danni gravi che avrà la signora Duse.

Il teatro è fissato, gli attori sono scritturati; sacrifici non lievi sono stati compiuti su l'altare di questa idealità.

All'ultima ora, quando io scrivo la parola *fine* e getto un grido di vittoria, tu manchi e mandi per lettera un ben triste commiato.

Tutto crolla! Mai si ripresenterà una occasione più bella per attuare un sogno così lungamente e ardentemente nutrito.

Lascia che io ti esprima la pena che mi fai; la

DALLA PREISTORIA ALLA FORTUNA

quale più mi cuoce perché per la prima volta m'ero abbandonato con tutta l'abondanza dell'anima a un'illusione d'arte fraterna.

Ma voglio sperare che tu senta acuto il rammarico della tristezza e della delusione che cagioni.

Tu hai, come me, l'abitudine dello sforzo.

Desidero rivederti, parlarti e farti conoscere l'opera mia. Posso partire subito per Venezia. Al ricevere questa mia, telegrafami. Verrò.

È necessario che parliamo.

La quarta scena è di scarsa importanza: è *semplicissima*, per un effetto tragico, in contrasto alla ricchezza e alla complicazione delle altre tre.

Caro Mariano, toglimi da questa angoscia. E non riprendere la parola che fu data con tanta nobiltà.

Io ho vissuto per tre mesi, in comunione con te, sforzandomi di dare tutto quello che io poteva dare – e oltre! – sicuro che tu mi avresti compensato con la stessa alta volontà.

Non posso persuadermi che tu mi manchi, tanto profondamente io credo nella lealtà e nella pureità dell'animo tuo.⁸⁷

⁸⁷ Ivi, pp. 86-88 (Damerini 1943, pp. 92-93). Sulle vicende di settembre 1901 si veda anche questa lettera della Duse: «Caro Mazzanti. Le scrivo, sentendomi nella più gran pena. Non ho chiuso occhio tutta la notte, e vorrei trovare un *pensiero fermo*, per tener fronte a questa minaccia che sta sul mio lavoro! Ecco però. Dopo due giorni di telegrammi pieni di coraggio e di speranza – ieri arrivò una lettera di Fortuny – e *siamo da capo*, che Fortuny dichiara il tempo troppo breve per poter *tutto* compiere da oggi a Novembre – Egli *quasi*, declina di nuovo *l'assunta responsabilità* di tutto dirigere. D'Annunzio e io gli abbiamo scritto due lettere subito ora, dettagliate di tutte le circostanze che concorrono a rendere *impossibile il rimandare ora*, l'esecuzione. E infatti, consideri Lei, che *disastro* sarebbe, *ora*, che troupe e Teatri sono fermati. In ogni modo, bisogna guardare in faccia le cose – e già penso *come* tener fronte *se* veramente a Fortuny *il tempo* stesso non concedesse *tempo*. [...] Abbiamo *telegrafato* ieri sera, dopo aver atteso in ansia tutta la giornata, e aspettiamo sapere, se, forse, all'ultimo momento, Fortuny abbia ritrovato coraggio e se stesso per *continuare*, anziché turbare il Lavoro. [...] Le lettere di Fortuny sono di una *lucidità* di "ritirata" – contro le quali, nessun artista può *forzare la mano* ad un artista... ma, che *manca* di *calcolo materiale* fu in lui,

INTRODUZIONE

Subito d'Annunzio lo raggiunge a Venezia, con l'intento di convincerlo leggendogli l'opera. Il 10 e l'11 la Duse manda telegrammi concitati: «Gabri attenderò per stasera risoluzione fortuný», «Attendo ansiosa risoluzione fortuný». ⁸⁸ Per un breve tempo Fortuný continua a occuparsi dei bozzetti, affiancato dall'Imaginifico scrittore che nei giorni veneziani attraversa al suo fianco la fase di revisione del testo. In questo periodo, tra il 10 e il 20 settembre, vanno posti i biglietti che Damerini collocò nel pieno dell'estate, ma che sicuramente seguono e non precedono la conclusione della tragedia (da cui «l'orribile fatica del ricopiare»):

Caro Mariano,
qui all'albergo – specialmente di sera – è molto malagevole la lettura ad alta voce. Nelle stanze attigue ci sono i Barbari importuni, e rumori d'ogni genere.

Ho telegrafato a Fritz, e aspetto la risposta. Se egli torna domani, gioverà aspettarlo e leggere la *Francesca* nella raccolta quiete della Casetta.

Altrimenti bisognerebbe trovare un altro luogo, magari la tua soffitta d'alchimista.

Caro Mariano,
[...] Sei al lavoro? Le tue *illuminazioni* subitanee di iersera sono mirabili. Tutto si rischiara; anche l'anima mia che tu liberi dall'angoscia e dallo scoramento con un atto fraterno che non dimenticherò. Vedrai che le difficoltà scompariranno, divorate dall'ardore.

Mio caro Mariano,
oggi non sono venuto perché ho dovuto

a Venezia, a Ravenna, a Viareggio, dappertutto, quando lo irritavano i programmi, e credevamo in Lui. [...] Ieri, e stanotte, D'Annunzio ha rifatto il *manoscritto primo*, e corretto il testo qua e qua... – un copista è già in casa a copiare» (Simoncini 2011, p. 168, n° 52).

⁸⁸ Il primo il 10 settembre, da Verona, sulla via per Belluno, dove trascorrerà qualche giorno nella località della Vena d'oro, da dove parte il secondo telegramma, il giorno seguente (*Carteggio d'A.-Fortuný*, p. 48).

DALLA PREISTORIA ALLA FORTUNA

cominciare l'orribile fatica del ricopiare. Il tempo passa!

T'ho lasciato lavorare in pace. Hai *trovato*?

Domattina il formatore va a *formare* il casco; ma non so se quello che ho scelto è buono. Avrei voluto che tu fossi presente. [...]

Sono ansioso di aver notizie della terza *maquette*.⁸⁹

Tra fine settembre e i primi di ottobre «i *tira e molla* di Fortuny» non si sono risolti, come scrive la Duse a Mazzanti: lei e d'Annunzio gli sono «ancora *legati e slegati*», «ancora *speriamo e disperiamo* – di lavorare – con Lui». ⁹⁰ D'Annunzio persiste nel tentativo di convincerlo, avanzando la promessa di affiancargli un collaboratore: «Credo che abbiamo trovato il collaboratore degno. Egli è una viva intelligenza e un caldo cuore. Accogliilo come tu sai. / E dammi subito notizie. [...] / Coraggio e costanza! La vittoria finale ci compenserà di tutte le pene». ⁹¹ All'indomani della prima lettura alla Capponcina s'attendono notizie definitive, con tutta l'urgenza del debutto imminente e la percezione di un tempo che «fugge *precipitevolissimamente*»:

Mio caro Mariano,
precipitevolissimamente i giorni passano. Oggi non ho avuto da te alcuna notizia definitiva. Jeri fu

⁸⁹ Ivi, pp. 90-92, 95. La ricostruzione dettagliata di Giacon (cfr. ivi, pp. 50-55) conferma l'opportunità di ridatare questi biglietti, collocati da Damerini (1958, pp. 177-79) tra luglio e agosto.

⁹⁰ «Per salvare il naso senza insanguinarsi la bocca, D'Annunzio scriverà sulla *Tribuna*, un articolo, che *salva* interamente Fortuny. Cioè, non conviene, a noi, *far sapere* i *tira e molla* di Fortuny, quindi si dichiarerà: *che non avendo un teatro stabile*, con luce e apparecchi, non si può portare *in giro* la Francesca, e trattandosi di una *tournée*, abbiamo deciso *tenere in serbo il sistema* Fortuny, e riservandoci prenotarlo in un Teatro Stabile, per ora restiamo alle scene solite» (Simoncini 2011, p. 170, n° 57 e p. 169, n° 54).

⁹¹ *Carteggio d'A.-Fortuny*, p. 97 (Damerini 1943, p. 93, ma con citazione parziale e imperfetta).

INTRODUZIONE

fatta la lettura della *Francesca* agli artisti adunati e ad alcuni amici. Impressione profonda – dicono.

Ma, naturalmente la febbre cresce. È necessario risolvere *senza indugio* la questione degli scenari e dei vestimenti. Ed è necessarissimo che ci vediamo, e che il lavoro sia *concorde*. I giorni passano, e l'ansietà diviene angoscia.

Quando torni? Il Masotti assume la responsabilità delle quattro scene? A quali condizioni?

Bisogna stabilire qui un laboratorio per i costumi. Jeri, vedendo la mia casa piena di tante donzelle e di tanti balestrieri, mi sbigottii. C'è da vestire un popolo intero!

Ti prego dunque caldissimamente di darmi notizie e di far seguire alle notizie la tua desiderata persona.

La signora Duse ti saluta e ti si raccomanda.

[...] Il tempo fugge *precipitevolissimamente*.⁹²

3.3. *All'alba di un sodalizio: Adolfo de Carolis*

I preparativi della tragedia sono seguiti con la trepidazione che merita il più grande avvenimento mondano della stagione: non si tratta solo di «sbalordire e impressionare, come per effetto di allucinazione con spettacolosa ingegnosità e sfarzosità arcaiche gli spettatori», come coglie il critico Riccardo Forster scrivendo a inizio ottobre dell'atteso debutto, per le pagine de «Il Mattino»: quella «trepida, cosciente cura della messa in scena» mira a «riprodurre un lembo di terra o di suolo d'Italia, qualche prodigio della sua arte divina».⁹³ Tanto l'allestimento quanto il testo devono essere esempio e sprone d'italianità per il «drammaturgo nazionalizzatore» che intende replicare – con le parole di Andreoli – la «remota condizione che

⁹² Ivi, p. 99 (Damerini 1958, p. 180).

⁹³ R. Forster, *La Lettura della Francesca*, «Il Mattino», 4-5 ottobre 1901 (cito da Valentini 1993, pp. 288-89).

ha consentito il sorgere di innumerevoli monumenti di pietra: duomi, torri, palazzi, cinte murarie delle nostre città d'arte oggi immerse in un silenzio musicale, cifra esclusiva dell'eccellenza italiana da sommare ai grandiosi monumenti di parole».⁹⁴

Quando i tentennamenti di Fortuny si risolvono in direzione di un abbandono definitivo, d'Annunzio si rivolge a de Carolis, pittore e docente all'Accademia di Belle Arti di Firenze: l'incarico richiede di realizzare in tempi molto brevi scenografie, costumi e manifesti, in base alle indicazioni precisissime fornite dall'esigente autore, di cui testimonia il carteggio che oggi si legge nella sua interezza grazie alle cure di Valentina Raimondo.

L'artista gli è verosimilmente noto dai tempi in cui entrambi vivevano a Roma, forse grazie alle conoscenze comuni di Angelo Conti e Alessandro Morani, già collaboratore di d'Annunzio per numerosi allestimenti (dipinge anche il sipario da esporre al debutto di *Francesca*) e segretario della società di pittori dalle tendenze preraffaellite *In Arte Libertas*, di cui anche de Carolis è membro. Il primo contatto epistolare tra il poeta e l'artista risale al 16 ottobre, quando d'Annunzio da Settignano gli invia un telegramma pregandolo di dirgli «quando tornerà Firenze avendo da farle una proposta». «Vengo fine mese, pronto servirla disponga di me» risponde de Carolis, dando avvio alla collaborazione da cui nasceranno non solo le messinscene grandiose di questa *prima*, ma anche alcuni «tra i più interessanti progetti di rinnovamento nel campo dell'illustrazione e dell'editoria italiane», come scrive Raimondo, a partire dall'*editio picta* della tragedia pubblicata da Treves nel marzo seguente, trionfo della sintonia preraffaellita del poeta e del pittore.⁹⁵

⁹⁴ Andreoli 2015, p. 70.

⁹⁵ *Carteggio d'A. de Carolis*, p. 75 (le lettere del periodo di nostro interesse sono alle pp. 75-85); Raimondo 2018, p. 25. Si può dunque retrodatare il primo contatto tra i due, che in base al materiale allora noto Oliva (2002, pp. 438-39) ipotizzava avvenuto in novembre, complice Romualdo

INTRODUZIONE

Senza più il Fortuny e prima che de Carolis dia avvio all'attività furiosa che gli si domanda in meno di due mesi, d'Annunzio deve adoperarsi parecchio affinché quanto si è avviato non rallenti: «Tutto il lavoro di preparazione è sopra di me; e i giorni fuggono» scrive il 20 ottobre a Ricci,⁹⁶ e «Lavoro con accanimento, senza tregua. Tutto è sopra di me, ora che manca il Fortuny. Faccio il pittore, il sarto, il falegname, l'orafo e l'armiere!» a Tenneroni il 31, quando tutti i pensieri sono rivolti al debutto: «Il testo sarà pubblicato tardi, forse in primavera. C'è tempo!».⁹⁷

Con de Carolis lavorano all'esecuzione materiale di scene e costumi Odoardo Antonio Rovescalli e Jean Worth («È *necessario* – come ti dissi ieri – che tu cerchi qualche altro aiuto; perché il tempo stringe», gli scrive d'Annunzio), oltre ad Alessandro Morani per il sipario e Ernesto Baccetti per gli oggetti di scena.⁹⁸ In novembre inoltrato il lavoro è interamente in mano sua, diretto a distanza dall'autore:

Pantini. Cfr. Valentini 1993, pp. 265-300, 464-66.

⁹⁶ «A Ravenna vidi gli affreschi giotteschi di cui mi parli. Ho qui le fotografie. Tu mi dicesti che avevi un piccolo pittore – costi – il quale avrebbe potuto riprodurre qualcuna di quelle figure. L'hai ancora? Potrebbe egli copiare la figura di donna dall'abito ornato d'ermellino? Non ho mai pensato a servirmi degli affreschi di Schifanoia per i costumi. La notizia è falsa. I documenti su l'epoca sono assai scarsi; ma credo di aver trovato qualche cosa di buono. La casa – che ora tu studii – è quella appartenente a una confraternita? situata in vicinanza di Porta Sisi? Se è quella, l'ho visitata minutamente. Ma – per l'effetto scenico – ho dovuto molto arricchire la casa di Guido; il quale, del resto, doveva essere *magnifico*, se lottava contro i ricchissimi Traversari». «Sono qui per Francesca» avvisa Ricci il giorno prima dall'Hotel Cavour di Milano; e di nuovo il 25 ottobre: «Pregoti spedirmi schizzi dei costumi perché tempo stringe» (Pisani 2010, pp. 129-30).

⁹⁷ *Carteggio d'A.-Tenneroni*, p. 248 (LI). Si leggano anche le dichiarazioni rilasciate a Diego Angeli intervistatore per il «Giornale d'Italia» il 3 dicembre 1901 (Oliva 2002b, pp. 74-78).

⁹⁸ *Carteggio d'A.-de Carolis*, p. 75 (GN, n° 2).

Mio caro Adolfo, ho tante cose da fare che non mi trovo il tempo per venire a vederti; ma confido interamente nel tuo lavoro. So che ti fu passata la veste della schiava, quella rossa di Ostasio e il robone aureo di Paolo. Su la sopravvesta della schiava vorrei qualche ornato *nero*, piuttosto barbarico e con un *sentore* orientale. Su la cotta rossa di Ostasio vorrei – nel petto – l’aquila da Polenta tra altri ornati. Siamo d’accordo per il robone d’oro. *Proseguì* il lavoro senza attendere la mia approvazione, perché il tempo stringe. Queste vesti devono essere pronte per domenica. Riceverai oggi i 70 centimetri di cuoio per la casacca di Malatestino. Ti prego di terminare *subito* questo fregio. Riceverai anche una scarsella e una cintura dello stesso cuoio, su cui bisogna ripetere il motivo dei cani inseguenti. Riceverai cinque cinturette bianche e cinque borse bianche, per le donzelle, su le quali desidero qualche leggero ornamento d’oro. Quante cose!⁹⁹

Mio caro Adolfo, oggi mi sento male, e non posso discendere.

Ti mando le gemme per la coppa e per l’inguistara (*vaso da vino*, anche di metallo, del quale vedrai un esemplare nella fotografia che ti mando). Tra le gemme troverai alcune ametiste che debbono ornare il ricamo di quella piccola tunica cangiante, *intorno al collo* (come negli angeli di Benozzo, al Palazzo Riccardi). Iersera non erano ancor giunti i campioni della tela. Ho incaricato il signor Geri (*direttore di scena!*) di portarteli oggi. Tu scegli. Trovami anche il disegno cinegetico per quella banda di cuoio (cani e cervi). Sarà larga *10 centimetri*. Non ho notizie dal Morani! Il Baccetti ebbe il disegno del letto, e attende quello della pala. Ti son grato del fervore fraterno con cui mi assisti nell’impresa.¹⁰⁰

Della cura con cui l’indaffaratissimo autore segue i

⁹⁹ *Il fiore delle lettere*, p. 151 (n° 79); *Carteggio d’A.-de Carolis*, p. 76 (GN, n° 3).

¹⁰⁰ *Carteggio d’A.-de Carolis*, pp. 76-77 (GN, n° 4).

INTRODUZIONE

preparativi degli oggetti scenici, testimoniano anche tre cartigli con elenchi, di sua mano, dei vestitari destinati a vari personaggi, nella cartella relativa a *Francesca da Rimini* nell'Archivio Duse dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma interno alla Fondazione Cini di Venezia: «Copricapo per Ser Toldo, turbante per l'Astrologo», «Cappuccio per la Schiava e vestito», «stoffa verde (lana) pel farsetto del Giullare», «Pel *fanticello* servirà uno dei giustacuori dei musici del 1° atto», «Panciera grande e dossiera per Gianciotto (II atto)». Si riproducono nell'apparato, per gentile concessione della direttrice Maria Ida Biggi.

L'edizione è dunque un pensiero secondario, benché gli accordi con i fratelli Giuseppe ed Emilio Treves siano ormai presi, come pure già sia chiaro che l'opera, sull'onda di una *tournee* internazionale, cirolerà presto fuori d'Italia, anche oltreoceano. Un cenno in proposito cade in una lettera a Giuseppe Treves del 21 novembre:

Per la *Francesca*, dissi già a Emilio che sarebbe stato bene farlo stampare in America, per avere il *copyright*, senza aspettare la traduzione inglese, la quale tarderà troppo tempo ancora. Ma sembra che Emilio non t'abbia riferito questo. Egli mi dichiarò che la spesa era troppo grave. Non so che fare. Non posso lasciarmi derubare anche questa volta dai pirati americani. Aspetteremo.¹⁰¹

Nelle settimane che precedono la *prima*, tutta l'attenzione di d'Annunzio è rivolta a interpreti, musiche, stoffe, cinture, armi d'avorio, strumenti antichi... «Gli fa bene», confida la Duse alla moglie di Rasi, «è un riposo cioè, e anche questo un lavoro, ma di un altro genere, non il battere e martellare sempre sulla medesima cellula; se non avesse questo, si sarebbe già messo a un altro lavoro».¹⁰²

¹⁰¹ *Carteggio d'A.-Treves*, pp. 579-80, n° LVI.

¹⁰² Sormanni 1991, p. 187 (19 novembre).

3.4. *Dalla prima scenica alla prima terza pagina*

Annunciata da un manifesto grandioso di de Carolis in inchiostro nero e rosso, raffigurante una donna seduta al centro di un roseto vermiglio i cui rami intrecciati modellano un cuore,¹⁰³ *Francesca da Rimini* va in scena al teatro Costanzi di Roma lunedì 9 dicembre 1901, con la Duse che solo pochi giorni prima accusa «tali crampi di stomaco» da non potersi presentare alle ultime prove.¹⁰⁴

¹⁰³ Una riproduzione è pubblicata in Valentini 1993, p. 91. Nella biblioteca di Troyes si conserva la splendida *maquette*, un disegno preparatorio non concluso, di un altro manifesto (cm. 160x128, Stab. A. Marzi Roma) dipinto e firmato da de Carolis – in italiano, «Francesca da Rimini. Tragedia di Gabriele d'Annunzio» – raffigurante un roseto con rami intrecciati a cuore e rose rosse rigogliose, ai cui lati stanno due angeli in posa dolente, con in mano l'uno, una spada, e l'altro, una coppa.

¹⁰⁴ In un biglietto per Mazzanti del 4 dicembre: «Che è che non è ho tali crampi di stomaco che dubito di poter venire alle prove – non è cosa grave, ma temo uscendo, e strapazzandomi alle prove star peggio dopo. La prego dirmi se *Salvini* viene o no, perché se egli non ci fosse, allora sarebbe *meno male* se io rimanessi. Mi dica se ci *sono novità* e se gli operai si sono calmati. *Se fra un'ora non sto meglio*, allora, sarò costretta restare. Intanto, mi scriva a Lapis, in modo qualunque *come vanno le cose*. La *Varini c'è??*» (Simoncini 2011, p. 173, n° 63). Alle ultime prove ci sono defezioni e inquietudini anche da parte di altri attori: *Salvini* vi arriva «molto tardi e inquieto», «furente»; *Rosaspina*, «a letto, da due giorni, con un forte abbassamento di voce», nemmeno si presentò; e la prova generale della vigilia si fa «senza di lei, senza *Salvini*, che aveva la febbre, senza *Rosaspina*, sempre trattenuto in casa dall'abbassamento di voce» (Sormanni 1991, pp. 194, 195). Si riporta di seguito l'elenco degli attori alla *prima*, riportato accanto ai nomi dei personaggi nella pagina con le *Dramatis personae* a partire dall'edizione economica Treves 1903: *Eleonora Duse* (*Francesca*), *Carlo Rosaspina* (*Gianciotto*), *Gustavo Salvini* (*Paolo*), *Emilia Varini* (*Malatestino*), *Ciro Galvani* (*Ostasio*), *Livio Pavanelli* (*Bannino*), *Angelica Pagano Civani* (*Samaritana*), *Giuseppina Gaggero* (*Biancofiore*), *Ida Campagnano* (*Altichiara*), *Fernanda Dalteno* (*Alda*), *Mercedes Cipriani Salvini* (*Garsenda*), *Lina Mainardi* (*Adonella*), *Guglielmina Magazzari Galliani* (*Smaragdi*), *Ettore Mazzanti* (*Ser Toldo*)

INTRODUZIONE

Il clima di attesa attorno allo spettacolo è tale che Alberto Bergamini, direttore del neonato «Giornale d'Italia» di Sidney Sonnino e Antonio Salandra, in circolazione da tre sole settimane, decide di impiegare il quotidiano per una relazione che superi ogni precedente di cronaca teatrale. Quattro corrispondenti vengono così mobilitati per l'avvenimento mondano, oltre che scenico, più importante della stagione: lo scrittore e critico d'arte Diego Angeli; il critico musicale Nicola D'Atri (celato dietro lo pseudonimo «tm.»); Domenico Oliva, ex direttore del «Corriere della Sera»; e il critico teatrale Eugenio Checchi («Tom.»). Nasce così, con il paginone del «Giornale d'Italia» di mercoledì 11 dicembre 1901 – che sotto il titolo *La “Francesca da Rimini” di Gabriele D'Annunzio al Teatro Costanzi* regge gli articoli delle quattro firme dedicati a *La scena*, *La musica*, *La tragedia*, *In platea e fuori* e uno anonimo su *La sala* – la prima *terza pagina* della storia giornalistica italiana: la prova più significativa della portata storica di questa *prima*.¹⁰⁵

Gli interventi – che oggi si leggono nel secondo volume dei Meridiani di *Giornalismo italiano* curati da Franco Contorbia –, insieme alle note curiose della Sormanni, concorrono a ricostruire l'esecuzione contrastata di un debutto molto atteso.¹⁰⁶

Berardengo e il mercatante), Carlo Serbolisca (Aspinello Arsendi, Oddo dalle Caminate), Lucio Corradini (Viviano de' Vivii, il torrigiano e l'astrologo), Luigi Chiesa (Bertrando Luro e il medico), Luigi Bergonzio (un balestriere), Livio Pavanelli (Foscolo d'Olnano), Bruno Bianchi (il fanciullo), Antonio Galliani (il giullare). Differisce in parte l'assegnazione dei personaggi ipotizzata con scritte in matita di pugno di d'Annunzio accanto ai nomi dei personaggi nell'elenco di *Dramatis personae* nel manoscritto della tragedia: si veda nella descrizione del testimone manoscritto BNCR, ARC 5.I/C1.

¹⁰⁵ Contorbia 2007, II, pp. IX-LXV, 29-30. Un repertorio giornalistico sulla serata si legge anche in Granatella 1993, I, pp. 293-358; cfr. Valentini 1993, pp. 265-300. La prima *terza pagina*, dall'effetto «plumbeo», è riprodotta anastaticamente in Magistà 2006, p. 77 (cit. p. 76).

¹⁰⁶ Contorbia 2007, II, pp. 29-48 (*La sala*, pp. 29-31; *La scena*, pp. 32-36;

Alle sette di sera fuori dal teatro una folla aspetta già «da tanto tempo, e quando la si lasciò entrare, irruppe nell'atrio e nel loggione e nelle gallerie, come un'orda selvaggia». A sorvegliare la sala è stato schierato un gran numero di guardie, a tutela peraltro dello stuolo di dame illustri e signori onorevoli, rappresentanti di Governo e ambasciatori,¹⁰⁷ che partecipano a una serata «tempestosa», come Bergamini ancora la definirà cinquant'anni dopo.¹⁰⁸

D'Annunzio, che si presenta con «il suo Dante» sotto braccio, affermando che «aspettando l'esito, avrebbe letto, di quel suo libro di preghiere, il Canto V», fa ben altrimenti: chiamato in scena da salve di applausi alternati a fischi, rimane per il resto del tempo «sempre con gli artisti e con le ancelle nei camerini, dove gli si portavan le notizie di *quello* che non giungeva al suo orecchio» e, suonato il tocco dopo mezzanotte, mentre sul palco va in scena il quarto atto, dietro le quinte taglia furiosamente la scena delle ancelle che dovrebbe aprire il quinto: al pubblico non si può chiedere ormai di più, che assistere all'epilogo.¹⁰⁹

Iniziato poco dopo le otto, il teatro moderno di *Francesca da Rimini* si prolunga per oltre sei ore, chiudendosi alle due inoltrate. Il trionfo è più che incerto, ma dopotutto, come pare che l'autore dica all'esausta prima attrice diretta in camerino, «io mi chiamo D'Annunzio e Lei si chiama Eleonora Duse».¹¹⁰

La musica, pp. 36-37; *La tragedia*, pp. 37-45; *In platea e fuori*, pp. 45-48). Sormanni 1991, pp. 195-98.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 195, 196. Contorbia 2007, II, p. 31.

¹⁰⁸ Ricostruendo la nascita della *terza pagina* (e rivendicandone l'invenzione) in una conferenza tenuta il 3 maggio 1955, che cito da Benvenuto 2002, pp. 142-60, a p. 145.

¹⁰⁹ Sormanni 1991, pp. 196-98.

¹¹⁰ «Alle 8 ½ principiò l'orchestra» (ivi, p. 195). «A tragedia finita contrasto di urli, fischi, applausi. Gli artisti si presentarono alla ribalta. Quando rientrarono D'Annunzio strinse la mano a Salvini, prese quella della Duse mentre ella passava per andar nel suo camerino, e le chiese: "E Lei come sta, cara?". Ella rispose con un espressivo moto del capo: *Dopo*

3.5. *Come nel Duecento: i giudizi sulla scena*

A ogni scena il pubblico si trova di fronte a una ricostruzione perfetta del XIII secolo, documentata dalle fotografie che si conservano soprattutto negli archivi del Museo teatrale della Scala di Milano, del Burcardo a Roma – pubblicate in parte all’inizio degli anni Novanta da Laura Granatella e Valentina Valentini – e nel fondo Duse dell’Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini di Venezia.¹¹¹

Le immagini documentano il lavoro cui de Carolis, Rovescalli e Worth sono giunti sotto la guida di d’Annunzio, con effetti di evocazione talmente riusciti da risultare impressionanti: alla «perfetta verità» delle parole e delle espressioni antiche corrispondono i particolari che in «ogni infimo ornato, ogni ricamo, ogni disegno, riproducono ornati, ricami e disegni della epoca in cui l’azione si è svolta» (Angeli); «non v’è scena che non sia un vero quadro, non v’è abito che non ricordi le più belle pitture nostre e tutto ciò è ricco, seriamente, esteticamente ricco» (Oliva).

Il primo atto si apre sulla corte della casa dei Polentani, un grande edificio a due piani affacciato sul giardino: la Duse offre all’attenzione ancora fresca del pubblico un’interpretazione di Francesca nella versione più classica che il dramma riserva; i filologi e gli eruditi in platea fremono riconoscendo i recuperi antichi. Ma abbastanza repentinamente, a partire dal secondo atto, si introduce una certa esasperazione: l’ingombro degli allestimenti ha richiesto per i cambi di scena i lunghi (e costosi) intermezzi musicali composti da Scontrino e interpretati dall’orchestra diretta da Stanislaw Falchi, e il pubblico, «non abituato al duplice spettacolo poetico e musicale», li accoglie con fastidio, «rumoreggiando d’impazienza».

tutto io mi chiamo D’Annunzio e Lei si chiama Eleonora Duse, egli le aveva detto, durante la lotta, con giusto orgoglio» (p. 198).

¹¹¹ Granatella 1993, I, pp. 370-82 e Valentini 1993, pp. 91-103.

Il secondo atto è ambientato nella casa dei Malatesti a Rimini, in una sala dai grandi pilastri da cui si assiste alla battaglia. Le fotografie d'epoca mostrano il buio appesantito dall'aria caliginosa, causata da fumi veri e allarmanti, che insieme ai bagliori delle fiamme e ai clamori della battaglia (le campane a stormo, gli squilli di tromba, i dardi, le grida dei balestrieri...) compromettono l'esito della scena. Dalla cronaca di Checchi emerge l'idea di una confusione altamente assordante:

A vedere quei barilotti lanciati in aria dalla catapulta, poi quella gran botte finale che descrive una parabola e va a cadere fra le schiere nemiche, e le piccole bombe incandescenti che debbono provocare l'incendio, il pubblico ripensa ai drammi spettacolosi del teatro Manzoni, alle coreografie del Quirino, e si sdegna perché nel tramestio dei combattenti non può cogliere a volo neanche un emistichio dei versi squisitamente cesellati dal d'Annunzio. Anche dà noia tutto quel fumo di fuoco greco, che invade come fastidioso polverio il palcoscenico e la platea. Le gole solleticate e vellicate tossonono, i rumori delle gallerie aumentano, il contrasto delle disapprovazioni e degli applausi si fa più vivo.

«Molto fumo... e poco arrosto» è il commento di «un'Eccellenza» colto per i corridoi dei palchi, mentre in platea una cinquantina di «superuomini» scoppia «come un uomo solo in una dimostrazione solenne di grida e di applausi», con d'Annunzio che «si presenta tre volte ai tre inchini di prammatica».¹¹²

L'atto terzo ricostruisce con sovrabbondanza di particolari la camera di una gentildonna duecentesca: nell'interno nobiliare, ogni dettaglio oltre ad avere una funzione decorativa contribuisce a delineare il ritratto di Francesca, con le formelle che illustrano la storia di Tristano

¹¹² Contorbia 2007, II, pp. 32, 44, 36, 46-47.

INTRODUZIONE

e Isotta a suggerire la sensibilità letteraria (e romantica) del personaggio e la cornice simbolica entro cui si cinge la riscrittura. Scrive un critico che il mobilio, riproduzione minuziosa di cesellature antiche, «sembra veramente una falsificazione di espertissimo antiquario», come pure le suppellettili paiono «di materia viva e non di cartone».¹¹³

Nonostante l'irrequietezza causata dal secondo atto, il terzo è accolto senza opposizioni. Con piacere particolare devono assistervi i professori in platea, percorsi – immaginava De Michelis – da un «momento d'immaginabile brivido»¹¹⁴ nel riconoscere i lacerti danteschi tratti pari pari dalla *Commedia*, del tipo: «Piangevate?» (Francesca al cognato che le narra dell'incontro coll'Alighieri giovinetto, commosso dalla soavità del proprio stesso canto), «Ah, Paolo, sia / benedetto colui che v'insegnò / tal pianto! *Io pregherò per la sua pace*» (III v 890-92, da *Inf.* V 92). Al centro del dramma per un momento «la vittoria pareva assicurata», scrive Checchi,

anche perché nel duetto d'amore Eleonora Duse e Gustavo Salvini, come il Pedro della carrozza di Ferrer gran cancelliere, hanno ritrovato nel petto il cuore antico, si son rammentati chi erano, e che con Dante non c'è da scherzare. Recitando stupendamente cotesta scena hanno reso omaggio al divino cantore.

«Sfido io!» diceva uno spettatore ancora tremante di commozione estetica «tira più un bacio peccaminoso di donna, che le cento balestre saettanti dalla torre di Rimini».¹¹⁵

Il quarto atto – aperto (all'una di notte) su una scenografia tutta in contrasto, «semplicissima», come l'ha

¹¹³ *La prima rappresentazione della Francesca da Rimini di Gabriele D'Annunzio*, «Il Mattino», 10 dicembre 1901 (Valentini 1993, p. 291).

¹¹⁴ De Michelis 1960, p. 225, n. 44.

¹¹⁵ Contorbia 2007, II, pp. 45-46.

voluta d'Annunzio ⁻¹¹⁶ e il quinto (di nuovo la camera di Francesca) subiscono irrimediabilmente l'influenza della stanchezza generale, in un'accoglienza contrastata di cui vale di nuovo a testimonianza il commento dell'ironica penna di Checchi:

Un discepolo imberbe – superuomo lattante – grida gesticolando che questo è il vero teatro tragico, libero di tutte le pastoie convenzionali, tantoché da ora in poi potremo dare un calcio anche a Shakespeare.

Un vicino che lo ascolta tira fuori l'orologio: vede che è il tocco dopo la mezzanotte e ci sono ancora da sentire due atti. Mormora fra sé e sé: «Viva la faccia di Silvio Pellico! con lui almeno s'andava a teatro alle otto, e alle undici tutto era finito».

[...] Le due dopo la mezzanotte. Il pubblico si rovescia in bipartiti torrenti verso le uscite.

Colgo a frullo un breve dialogo fra due speculatori di Borsa.

«Povera Francesca! io lo dicevo che non poteva finir bene. Hai sentito quel balestriere quando ha gridato: “madonna Francesca è allo scoperto”?»

«Ho sentito: e che vuol dire?»

«Vuol dire che la disgraziata giocava in Borsa al ribasso!»

Inorridii e caddi come corpo morto cade.

Alla fine, «il verdetto del pubblico si può considerare supremamente incerto», come scrive il redattore anonimo del «Giornale d'Italia»: «V'erano di fatti uomini che nel plaudire pareva si volessero frangere le mani, signore che deliravano, come v'erano gruppi di spettatori che si ribellavano a ogni scena, a ogni frase ed irridevano alla musica, irridevano alla prosa, si lanciavano contro i particolari, se la prendevano coi gesti, quasi fossero stati altrettanti gesti d'offesa». ¹¹⁷ Tra

¹¹⁶ «La quarta scena è di scarsa importanza: è *semplicissima*, per un effetto tragico, in contrasto alla ricchezza e alla complicazione delle altre tre» (*Carteggio d'A.-Fortuny*, p. 88).

¹¹⁷ Contorbias 2007, II, pp. 47-48, 37.

plausi e biasimi, bisogna insomma immaginare, nella platea e sulle gallerie del Costanzi, uno spettacolo parallelo a quello sul palcoscenico.

3.6. *Gli attori: impressioni dei critici, reazioni del pubblico*

Al pari dell'illusione scenica straordinaria, ancorché a tratti inquietante (i fumi della pece veramente infestano l'aria), le creazioni linguistiche suscitano un'impressione di verosimiglianza notevolissima, per cui vale soprattutto il giudizio di Isidoro Del Lungo, quasi a dire dell'Accademia della Crusca, come si vedrà poco oltre.

Quantunque attraverso la recensione di Oliva il «Giornale d'Italia» non riconosca alla struttura drammatica alcun aspetto originale che valga a d'Annunzio una pagina di storia letteraria (prostrato esce l'autore dal confronto con le fulminee scene di battaglia shakespeariane, in cui non scorrono parole d'amore «mentre intorno c'è la morte»), le commistioni con i precedenti, soprattutto danteschi, risultano subito inevitabilmente considerevoli. Se pure a giudizio dell'ex direttore del «Corriere della Sera» è stata una «temerità non felice» quella di ritornare sul canto V dell'*Inferno*, e con esso «sui dieci versi più belli che siano al mondo» – «prova impossibile» in cui d'Annunzio ha fallito –, il pubblico deve restarne impressionato, e vi è chi gusta la rievocazione letteraria:

Dopo il terzo atto – l'atto del bacio – mi sento battere sulla spalla nel corridoio affollato: e una voce un po' cavernosa mi sussurra all'orecchio:

«Io l'ho veduto, sa? oh potenza di rievocazione!»

«E chi hai veduto?»

«Dante, il gran padre Dante. Alegggiava lassù sotto l'arcoscenico, vicino a quella gran bocca aperta di salvadanaio che sta in cima al sipario nuovo. Credi a me: il voto dei discepoli e degli ammiratori, che auguravano all'autore d'essere sorretto dall'ala di

Dante, è stato esaudito. Io l'ho veduto che sorrideva: perché la scena del bacio non è che la parafrasi del canto quinto dell'Inferno. Onorate l'altissimo poeta.

Ho stretta in silenzio la mano all'interlocutore convinto, e allora mi sono ricordato che lui, tre volte la settimana, si abbandona fra le tenebre di un salotto agli esperimenti spiritici.¹¹⁸

Plausi unanimi riceve dalla prima *terza pagina* il metro creato dal novello poeta drammatico: «puro, melodioso, ricco, straricco d'immagini, spesso felicemente arcaico, sempre tornito con mano maestra», lo descrive Oliva, ritenendolo adatto a una poesia tragica «dolce quanto mai, carezzevole, voluttuosa»; «versi belli, bellissimi» paiono a Checchi, e pazienza se la loro prodigalità rallenta e anzi soffoca l'azione tragica; sono «gemme di quella bella corona lirica, che posta in capo a Gabriele d'Annunzio per unanime consentimento di pubblici, lo può compensare ad usura della completa calvizie».¹¹⁹

Si apprezzano il «rude ed aspro» Gianciotto, Ostasio («bel tipo d'uomo dell'età di ferro, selvaggio, brutale, ambizioso, pronto di lingua e di mano: la belva non sonnecchia in lui, è sempre desta») e soprattutto Malatestino, una «potente creazione» non degnamente applaudita quanto ben interpretata da Emilia Varini, «meravigliosa: con quel suo profilo tagliente, con quella sua capellatura copiosa, con quei suoi chiari occhi, e quella sua sottile bocca crudele».¹²⁰

Convincono tutto sommato meno proprio Paolo e Francesca; pare che ciò sia dovuto alla mancanza di vitalità con cui sono state concepite le due creazioni principali, prima ancora che all'interpretazione insufficiente di Salvini e della Duse. Taglienti a riguardo le parole di Oliva: «un'ombra

¹¹⁸ Ivi, pp. 41, 45.

¹¹⁹ Ivi, pp. 42, 46-47.

¹²⁰ Ivi, pp. 39, 45, 35.

INTRODUZIONE

che dice bei versi» Paolo; «incoerente e contraddittoria» Francesca; sostanzialmente assente del tutto la tragedia stessa, mancando nei personaggi una logica evolutiva:

Paolo è *un'ombra che dice bei versi*, non fa che amare Francesca e comprende che non ha obbligo di fare altro: ma l'amore non gl'ispira nulla di grande, di animoso o di perverso, né un sogno, né un ardimento, né un rimorso, né uno slancio: attraverso la sua facile passione non si disegna un carattere, nemmeno un temperamento: vedete invece che cosa diventano, amando, Romeo nel poema di Guglielmo Shakespeare e Don Carlo in quello di Federico Schiller: sono amori tragici: questo è amore di melodramma: Paolo non è che un tenore, Francesca è l'ideale creatura di Dante nel primo atto, poi diventa una furia bellicosa, poi un'amatrice dalle violenze romantiche: Dante ha creato Francesca e ne ha fatto il tipo immortale della donna amorosa: il De Sanctis ha notato splendidamente che Francesca è la sola che sia veramente donna in tutta la letteratura italiana ed è la prima che appare compiuta nell'arte moderna.

Il d'Annunzio non ha voluto vedere questa forma tipica di creatura femminile: era nel suo diritto purché non avesse fatto un *personaggio incoerente e contraddittorio*. Era nel suo diritto quando non ci rappresentava quel «tempo felice» che Francesca ricorda con supremo dolore nella miseria infernale: ma era necessario che la sua Francesca battagliera, irruente, febbrile, una specie di Lady Macbeth innamorata che si diletta a veder Paolo mentre semina la strage nelle file nemiche coll'infallibile balestra, dominasse la scena, la regnasse colla passione divoratrice e funesta: invece nel primo atto abbiamo una Francesca ben diversa, la Francesca dirò classica, e dopo il bacio d'una donnetta che garrisce imprudentemente con quel demonio di Malatestino e poi la vittima che precipita a ruina. Un profondo studio storico quello del d'Annunzio, una miniera doviziosa di versi quella da cui ha tratto la sua finzione poetica, ma attorno a chi tanta profondità di studio, tanta dovizia di versi? Intorno

DALLA PREISTORIA ALLA FORTUNA

a due figure mal disegnate, forse mal concepite, da cui è assente o l'umanità o la logica.¹²¹

Già si diceva dei dubbi nutriti dalla Duse circa la possibilità di «*entrare* in Francesca», mancandole «l'esteriore di giovinezza – forza suprema», come scrive al suo poeta al rientro dall'estate a Viareggio.¹²² In realtà la versione dannunziana del personaggio si adatta bene all'attrice matura: questa Francesca non è affatto «dolciastra», bensì nuvolosa e chiusa, come scriverà Eugenio Montale recensendo una ripresa della riduzione operistica dell'opera di d'Annunzio di Riccardo Zandonai alla Scala di Milano del 1959 – in cui la signora ravennate è interpretata, peraltro, da Magda Olivero, lei pure oltre la quarantina (la celebre cantante è della classe 1910) –:

Chi vorrebbe una Francesca meno rigida, più sciolta, dimentica il nuvoloso, chiuso carattere che D'Annunzio le ha dato e che la musica, tutto sommato, conserva. Più che dalle sue effusioni dirette Francesca ci è dipinta dalle sue damigelle e dalla schiava cipriota Smaragdi. Noi la conosciamo così anche prima di vederla prender parte alla battaglia, come il Torrigiano ce la descrive [II 1 36-37]: «Rado sorride. È sempre annuvolata – di pensieri, e crucciosa. Non ha pace».¹²³

Eppure, in quella sfortunata *prima* al Costanzi la Duse risulta mediocre. Nel «Giornale d'Italia» il critico Angeli scrive che rimane schiacciata dalla messinscena poderosa, incapace, dopo il primo atto recitato «deliziosamente», di contrastare le difficoltà crescenti per una illogicità interna al suo personaggio e per la «tempesta che si scatenava nella

¹²¹ Ivi, pp. 43-44.

¹²² *Carteggio d'A.-Duse*, p. 686.

¹²³ Cito la recensione di Montale – «*Francesca da Rimini*» di Zandonai, apparsa sul «Corriere d'Informazione» del 22-23 maggio 1959 – da Id., *Prime alla Scala*, pp. 291-94, cit. alle pp. 293-94.

INTRODUZIONE

sala di tratto in tratto». ¹²⁴ È ormai celebre la pagina in cui Luigi Pirandello, tra il pubblico quel nove dicembre 1901, ricorda di essersi trovato quasi in imbarazzo di fronte a quella interpretazione:

Credo di non aver mai sofferto tanto a teatro come alla prima della *Francesca da Rimini* al Costanzi di Roma. L'arte della grande attrice pareva paralizzata, anzi addirittura frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta, allo stesso modo che l'azione della tragedia è ostacolata, compressa e frantumata dall'immenso fiume della retorica dannunziana. Povera Francesca! Per me, e penso per molti altri, l'impressione di allora suscitò una profonda e triste nostalgia per la Marguerite Gautier che la Duse aveva richiamato in vita poco tempo prima sulla nostra scena italiana, e io confesso che provai la stessa commiserazione e la medesima nostalgia per molte di quelle insignificanti, mediocri parti del vecchio teatro che la Duse aveva abbandonato, quando più tardi la vidi recitare due altre tragedie di Gabriele d'Annunzio: la *Gioconda* e la *Città morta*. ¹²⁵

In seguito all'insuccesso, la Duse medita di interrompere le repliche, pronta, come scrive a Tenneroni, a «*sospendere* una esecuzione che non è conforme, né al volere dell'autore, né all'attesa dovuta, né concorde nel giudizio dei *molti conoscitori d'arte* che ne circondano»; «prontissima» a «fare ciò che è *utile* all'opera d'arte – primo fra tutti gli atti, quello d'andarmene – subito – con la mia troupe a riprendere la mia vita di donna nomade». ¹²⁶

L'opera viene invece replicata più felicemente dalla Compagnia altrove, grazie ad alcuni tagli negli intermezzi e a un allestimento più leggero. Dopo «i tumulti» della *prima*,

¹²⁴ Contorbia 2007, II, p. 44.

¹²⁵ Petronio 1989, p. 142.

¹²⁶ Cito da Valentini 1993, p. 273.

il pubblico accoglie la tragedia itinerante con un'impressione più positiva, come scrive il 5 gennaio nel «Marzocco» – che nel numero successivo offre un'anticipazione del testo – il direttore Orvieto, commentando la replica che si è data a Firenze alla Pergola, avendo rifiutato la giunta comunale il teatro massimo cittadino in ragione dell'«immoralità» (anche a Genova la rappresentazione viene proibita perché si considera una «glorificazione dell'adulterio»)¹²⁷.

Coi tagli e gli adattamenti che la Duse opera liberamente, *Francesca da Rimini* circola in una *tournée* internazionale; ma soprattutto, a partire dal decennio successivo, nella felice riduzione operistica del libretto di Tito Ricordi, con partitura di Riccardo Zandonai, andata in scena a partire dal debutto lirico del 14 febbraio 1914, al teatro Regio di Torino.

¹²⁷ «Il Marzocco», VII, 1, 5 gennaio 1902, p. 3 (sulla direzione di Gajo, al secolo Adolfo Orvieto, del «Marzocco» si veda Oliva 2002a, p. 257 sgg.). *La Francesca proibita a Genova*, «Il Giornale d'Italia», 1 gennaio 1902, cit. da Valentini 1993, p. 272, n. 4.

4.

Gli anticipi in rivista e la *princeps*

4.1. *Gli anticipi in rivista*

Dopo la *prima* al Costanzi, alcune anticipazioni cominciano a circolare su rivista. Il diritto di precorrere l'uscita del libro non è riconosciuto pacificamente dai Treves, se a inizio 1905 il risoluto d'Annunzio scriverà loro:

Per il diritto di publicar frammenti, non faccio se non seguire la consuetudine mia e altrui. Il Deamicis, il Rovetta, la Serao publicano le loro opere *prima* in riviste e in giornali. Il Giacosa ha publicato già il primo atto del *Più Forte*. Io stesso publicai nella *Rassegna* il primo atto della *Francesca*; e, in più giornali, brani della *Figlia*. Dunque?¹²⁸

Il primo numero successivo al debutto della «Rassegna internazionale» di Riccardo Quintieri, quello del 15 dicembre, pubblica infatti la scena quinta dell'atto I (vv. 797-1216), in apertura di un fascicolo che si annuncia dedicato alla recente creazione dannunziana, comprensivo

¹²⁸ *Carteggio d'A.-Treves*, pp. 255-56 (n° CXCV, epifania 1905).

di una recensione non proprio lusinghiera di Sem Benelli alla *prima* «dell'erudito poeta», autore di «una lirica, più che una tragedia», bella «tutte le volte che la rudezza medioevale si scioglie in un sentimento moderno d'osservazione psicologica», un po' meno quando vorrebbe seguire l'azione tragica.¹²⁹ De Carolis firma la copertina – una donna pensosa appoggiata a un roseto – e il disegno posto prima della scena, anticipazione di quello che nella *princeps* figura a pagina intera prima delle *Dramatis personae*: una dama seduta al centro di un roseto rigogliosamente sbocciato, i cui rami formano un cuore che la avvolge. La ridondanza del motivo, già annunciato dal manifesto dello spettacolo di cui si diceva, ne sottolinea l'importanza per la tragedia, illustrando nella sua fantasia floreale di stampo preraffaellita i termini attorno ai quali prende avvio la collaborazione tra d'Annunzio e de Carolis. Fatto curioso e indicativo dei tempi cui la riscrittura dannunziana appartiene, nel numero della «Rassegna internazionale» l'anticipazione è seguita da un articolo su *Il divorzio innanzi alla Camera* a firma di Agostino Berenini, in merito alla giurisprudenza italiana ed estera sull'argomento.¹³⁰

Il giorno seguente, il 16 dicembre 1901, «La Tribuna» (n° 348) offre la *Canzone a ballo*, tratta dalla scena quarta dell'atto III (vv. 641-84), presentandola come una canzone in quattro stanze, senza l'indicazione delle ancelle cui spettano le battute; mentre non solo questa, ma l'intera scena esce nel «Marzocco» del 12 gennaio 1902, come articolo d'apertura.

Comprende infine un estratto *Dalla Tragedia "Francesca da Rimini"* – la scena quinta dell'atto III (vv. 855-95), con firma d'autore riprodotta in autografo – il

¹²⁹ G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini. Atto I, scena V*, «La Rassegna internazionale», a. II, vol. VII, fasc. V, 15 dicembre 1901, pp. 387-404; Benelli, *La 'Francesca' di D'Annunzio*, p. 426. Uscita dal 15 maggio 1900 al giugno 1903, la rivista ha cadenza mensile a partire dal novembre 1902.

¹³⁰ A. Berenini, *Il divorzio innanzi alla Camera*, «La Rassegna internazionale», cit., pp. 405-17.

primo numero della «Strenna dantesca», nuovo periodico annuale che «saluta nel nome del Poeta divino l'anno novello». Compilata, per la direzione del «Giornale dantesco», da Orazio Bacci e Giuseppe Lando Passerini, si pubblica a Firenze da Lumachi con anno 1902.¹³¹ È un altro segnale della grande prossimità di d'Annunzio agli ambienti dei dantisti.

4.2. *Il capolavoro editoriale*

Comincia intanto a fervere il lavoro per il libro, che l'autore vuole bellissimo, e che segnerà la storia dell'editoria italiana quale capolavoro di *editio picta* primonovecentesca, frutto di una commistione di talenti: *Gabriel Nuncius finxit, Adolphus de Karolis ornavit, Treves bibliop. impressit accuratissime*, come recita l'iscrizione finale. La *Francesca da Rimini* pubblicata da Treves a fine marzo 1902 è l'esito di un progetto ambizioso che lega il testo alle illustrazioni all'interno di una confezione tipografica raffinatissima, fusione di tutte le parti del libro, «caratteri, materiali, tecnica delle illustrazioni, impaginazione», cerimonia gloriosa di italianità attraverso l'imitazione degli incunaboli figurati veneziani: la carta a mano, la stampa a due colori, i caratteri disegnati, le decorazioni di spessore xilografico.¹³²

Quella che fino al debutto teatrale d'Annunzio non considera una priorità (il 31 ottobre, si leggeva, ipotizza che il libro esca «forse» in primavera: «C'è tempo!»), a *tournée* avviata diviene invece presto una preoccupazione assillante, giacché la si vuole pubblicata prima della fine di marzo. In gennaio già si impostano le bozze, se prima del 2 febbraio è da collocare una lettera a de Carolis in cui fornisce la «misura

¹³¹ «Strenna dantesca», Firenze, Lumachi, I, 1902; la citazione è dall'apostrofe *Ai lettori* firmata da Bacci e Passerini, pp. 7-8, a p. 7; l'estratto si trova alle pp. 48-50.

¹³² Raimondo 2018, p. 23. Si veda anche Bardazzi 2016, p. 77.

esatta dei sonetti [i due sonetti danteschi] che devono essere compresi dai fregi amorosi» e raccomanda «la massima sollecitudine» perché la «composizione del libro va innanzi rapidamente». ¹³³ In febbraio si infittisce il carteggio con i Treves e con il proto dello stabilimento editoriale, Enrico Brunetti. Impostare le bozze è per d'Annunzio un'impresa laboriosissima, una «fatica formidabile», come scrive a Giuseppe Treves il 13 febbraio, da Settignano:

La correzione delle bozze della *Francesca* è stata fino ad ora una fatica formidabile. Ho dovuto scrivere al Brunetti lunghissime lettere, piene di spiegazioni minute, senza riescire a farmi capire. Il gusto è ormai così traviato che il ritorno alla semplicità e all'armonia diventa cosa difficilissima!

Ti sarò grato se scrivendo al Brunetti gli raccomanderai l'attenzione. Giacché tu mi hai dato la gioia di una edizione armoniosa, bisogna che tutto sia perfetto e senza la più piccola stonatura. Ma è – ti ripeto – difficilissimo vincere le cattive abitudini dei compositori. Avrò pazienza.

Tutto sarebbe più facile se potessi dirigere personalmente il lavoro; ma non potrò venire a Milano se non ai primi di marzo con la *Francesca*. Sarai tornato?

È necessario anche ordinare la carta per la copertina. Dev'essere bianca come la carta interna, *a mano*, e più grossa. Il disegno del De Carolis vi sarà impresso in nero e rosso, e potrà servire da frontespizio per le copie rilegate. Ti accludo un campione (in verde) per la qualità; e pel colore ti accludo un frammento della nostra carta, ma bisognerebbe ordinarla *un poco più giallognola*.

Intanto hai tutto disposto per la spedizione delle bozze in America e per le formalità legali?

[...] Ho un gran cumulo di lavoro, e la giornata è breve. Ti prego di ordinare – per la stampa della *Francesca* – *inchiostro nerissimo*. È necessario stampare quei tipi *con molta forza*.

¹³³ *Carteggio d'A.-Tenneroni*, p. 248 (n° LI) e *d'A.-de Carolis*, p. 78 (GN, n° 7).

INTRODUZIONE

Poi di nuovo il 22 febbraio: «Stasera rispedisco anche tutte le bozze della Francesca. [...] Sono contento di venire a Milano per vigilare personalmente l'edizione della tragedia, che molto mi preme».¹³⁴

Si vuole che il libro raccolga e dia compimento all'operazione di recupero e riproposta dell'«aurea semplicità antica», come scrive d'Annunzio al maestro Scontrino, chiedendogli il 24 febbraio le partiture composte per lo spettacolo, da porre alla fine del volume come interpretazione musicale della tragedia:

sto curando l'edizione della *Francesca da Rimini* amorosamente. Il libro sarà di nobile e gentile aspetto, e rinnoverà l'aurea semplicità antica.

Desidero mettere nel volume la mirabile musica delle canzoni. Già nel margine della pagina è scritto *Magister Antonius Scontrinus drepanitanus sonum dedit*, in rosso. Alla fine del volume vorrei porre una piccola partitura musicale, adoperando i caratteri delle edizioni veneziane del secolo XVI, quali ho veduti in certi esemplari posseduti dal Liceo di Bologna.

Alcuni miei amici di laggiù s'incaricherebbero di fare la trascrizione e di fare eseguire le fototipie precise.

Tu dovresti fornirmi il testo musicale delle canzoni che si cantano nel primo atto (senza accompagnamento) e quello della Canzone a ballo.

Siccome non è possibile mettere nel libro la partitura completa di quest'ultima, bisognerebbe ridurla *alla più semplice espressione*.

Credo che in seguito converrà pubblicare nella sua forma integrale l'intera musica della Francesca, compresi i bellissimi intermezzi.

Desidero mettere nel volume anche il motivo del Giullare (*Or levata che fue...*), l'entrata dei Musicisti (accordature) e gli squilli di trombe.

Hai tu conservato copia di tutto questo? O debbo io mandarti i fogli che son rimasti a noi?

¹³⁴ *Carteggio d'A.-Treves*, pp. 581-82 (n° LVIII); 582-83 (n° LIX).

Ti prego di rispondermi con la massima sollecitudine. Te ne sarò infinitamente grato.

Bisogna che io mandi poi la tua musica a Bologna per la riproduzione in tipi antichi. E il tempo è ristrettissimo. Il volume deve uscire non più tardi del 19 marzo.¹³⁵

Pur seguendo la *Francesca da Rimini* in *tournée* con la compagnia della Duse, d'Annunzio è dunque ormai teso all'edizione. Il 28 febbraio, affidando a de Carolis la cura degli oggetti necessari per la prima milanese prevista a inizio marzo («La Signora Duse raccomanda *vivissimamente* che nulla manchi»), prende distacco dalla premura per gli allestimenti teatrali aggiungendo di seguito «Ma quel che urge, mio caro, è l'ornamento del libro. A che punto sei?» ed elencando ciò che più importa: «Frontespizio, testata della Canzone, fregi dei sonetti, *incipit crimen amoris*, e la copertina. Se puoi, fa anche il Pegaso sulla cima del monte. [...] Lavora, lavora, lavora. Penserò stasera al finale dell'ultimo atto e ti scriverò la mia idea».¹³⁶

Tra fine febbraio e inizio marzo i Treves fremono per un ritardo che rallenta l'uscita: d'Annunzio si giustifica con entrambi; l'attenzione pressante con la quale ha seguito il debutto è la stessa con cui rivede ora le pagine che si compongono, esigendo la correzione degli «errori grossolani» quali la disposizione degli emistichi in cui talvolta l'endecasillabo si spezza, facile preda di refusi fastidiosi, alcuni dei quali risolti nella presente edizione. Insopportabili sempre, tali errori lo sono tanto più in un libro di lusso, giacché «in una edizione *d'arte* è necessaria la massima compostezza e giustezza in ogni particolare», e «ciò che può esser condonabile in una edizione comune, diventa gravissimo in un'edizione *d'arte*», come scrive l'autore ai fratelli editori:

¹³⁵ *Il fiore delle lettere*, pp. 171-72 (n° 90).

¹³⁶ *Carteggio d'A.-de Carolis*, pp. 79-80 (GN, n° 9).

INTRODUZIONE

Mio caro Emilio,

la colpa del ritardo non è mia. Io sono costretto a correggere e a ricorreggere pazientemente, perché m'è difficile – sembra – far capire ai tipografi quel che voglio. Ottengo una cosa, e salta fuori un'altra difficoltà. Anche nell'impaginazione che rinvio v'è il solito errore nella disposizione degli emistichii.

Quando un verso è rotto, l'altra metà va messa al punto giusto dove finisce a prima metà.

Esempio:

«della ghirlanda nova...

Inghirlandata»

Con un po' di attenzione, tutto si può fare esattamente. In una edizione *d'arte* è necessaria la massima compostezza e giustezza in ogni particolare.

Ora viene la difficoltà del *rosso*. Senza diligenza, è impossibile non commettere errori.

Per ciò io vorrei esser presente alla tiratura dei primi fogli. Ti prego di telegrafarmi. Il viaggio è breve. [...] Per la copertina della *Francesca* è necessario cercare una carta un po' più grossa di quella su cui viene stampata, ma dello stesso colore, e *intonsa*. Non mi piace la finta pergamena che propone Pepi. [28 febbraio]

Mio caro Pepi,

il ritardo nella stampa della *Francesca* non dipende da me. Io ho già rinviato *tutte le bozze*; e, oggi, per esempio, non ho qui nulla da correggere. Ma la difficoltà di farmi capire (do questo nome cortese a ciò che sembra invece disattenzione e negligenza) mi costringe a domandare più volte le stesse prove; giacché tu stesso non vorrai che un'edizione fatta con tante cure contenga errori grossolani. Ciò che può esser condonabile in una edizione comune, diventa gravissimo in un'edizione *d'arte*.

Quante lettere ho dovuto scrivere (e quanta gomma ho dovuto sprecare!) per ispiegare la *disposizione* delle righe, la corrispondenza degli emistichi.

Eppure, nelle ultime bozze, ho trovato molte scorrettezze.

Cosicché ho pregato Emilio di telegrafarmi perché desidero d'esser presente nell'ora in cui le prime

pagine saranno fissate dalla inesorabile brutalità della stereotipia.

Del resto, credo che potremo esser pronti per il 14 o il 15.

[...] Adolfo de Karolis porterà i disegni il 5 a Milano. Nel *primo* foglio v'è una Canzone di dedica, con testata e finale; due sonetti incominciati, e un occhiello.

Per la copertina, bisogna trovare una carta simile a quella su cui è stampato il libro, ma un poco più forte; in modo che possa esser compresa *nella rilegatura*, come un frontespizio, per gli esemplari rilegati. Evitiamo la falsa pergamena e, in generale, tutte le cose false.

Vedrai: il volume ti piacerà. Sono riuscito a trovare una pagina armoniosa. Ma bisogna *che tu mi lasci fare*, sino in fondo.

Volevo mettere nelle ultime pagine i motivi musicali delle Canzoni, ma non so se riuscirò ad avere in tempo i *clichés* da Bologna.

Arrivederci, caro amico. Staremo insieme alquanti giorni. [1 marzo]¹³⁷

Verso fine febbraio d'Annunzio compone l'ode *Alla divina Eleonora Duse* con cui deve aprirsi il libro. Il 28 febbraio ne manda il manoscritto a de Carolis, affinché pensi ai disegni con cui introdurla e chiuderla: «Volevo mandarti questa ode già stampata, ma il tipografo mi fa troppo attendere la prova di stampa. Ti mando dunque il manoscritto, e ti prego di farmi avere – in qualunque modo – le bozze». Indicazioni più precise per la realizzazione delle immagini, accompagnate da alcuni schizzi utili a guidare l'incisore (i capilettera, un cartiglio con un disegno stilizzato di Medusa e Pegaso e altri abbozzi), si leggono nella successiva lettera del 3 marzo:

Mio caro Adolfo, lavora freneticamente, perché il tempo fugge! Mandami subito intanto quel che hai

¹³⁷ *Carteggio d'A.-Treves*, pp. 230-32 (n° CLXX), 584-85 (n° LX).

INTRODUZIONE

fatto, specialmente le due iniziali. Ti raccomando la testata con la Medusa e il finale col Pegaso. Componi in questo un cartiglio con le parole: *Alata propago Medusae*, perché – come sai – il Pegaso alato nacque dal sangue di Medusa. Ho bisogno anche di un disegno che deve occupare una pagina, in fine, precedente una breve *nota* in prosa. Due tirsi, dei quali l'uno porta una corona di *cardi* e due grandi orecchie d'asino, molto *espressive* (le orecchie dei critici); l'altro porta una corona d'alloro e due ali. Nell'uno va scritto *Per aspera*, nell'altro *ad astra*, com'è indicato negli schizzi che ti accludo. [Segue lo schizzo del disegno che precede la *Nota* finale nella *princeps* Treves]

Tu penserai a bene comporre questo motivo. Ti raccomando vivamente di stilizzare con vigore le *orecchie d'asino*. Pel finale ultimo ho pensato un motivo semplicissimo, poiché il tempo incalza: Una *lunga spada* intorno a cui s'avvolge un cartiglio con le parole *Explicit tragœdia* (finisce la tragedia).

Ancora un'altra cosa. Metterò in fine alcune pagine di musica. Mi ci vuole un *occhiello*, come si dice. Potresti fare un piccolo organo portatile (troverai molti modelli tra gli angeli del XIV e del XV secolo), e nella cassa dell'organo la scritta:

Magister Antonius sonum dedit. [Segue schizzo dell'organo]

Anche questo va in mezzo a una pagina. Potresti, volendo, comporre con l'organo la figura dell'Amore.

Ancora! Nell'ultima pagina va un'iscrizione che ti accludo. Io la metterei in mezzo a molti cartigli *annodati* intorno alla coppa ove s'abbeverano l'aquileta e la colomba. Ti accludo uno schizzo, per darti l'idea.

+ Gabriel Nuncius finxit.

Adolphus de Karolis ornavit.

Joseph Treves impressit accuratissime A.D. MCMII. [L'iscrizione latina è contenuta in un riquadro]

E i due sonetti? Nel primo l'Amore può tenere in mano l'arco e la freccia – un *lungo arco*, una grande freccia – vaste ali.

Non ti sbigottire! Cerca di far presto. Disegni

lineari, a contorni, come nel Polifilo.¹³⁸

Alle descrizioni corrispondono gli schizzi acclusi, cui de Carolis si attiene riproducendo il gusto sottile delle xilografie dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, il 'combattimento d'amore in sogno dell'amante di Polia' attribuito al domenicano Francesco Colonna, stampato da Aldo Manuzio nel 1499. D'Annunzio ne possiede un incunabolo alla Capponcina, dono prezioso della Duse.¹³⁹

Francesca da Rimini esce con data «NELL'ANNO MCMII A DI XX DEL MESE DI MARZO», come reca l'iscrizione sul frontespizio, sovrastata dalla coppa con l'aquila e la colomba secondo le istruzioni fornite a de Carolis. Apre il libro la canzone *Alla divina Eleonora Duse*, dedica alla musa, attrice e imprenditrice che ha affiancato l'elaborazione testuale e scenica, composta a ridosso della prima edizione (ma non tanto a ridosso quanto vorrebbe segnalare la data posta a segno di compimento nell'autografo: «San Gabriele = 18 marzo 1902»).

Sono poi premessi il sonetto dantesco *A ciascun'alma* e la simulata risposta di Paolo, «chiave per penetrare il significato della tragedia», con le parole di Pirovano.¹⁴⁰ Seguono la conclusione dell'atto V, le partiture di Scontrino, il cui nome si indica anche a margine dei cori, con la formula dei manoscritti antichi, *Magister Antonius Scontrinus drepanitanus sonum dedit* (es. I v 797-800), o in versione abbreviata, *Magister Antonius sonum dedit* (es. I v 1053-55). Chiudono infine l'opera il *Commiato* in terzine dantesche, che annuncia il *Sigismondo* a completamento della triade malatestiana, e una *Nota* «all'insegna del risentimento»

¹³⁸ *Carteggio d'A.-de Carolis*, p. 80 (GN, n° 10), 81 (n° 11).

¹³⁹ La copia custodita nella biblioteca dannunziana (BD 30432, Cassaforte Uffici Amministrativi 1) presenta un *ex libris* «M.A. Principis Burghesii».

¹⁴⁰ Pirovano 2018, p. 17.

INTRODUZIONE

nei confronti dei critici asinini,¹⁴¹ che presenta il libro come l'esito di un'intesa originale che affratella gli artisti in una raffinata impresa comune:

Sotto l'auspicio nobilissimo di Eleonora Duse, all'apparato della tragedia concorse insolitamente l'opera del pittore dello scultore del cesellatore dell'orafo dell'armaiuolo del drappiere condotta con disciplina e con amore sagaci; cosicché quasi tutte le arti maggiori e minori furono chiamate a porre un'impronta di bellezza e di ricchezza su la suppellettile scenica. La medesima cura fu proseguita nella stampa di questo volume, perché esso rimanga come documento d'uno sforzo sincero e animoso che due volontà concordi compirono in patria per testimoniare almeno la loro aspirazione verso quelle molteplici forme ideali che un tempo fecero della vita italiana l'ornamento del mondo.

Gli esemplari vengono messi in vendita legati in vera pergamena semirigida, in falsa pergamena e in tela, con fregi dorati e nastri verdi in chiusura. La prima edizione – in cinquemila copie – va esaurita in pochi giorni, come apprendiamo dal carteggio con de Carolis, al quale pure sono state messe a disposizione varie copie («ti prego di farmi sapere di quanti altri esemplari hai bisogno tu», gli scrive d'Annunzio in una lettera dei primi di aprile). Il 10 aprile il poeta gli invia un telegramma chiedendo con urgenza il nuovo disegno per il finale del *Commiato*, perché prosegua «rapidamente» una seconda stampa, e a qualche giorno prima deve risalire una missiva senza data che rende conto dell'unica variante introdotta nell'apparato iconografico della *princeps*: un profilo corrucciato di Sigismondo Malatesta incorniciato da una corona d'alloro, nello spazio della pagina che resta alla fine del *Commiato*, in sostituzione di un volto giovanile posto al centro di una decorazione floreale.

¹⁴¹ Andreoli 2008-9, p. 518.

Mio caro Adolfo, ti piace il libro? Tutti qui, e altrove, lo giudicano sovrammirabile. Alcune imperfezioni spariranno nella nuova edizione, giacché la prima (di 5000 copie) è già esaurita. Bisogna nella nuova edizione mutare il finale del *Commiato* che è troppo fine. Propongo di mettere, nello spazio che resta in fin di pagina, il ritratto di Sigismondo entro la corona d'alloro. Tu hai forse la fotografia del basso rilievo che orna la base d'un pilastro, nel tempo malatestiano. Prepara – ti prego – questo disegno. Ed esamina il libro, per dirmi se v'è qualche cosa da migliorare.¹⁴²

La ristampa della *princeps* esce verso fine aprile: «La seconda edizione della *Francesca* è pronta?», scrive a Emilio Treves il 20, rammaricandosi ai primi di maggio che non sia stata ancora annunciata.¹⁴³

Esemplari in omaggio sono inviati a chi ha collaborato alla composizione, tra cui senz'altro Ricci, in ringraziamento «per l'aiuto cheolesti darmi così amicalmente con i tuoi libri preziosi»,¹⁴⁴ e Bruschi: «veramente Le è dovuto», scrive a questi d'Annunzio il 21 aprile nella lettera con cui accompagna la restituzione di «quasi tutti i libri ch'Ella, con tanta bontà fraterna, volle prestarmi per aiutare la mia fatica». ¹⁴⁵ Quasi tutti: fatta eccezione, si diceva, de *L'ultimo*

¹⁴² *Carteggio d'A.-de Carolis*, pp. 82-83 (GN, n° 5; Sf 2). Trovo l'immagine «troppo fine» nei tre esemplari della *princeps* custoditi al Vittoriale (BD 5.N.32, 5.28.1, Monco XXII 6/A); quella col profilo di Sigismondo nell'esemplare posseduto dalla Biblioteca Queriniana di Brescia (coll. 4.C.74).

¹⁴³ *Carteggio d'A.-Treves*, p. 233 (n° CLXXIII). «Perché non hai annunciata la nuova edizione della *Francesca*?», a Giuseppe il 4 maggio 1902 (p. 588, n° LXIII).

¹⁴⁴ Pisani 2010, p. 132. «Ti offro un palco per la rappresentazione di stasera, nel caso che ti piaccia di riudire la *Francesca*»; «Oso offrirti – per la rappresentazione di domani sera – questo palco»; «eccoti un biglietto per la rappresentazione di stasera. Basterà che tu lo presenti alla porta», p. 131 (senza data).

¹⁴⁵ Luti 1973, pp. 158-59.

rifugio di Ricci e del *Compendio* di storia riminese di Tonini, necessari al prosieguo della trilogia malatestiana.

4.3. *Due recensioni*

Non attende la pubblicazione trevesiana Isidoro Del Lungo per stendere una recensione di quasi dieci pagine, talmente tempestiva da indurre a supporlo a conoscenza del testo molto prima del riscontro sulla stampa. Uscita nel primo numero di marzo della «Nuova Antologia», col titolo *Medio Evo dantesco sul teatro*, essa può ben intendersi come il giudizio a caldo della Società dantesca italiana e dell'Accademia della Crusca stesse, firmandola uno dei fondatori della prima e poi il primo presidente della seconda.

La recensione contiene un tale plauso che d'Annunzio – cui Del Lungo si rivolgerà chiamandolo «Amico e Collega illustre» in lettere del 1921-22 (quando presiede la Società dantesca!) –¹⁴⁶ ne inserisce uno stralcio nella *Nota* in chiusura alla Treves, come poi nell'*Avertissement du traducteur* (leggi: *de l'auteur*) alla traduzione francese, ponendosi sotto l'egida del maggiore tra gli «onesti» giudici «esperti della materia medievale e cultori indefessi di Dante» che ha capito l'opera, in mezzo ai troppi «litteratissimi» che esercitano «la lor censoria asinità».

Accennando al «contrastato plauso» ricevuto alla *prima* al Costanzi, Del Lungo riconosce «la efficacia della figurazione dal vero, rintracciato con quanta più pazienza d'erudito possa chiedersi alla fantasia d'un poeta».¹⁴⁷ Individua quindi nella pagina su Paolo e Francesca delle *Esposizioni* di Boccaccio la fonte principale: «è tutta,

¹⁴⁶ AGV, *Del Lungo, Isidoro*, palchetto XIV, cassetta 5: «Poeta e Soldato liberatore» il 20 marzo 1921 (LV, 2); «Illustre Collega» il 28 aprile 1921 (XIV, 5); «Amico e Collega illustre» l'8 marzo 1922 (XV, 5). Del Lungo fu presidente della Società dantesca dal 1920 al 1927.

¹⁴⁷ Del Lungo 1902, p. 23.

quanto alla favola del dramma, in questa pagina (o, direi quasi, anticipato *argomento*) del Boccaccio: e nulla, altresì, è in questa pagina, che non sia stato abilmente usufruito dal tragedo novello». Soprattutto, riconosce nell'«effetto di realtà storica» un grande merito tanto della scenografia quanto della lingua, «calcata con insistente vigoria sui documenti della viva parola d'allora, [...] per modo che all'orecchio esercitato ritorna come l'eco di voci da secent'anni remote, e all'illusione scenica si connette quella delle immagini e de' suoni, e l'impressione è che l'arte abbia questa volta afferrato l'oggetto suo eterno: il vero».

Fatta pure menzione della debolezza di Paolo (cui «quasi altra parte nè virtù non pare assegnata, che quella di esser bello e di lasciarsi amare da quella povera donna») e di Francesca (sulla quale «il presentimento della sventura» pesa al punto da avvolgerla e «incepparle quasi ogni libertà di movimento nell'azione») ed espresse alcune riserve sulla libertà di spezzare l'endecasillabo nei due emistichi senza che questo conferisca miglioramenti notevoli alla «smagliante facilità della quale peccano baldanzosamente tutte le cose sue», sul finire dell'articolo Del Lungo colloca una considerazione generale circa il merito delle «appropriazioni dall'altrui»: all'autore, scrive, si deve per esse «piuttosto lode che biasimo, se molte anche ne scoprimmo, o meglio, se ce le scoprisse tutte egli stesso», cui «l'industria di riproduzione dev'essere costata [...] ben maggiore fatica che di aprire un libro e verseggiarvi sopra». ¹⁴⁸

All'edizione Treves fresca di stampa dedica un articolo Annibale Tenneroni, datato «Roma, aprile 1902», uscito in una sede illustra come il «Giornale dantesco» di Passerini; articolo «di perfetta eleganza», gli scrive d'Annunzio complimentandosi. ¹⁴⁹

¹⁴⁸ Ivi, pp. 27-28, 29-31.

¹⁴⁹ «Ho visto nel "Giornale Dantesco" il tuo articolo di perfetta eleganza» (*Carteggio d'A.-Tenneroni*, p. 250, n° LIV, aprile 1902).

INTRODUZIONE

Indicando con precisione i riferimenti celebrati dall'*editio picta*, Tenneroni fa risalire le decorazioni di de Carolis – «gran delizia dei bibliofili» – all'«apogeo della xilografia, a tratti e a solo contorno, in Venezia dal 1489 al 1500», ossia alla «maniera elegantissima» dei tipi e dei fregi adoperati da Manuzio per il *Sogno di Polifilo* (1499), «il più bel libro illustrato del Rinascimento», definendo la *princeps* Treves il segnale di «ripresa di un'arte decorativa del libro» che ben si addice a d'Annunzio. Per la vicinanza all'autore di cui sono il frutto, le pagine di Tenneroni meritano una citazione diffusa:

La elegante minuscola romana in nero e in rosso, le grandi e piccole iniziali rosse adorne di vaghi e variati rabeschi rilucono, non altrimenti che incisevi, sulla carta a mano in una perfetta nitidezza e leggiadria di proporzioni, dandoci così l'illusione d'aver un unico esemplare artistico, e non in mille, con mezzi meccanici, riprodotto. La cornice del frontespizio, ove accolto degnamente in corona d'alloro è il titolo della tragedia in rosse maiuscole, delineatevi alla guisa dei codici umanistici, si presenta in leggiadra proprietà e pel sobrio ornato e pel mite simbolo ritrattovi a significare il Poema sanguigno.

Bella di un'intima forza è l'anguicoma testa medusèa in principio della dedica *Alla divina Eleonora Duse*, che vi ha per fregio conclusivo il caval Pegaso, *Alata Propago Medusae*, di stile un po' ombrato, del secondo periodo della xilografia. Con vigore intellettuale del testo vi appaiono del pari disegnate le due cornici, le quali estendendosi ai vivagni, comprendono in due fantasiose effigie di Amore e in simboli rosseggianti il primo sonetto della *Vita Nuova*, con la rubrica: *Dante Alighieri A Tutti I Fedeli D'Amore*, ed uno in risposta, per rima, di Paolo Malatesta, ove in mezzo a una perfetta illusione di forme e di suoni, riscintilla così viva, come fosse allora sentita, l'allusione all'amor fatale della tragedia; ond'è a credere che il sonetto sia ben giunto a formarne parte integrante. Rivediamo nelle pagine (X e XI) le due figurazioni di già apparse nei

manifesti, ma qui molto meglio espresse e appaganti nella grande euritmia generale: spiccan su di esse, quasi in desiderio di moltiplicarsi, le simboliche rose allato a figure piene di un sentimento di amore, o di morte. L'albero disegnato con rondini e ghirlande per la *Canzone del calendimartzo* non riesce a significarne, illuminandola, come vorrebbe, tutta la dolce naturale poesia. Ben reclinata, in vece, sulla spada, e in atto pensoso di pietà, vi appare bella la effigie della *Tragedia* nell'*Explicit*. Armoniosamente composto è poi tutto il disegno architettonico che reca in fronte *Dolce Cantare Spegne Ciò Che Nuoce* e alla base *Magister Antonius Sonum Dedit* poiché volle al canto sposate il D'Annunzio alcune parti corali della sua tragedia, ch'egli pur seppe contenere in una nuova polimetria consonante, nell'ordine vario, inatteso, di ritmi e di rime, nelle accorte spezzature del periodo, ai caratteri e alle condizioni psichiche dei personaggi, non meno che ai pensier loro diversi ed agli effetti in contrasto. Tra le allegorie del disegno, elettevi graziosamente, la effigietta centrale della sonatrice bendata, dalle grandi ali, vi attrae nella sua misteriosa dolcezza.¹⁵⁰

Alla «grande euritmia generale» riconosciuta nel libro concorrono le disposizioni armoniche delle singole parti delle parti tra loro: testo, disegno, musica. Equivalente cartaceo della lussuosa opera scenica, l'edizione decorata è dunque anche il corrispettivo materiale dello strumento metrico celebrato dallo stesso d'Annunzio – sotto le mentite spoglie del firmatario Hérelle – nell'*Avertissement du traducteur* all'edizione francese: uno strumento «d'une souplesse, d'une robustesse, d'une diversité incomparables».¹⁵¹

¹⁵⁰ Tenneroni 1902, pp. 49-50.

¹⁵¹ L'*Avertissement* è riportato in appendice.

5.

La fortuna editoriale, le traduzioni

5.1. *L'arte e il mercato: verso l'edizione economica*

Nelle settimane successive all'uscita del «glorioso volume», superato il fastidio di scoprirvi alcuni errori di stampa, d'Annunzio mette ordine tra il materiale di cui dispone: chiuse le indagini sui Polentani, si tratta di continuare il ciclo sui Malatesti, l'ambizioso progetto di cui *Francesca* non è stata che l'inizio, con *Parisina* e *Sigismondo*. Restituisce quindi al direttore della Marucelliana quasi tutti i libri che gli sono stati concessi in prestito e chiede altri documenti sulla storia di Ferrara e di Rimini.¹⁵²

Se però il progettato ciclo malatestiano non si compie, le vicende editoriali della prima tragedia richiedono invece da subito ancora la sua attenzione. Si comincia presto a parlare di una stampa molto più economica (4 lire è il prezzo finale

¹⁵² «Un altro errore scoperto nel glorioso volume! E forse non sarà possibile correggerlo, omai. Pag. 245: in margine: Atto I, scena V»; così a Giuseppe Treves, da Settignano il 17 aprile 1902 (*Carteggio d'A.-Treves*, p. 586, n° LXII). Sulle nuove richieste bibliografiche si veda Luti 1973, pp. 158-59, 164.

segnato sul dorso) che d'Annunzio, davvero straordinario nel conciliare la diffusione delle sue opere con le esigenze di un mercato in via di formazione, rivolto a un nuovo pubblico di lettori borghesi, desidera per questa e per le prossime creazioni: «Vorrei con te trovare – per la mia prossima tragedia in versi – una forma di libro bella e *non costosa*; poiché non è opportuno seguire a pubblicare volumi di gran prezzo», scrive a de Carolis il 20 luglio 1903, quando lavora alla *Figlia di Iorio*.¹⁵³ L'abilità con cui si destreggia in mezzo ai problemi degli stampatori è testimoniata anche da una lettera a Giuseppe Treves di poco successiva, scritta nelle stesse settimane in cui si allestisce la prima edizione 'popolare':

la tua dottrina intorno alla viltà delle edizioni commerciali è speciosa. Oggi la carta è a bonissimo mercato. Il più misero editorello siciliano o calabro adopera per le copertine una carta speciale e d'un certo *carattere*. Magari quella a 20 centesimi il metro quadrato è preferibile alla *verde*. Vorrei che tu mi spiegassi [sic] per qual criterio di arte e di buon gusto la copertina della *Francesca* debba esser verde!

Come si può stampare una xilografia su carta verde?

E di quanto una carta gialliccia aumenta il prezzo della edizione? Di due centesimi per copia?!!

I tuoi lamenti intorno alla scarsità dei guadagni per le edizioni di lusso non mi paiono giusti. Su ottomila esemplari, circa, il guadagno dev'esserci stato. La carta, come sai, non è *a mano* ma imitata, ohibò!

Tu puoi far *cercare*, con quel campione. A Roma quella carta si trova da Bobbio; ma basta che sia carta press'a poco somigliante, se non eguale.

Insisto su questi particolari perché desidero pubblicare le altre mie tragedie della trilogia nella stessa edizione, giacché non si può abusare delle edizioni di gran lusso. Perché non fai *fabbricare* una

¹⁵³ *Carteggio d'A.-de Carolis*, p. 88 (GN, n° 19).

INTRODUZIONE

certa quantità di carta per le copertine?

E ti sei dimenticato di dirmi il prezzo che deve essere *inciso* sul dorso del volume.¹⁵⁴

Razionale e pragmatico di fronte alle riserve dell'editore già nell'organizzare l'anticipazione dei frammenti in rivista, ora d'Annunzio si dimostra tale nel disporre un'edizione economica che esca quasi in contemporanea a quella di lusso. In realtà si deve attendere l'estate dell'anno seguente, perché sia questione di formato, bozze e copertina, ma ormai d'Annunzio ha altro per la testa e non vuole «rimangiarsi» la *Francesca*; motivo per cui le bozze vengono affidate ad Annibale Tenneroni, «correttore infallibile», come si legge in una lettera a Giuseppe Treves del 21 giugno 1903: «Per la correzione delle bozze, ho scritto al Brunetti di spedire al buon Tenneroni, perché vorrei evitarmi il fastidio di *rimangiarmi* la *Francesca*, ora che son tutto pieno di altre figure. Ma nel tempo stesso vorrei che il volume fosse *correttissimo*. E già nella prima pagina c'è un errore! Annibale è un correttore infallibile».¹⁵⁵

Delegato il controllo noioso dell'impaginato, d'Annunzio riserva invece a sé la cura dei materiali di stampa (la carta per la copertina, il colore dell'inchiostro) – battagliando anche a tal proposito con i Treves, come si è visto, e manifestando pure in questa occasione quella sorta di «superstizioso *horror*» di cui ha parlato Angelo Jacomuzzi per un'attività intellettuale pura, ovvero non rivolta «alla produzione della forma», non fusa «con

¹⁵⁴ *Carteggio d'A.-Treves*, p. 617 (n° LXXXVIX, agosto 1903). A un'«edizione di lusso, a quattro o cinque lire» d'Annunzio pensa ancora nel 1912 completata *Parisina*, «una vera tragedia in versi, scritta con la cura più severa, come la *Francesca*», da pubblicare «nella serie dei *Malatesti*, in edizione di lusso, a quattro o cinque lire» (lettera a Emilio del 19 aprile 1912, p. 444, n° CDXX).

¹⁵⁵ Ivi, p. 608 (n° LXXXII). Sempre di giugno questa lettera a Giuseppe: «Ho chiesto – a proposito di misure – il formato preciso della nuova *Francesca*, per ordinare la copertina» (p. 610, n° LXXXIII).

l'attività dell'«occhio» e della «mano»». ¹⁵⁶

Avoca a sé anche la scelta delle decorazioni, di nuovo affidate a de Carolis, che paga lui stesso: «tu dimentichi», scrive all'editore il primo agosto, «che questi disegni io te li offro in grazioso dono, cioè che li pago io, contento se tu – in contraccambio – mi darai la carta che desidero». ¹⁵⁷ Poco resta del ricco corredo dell'*editio* primigenia: le illustrazioni sono presenti solo sulla copertina, sul frontespizio e su altre poche pagine, sotto forma di esecuzioni più minimali alle quali della grandezza del precedente rimane solo un lieve accenno, atto a suggerire il «valore simbolico» delle immagini. ¹⁵⁸

L'edizione economica esce nel settembre 1903. La copertina è ispirata al disegno predisposto per l'ultima pagina della *princeps*, secondo le indicazioni che il poeta ha fornito all'incisore nella lettera del 2 marzo 1902 sopra citata: raffigura un roseto sbocciato da una fonte cui si abbeverano un'aquila e una colomba; da una rosa fiorisce un libro aperto, e al centro un cupido scaglia una freccia. Sul frontespizio la tragedia si presenta per la prima volta inscritta nel progettato ciclo malatestiano – *I Malatesti. Francesca da Rimini* – cui l'autore ancora pensa; mentre cartigli intrecciati attorno a un piccolo roseto sotto il quale volano due colombe recitano la triade anaforica del canto V dell'*Inferno*. Pochissimi

¹⁵⁶ Jacomuzzi 1974, p. 8.

¹⁵⁷ *Carteggio d'A.-Treves*, p. 614, n° LXXXVII; la lettera contiene anche un riferimento al compenso pattuito e infine spettato all'incisore, «250 misere lire invece di 1000», e ad alcune tensioni tra questi e gli editori, di cui resta traccia anche nel *Carteggio d'A.-de Carolis* (cfr. p. 79). Circa invece l'impegno di d'Annunzio per la selezione dei materiali si vedano le missive di luglio e agosto in *Carteggio d'A.-Treves* («In che mese escirà questa nuova edizione? Dimmelo, perché io mi regoli per l'invio del disegno. Posso cercare a Roma una carta adatta per la copertina?», chiede il 2 luglio, mentre in agosto acclude una «Prova dell'incisione – e tipo della carta per la copertina»; p. 611, n° LXXXIV e 616, n° LXXXVIII, n. 3) e soprattutto nel *Carteggio d'A.-de Carolis*, pp. 88-91.

¹⁵⁸ Ivi, p. 28.

INTRODUZIONE

e stilizzati i capilettora: per l'ode alla Duse, chiusa da un Pegaso questa volta appena abbozzato; per i due sonetti; per l'inizio di ciascun atto e per la nota d'autore, ribattezzata *Nota alla 1.^a edizione popolare* e integrata con la frase «Oggi, XV settembre MCMIII, i Fratelli Treves mettono in vendita questa edizione più modesta che risponde alla crescente popolarità del poema e appaga il desiderio dei molti». ¹⁵⁹ Resta la corona ornata di rose e nastri a chiusura del *Commiato*, ma priva del profilo di Sigismondo.

L'edizione popolare conosce sei ristampe negli anni Dieci, quindi altre quattro negli anni Venti, per un totale di dodici edizioni Treves (compresa la *princeps*) in venticinque anni, cui si aggiungono quella per l'Istituto nazionale per l'edizione di tutte le opere (Verona 1927) e quella per i tipi dell'Oleandro (Roma 1936).

5.2. *La traduzione negli Stati Uniti e in Inghilterra*

Aspetti interessanti riserverebbe uno studio approfondito della vicenda delle traduzioni di *Francesca da Rimini*, un'altra delle preoccupazioni prioritarie, dopo la pubblicazione della Treves, di un grandissimo agente letterario di se stesso quale d'Annunzio.

La tragedia circola tempestivamente all'estero anche sull'onda della *tournée* internazionale cui la Duse attende: è desiderio ragionevole dell'attrice che l'opera anticipi l'arrivo della compagnia teatrale nella nazione che ospita la messinscena. «Ti prego vivamente di non far mancare – almeno a Boston, a Chicago e a New-York – un certo numero di esemplari delle tre tragedie, e specialmente della *Francesca*. Provedi in tempo», scrive d'Annunzio a Giuseppe Treves il 19 settembre 1902, ragguagliandolo sulla partenza imminente della Compagnia per gli Stati Uniti, dove condurrà in un itinerario di oltre tre mesi la *Gioconda*,

¹⁵⁹ *Francesca da Rimini*, tr², p. 280.

la *Città morta* e, appunto, *Francesca da Rimini*.¹⁶⁰ Il testo circola dunque anticipando l'arrivo della Duse, tradotto e pubblicato nel giro di pochi anni dall'edizione principe in Inghilterra e negli Stati Uniti (1902), in Germania (1904), in Danimarca (1905), in Romania (1907), in Russia (due edizioni nel 1908) e in Francia (1913).

Esce per prima la traduzione inglese, in due edizioni identiche negli Stati Uniti, presso la casa newyorkese di Frederick Abbott Stokes, e in Inghilterra, presso la londinese di William Heinemann, la quale con *Francesca da Rimini* chiude una serie di ben otto traduzioni dannunziane pubblicate in quattro anni, a partire dal 1898: cinque romanzi (il *Piacere*, il *Trionfo della morte*, le *Vergini delle rocce*, l'*Innocente*, il *Fuoco*) e tre drammi (la *Città morta*, la *Gioconda* e *Francesca*).

Cura la versione inglese Arthur Symons (1865-1945), poeta esponente del simbolismo, già autore del recente saggio *The Symbolist Mouvement in Literature* (1899), e traduttore per Heinemann del *Piacere* (*The Child of Pleasure*, 1898) e della *Città morta* (*The Dead City*, 1900), oltre che in seguito biografo della Duse (1926).¹⁶¹

Symons firma anche un'introduzione di apertura, dove raffronta d'Annunzio con il poeta inglese Stephen Phillips (1864-1915), autore del recentissimo dramma su *Paolo and Francesca* pubblicato nel 1900 e andato in scena al St. James' Theatre di Londra a partire dal 6 marzo di quello stesso 1902, quindi del tutto in contemporanea al percorso compositivo

¹⁶⁰ *Carteggio d'A.-Treves*, p. 592 (n° LXVIII). Gli scrive alcuni giorni dopo da Milano: «Accompagno la Signora Duse che parte stasera per Parigi-Cherbourg. Ella va ad imbarcarsi per l'America. E la vedo partire con molta tristezza. È incredibile la forza morale che regge questa delicata creatura. E qualunque parola di ammirazione e di devozione è sempre inferiore alla sua incomparabile nobiltà» (p. 594, n° LXIX; cfr. la n. 1 di Oliva).

¹⁶¹ Symons 1926. Su Symons si veda una lettera del 1898 indirizzata da d'Annunzio a G. Treves, in *Carteggio d'A.-Treves*, p. 533.

INTRODUZIONE

del poeta tragediografo italiano. Dal confronto *Francesca da Rimini* esce gloriosamente: tra le due opere, conclude Symons, corre la differenza che passa tra una parola piena di vita («vital speech») e una cosa nata stanca («sleepy thing»):

The difference between them seemed to be the difference between *vital speech*, coming straight out of a situation, and poetising round a situation. In d'Annunzio you feel the blind force and oncoming of a living passion; and it is this energy which speaks throughout the whole of a long and often delaying play. Without energy, "la grâce littéraire suprême," as Baudelaire has called it, beauty is but a *sleepy thing, decrepit or born tired*. In "Francesca da Rimini" *beauty speaks with the voice of life itself*.¹⁶²

5.3. In Germania

Come la versione inglese, anche quella tedesca è tra le primissime preoccupazioni di d'Annunzio, il quale prima ancora dell'uscita della Treves, nel febbraio 1902, chiede a Samuel Fischer dell'editrice Fischer Verlag di impegnarsi a far tradurre l'opera in versi con la collaborazione di un poeta, proponendo i nomi di Stefan George, Paul Heyse o Hugo von Hofmannsthal.¹⁶³

Fischer formula al primo – affermato traduttore di poeti contemporanei, d'Annunzio compreso – l'«espresso desiderio del poeta italiano» di sondare la sua disponibilità a tradurre *Francesca da Rimini*, quale «unico adatto» a un'impresa tanto ardua.¹⁶⁴ Nonostante un intervento da parte di von Hofmannsthal volto a chiarire il reale interesse per la partecipazione di George, nell'estate 1902 l'incarico

¹⁶² Symons 1902, p. XIV.

¹⁶³ Vignazia 1991, pp. 206-12.

¹⁶⁴ Gazzetti 1991, p. 162.

è ancora vacante: a fine luglio d'Annunzio sta cercando «il traduttore ideale», come scrive a Bruschi avendo accolto con un certo fastidio la notizia di una traduzione in corso, ad opera di una non meglio precisata «signorina»: «Io non ho *autorizzato* alcuna traduzione tedesca; e il mio editore Fischer non può autorizzarla senza il mio consentimento. In questi giorni appunto faccio ricerche per scoprire il traduttore ideale; a cui è necessaria la profonda conoscenza non soltanto della lingua italiana – attinta alle più pure fonti – ma anche di tutto il mondo dantesco». ¹⁶⁵

Molto scontento delle traduzioni tedesche fino ad allora pubblicate, il 27 agosto d'Annunzio pone a Fischer la richiesta inderogabile di trovargli un nuovo traduttore, lamentando le «déformations» (il carteggio tra i due è in francese) a cui sono sottoposte le sue opere in Germania, intollerabili tanto più di fronte a una fortuna letteraria che cresce «de jour en jour». ¹⁶⁶ La scelta cade sul giovanissimo poeta Karl Gustav Vollmoeller (1878-1948), per la prima volta alle prese con una traduzione. «Vollmoeller, che sta traducendo, mi scrive che n'è “ossessionato” e che vi trova bellezze “inaspettate”. Sono contento», ne scrive d'Annunzio a Emilio Treves in autunno, ¹⁶⁷ compiaciuto infine del risultato raggiunto dal traduttore ventenne, che facendo parlare *Francesca* in tedesco riesce, scrive, in un vero «miracolo». ¹⁶⁸

La tragedia si pubblica in Germania prima in versione abbreviata nella rivista «Neue deutsche Rundschau», quindi in volume nel 1904 presso Fischer, un'edizione lussuosa corredata dalle xilografie di de Carolis, di nuovo un apparato minore rispetto a quello predisposto per la prima *editio picta*, a cui il poeta e l'incisore lavorano negli stessi

¹⁶⁵ Luti 1973, p. 159.

¹⁶⁶ Vignazia 1991, pp. 227-29.

¹⁶⁷ Il 24 ottobre (*Carteggio d'A.-Treves*, p. 239, n° CLXXVIII).

¹⁶⁸ Scrive così d'Annunzio a Vollmoeller il 26 agosto 1909 (Vignazia 1991, p. 233).

mesi in cui predispongono l'edizione economica Treves.¹⁶⁹ La stampa tedesca sarà ripubblicata nel 1913, l'anno che precede la prima messinscena in Germania.

5.4. *In Europa settentrionale e orientale*

Nel 1905 esce la traduzione «autorizzata» (così sul frontespizio) in danese a cura di Regitze Winge (1868-1951), pubblicata dall'Editrice Nordica di Copenhagen e Kristiania.

Scrittrice in corrispondenza con Sibilla Aleramo, Winge ha già tradotto la *Gioconda* (*Gioconda*, 1901), il *Piacere* (*Lyst*, 1902) e il *Fuoco* (*Ilden*, 1903); faranno seguito le traduzioni tempestive della *Città morta* (*Den døde by*, 1908), di *Forse che sì forse che no* (*Maaske og maaske ikke*, 1910), della *Contemplazione della morte* (*Betragtning af Døden*, 1913) e della *Leda senza cigno* (*Leda uden Svanen*, 1922).

Nella breve introduzione con cui scorta *Francesca da Rimini* in Danimarca, in apertura dell'edizione Nordica, Winge prende avvio dal resoconto dell'ingloriosa *prima* romana, annuncio di un'opera che pare destinata a segnare come nessun'altra i dibattiti culturali dell'epoca:

¹⁶⁹ «Neue deutsche Rundschau», 14, 1903, pp. 1063-101, 1167-212. Come scrive Raimondo (2018, p. 71, n. 47), differenze «si riscontrano nel frontespizio e nella dedica alla Duse per la quale il Poeta chiede a de Carolis un disegno con corona d'alloro alata. Anche per ciò che concerne il frontespizio le diversità sono piuttosto eclatanti. Se nella versione italiana titolo e dati dell'opera erano inseriti all'interno di una cornice decorata da foglie di alloro, in quella tedesca l'architettura della pagina si modifica per lasciare spazio a una decorazione più fitta e animata da figure di angeli che poggiano su un basamento retto a destra da una sfinge, a sinistra da un leone. Elementi floreali si intrecciano e arricchiscono ulteriormente la pagina». Nel *Carteggio d'A.-de Carolis* si rintracciano riferimenti alla traduzione tedesca in luglio e agosto 1903 (pp. 89-91), contemporanei all'allestimento dell'edizione economica Treves.

DALLA PREISTORIA ALLA FORTUNA

Il dramma “Francesca da Rimini” fu interpretato per la prima volta a Roma il 9 dicembre 1901 da Eleonora Duse e la sua compagnia; era probabilmente dalla prima rappresentazione dell’Hernani di Hugo che non si era visto così tanto clamore attorno ad un’opera di teatro in versi. Lo spettacolo durò cinque ore e molte delle battute non si poterono sentire a causa del baccano nel teatro. Da allora l’opera è stata rappresentata sulle maggiori scene italiane in una versione ridotta e ha scatenato più dibattito di ogni altra opera in versi degli ultimi 100 anni. Questa traduzione riporta la tragedia nella sua versione originale.¹⁷⁰

Segue una breve esposizione dei criteri con cui ha inteso trasporre in danese il metro e il ritmo del verso dannunziano, le cadenze e le elisioni cui fa gioco la lingua italiana: «La traduzione, che nel contenuto e nel ritmo segue il più possibile l’originale, cerca per quanto sia possibile con la lingua danese, di rendere questo effetto, di simulare i principi poetici di D’Annunzio applicati al teatro, e di dare una riproduzione fedele dell’opera originale che ogni lettore ha il diritto di cercare e di trovare in una traduzione».¹⁷¹

¹⁷⁰ «Sørgespillet “Francesca da Rimini” spilledes første Gang i Rom d. 9de December 1901 af Eleonora Duse og hendes Selskab; og der har maaske, siden Førsteopførelsen af Hugos “Hernani”, aldrig om noget versificeret Skuespil staaet en saadan Strid. Forestillingen varede fem Timer, og mange af Replikerne vare uhørlige paa Grund af Larmen i Teatret. Siden da er Stykket, i beskaaret Tilstand, blevet opført paa alle Italiens større Scener, og har vakt mer Diskussion end noget andet Stykke paa vers i de sidste hundrede Aar. Den her foreliggende Oversættelse gengiver Tragedien i *ubeskaaren Stand*» (R. Winge, *Forord*, in *Francesca da Rimini*, ed. Winge). Ringrazio Alice Bogoni per le traduzioni dal danese.

¹⁷¹ «Oversættelsen, der i Ord og Rhythme saa nøje som muligt følger Originalen, forsøger – idet den saa godt, det med det danske Sprog lader sig gøre, bestræber sig for at gengive dennes Virkning og at lyde d’Annunzios Principer for Vers, brugt i dramatisk Øjemed – at give den tro Kopi af Originalværket, som enhver Læser i en Oversættelse først og fremmest har Ret til at søge og finde» (ibidem).

INTRODUZIONE

Escono quindi nel 1907 l'edizione rumena con traduzione di Jon Pereiz, e nel 1908 le due versioni in russo curate da Perevod Ju. Danilina (Mosca) e Valerija Brjusova e Vjač Ivanova (San Pietroburgo), studiate da Maria Pia Pagani, ai cui lavori si rimanda chi voglia approfondire il ruolo del teatro dannunziano nel dantismo della scena russa di primo Novecento.¹⁷²

5.5. *In Francia*

La storia delle traduzioni di *Francesca da Rimini* termina con l'edizione francese predisposta da Georges Hérelle, uscita prima nella «Revue de Paris» tra il primo dicembre 1910 e il primo gennaio 1911, quindi in volume da Calmann-Lévy, nel 1913 e di nuovo nel 1921, con un *Avertissement du traducteur* a firma di Hérelle, ma scritto dallo stesso d'Annunzio, nell'autunno 1910, per cesellare in quel luogo importante «un'effigie ideale del suo essere artista» (Cimini).¹⁷³

È curioso che esca per ultima proprio l'edizione estera alla quale per prima forse d'Annunzio ha pensato. L'invio a Hérelle di un esemplare della *princeps* è infatti tra i suoi propositi più urgenti non appena la tragedia è pubblicata: «Prego dire se rimarrete ancora a Parigi e se posso spedire costì volume *Francesca* e lettera», gli scrive in un telegramma da Milano il 2 aprile 1902, quando la Treves è fresca di stampa. Una decina di giorni dopo, il 13, già accenna all'opportunità di metterne in cantiere la traduzione, sempre sull'onda di una *tournee* che anche in Francia, pare allora, non dovrebbe tardare: «Veuillez voir Calmann et lui dire qu'il serait temps de publier volumes tragédies et poésies. J'espère que vous voudrez vous mettre au travail pour

¹⁷² Pagani 2014; si vedano anche Ead. 2012 e 2016.

¹⁷³ Cimini 2016, p. 39. Si veda in *Carteggio d'A.-Hérelle* la lettera n° CCCXLI del 15 novembre 1910 e il foglio accluso, n° CCCXLI bis.

Francesca qu'on va représenter à Paris». E non scorda il 28 maggio di mandargli una cartolina con «Un saluto fraterno dal paese di Francesca». ¹⁷⁴

Riferimenti alla traduzione nel carteggio tra i due non si hanno quindi per alcuni mesi; riprendono solo nel gennaio 1903 avendo l'impresario José Schurmann, tramite la Duse, proposto a d'Annunzio di rappresentare *Francesca da Rimini* al teatro d'Orange di Parigi. Il testo deve necessariamente uscire prima del debutto francese, anche solo in rivista: «Madame Duse viendra peut-être Paris jouer *Francesca*. Je désire que la tragédie soit publiée avant son arrivée. Arrangez la chose avec Calmann pour brochure ou bien pour Revue de Paris. Prière m'envoyer manuscrit au plus tôt» (6 gennaio 1903). ¹⁷⁵

Nonostante gli annunci di una rappresentazione con la Duse circolati sulle testate francesi nel 1903 e le proposte fatte alla Bernhardt, *Francesca da Rimini* non andrà in scena in Francia, ¹⁷⁶ e così pure si trascina la traduzione, interrotta nell'ottobre 1904 per i contrasti via via crescenti tra d'Annunzio ed Hérelle (ma anche per la priorità che si vuole riconoscere alla *Figlia di Iorio*).

Il carteggio tra i due e le prove di stampa, tormentate, custodite nel Fondo Hérelle della Médiathèque Jacques-Chirac di Troyes – i *placards* «martyrisés» di fronte ai quali d'Annunzio prova la tentazione di darsi malato, preferendo piuttosto «composer 99 autres tragédies» che correggere quelli – ¹⁷⁷ rendono conto delle complicate questioni che causano il protrarsi del lavoro in una vicenda interessante sotto vari punti di vista, non ultimo quello delle riflessioni implicate sull'inviolabilità dello stile, un tema molto caro

¹⁷⁴ Ivi, pp. 545 (CCLXIII, CCLXIV), 548 (CCLXVI.7).

¹⁷⁵ Ivi, p. 551 (CCLXXIII). D'Annunzio declina poi l'offerta di Schurmann.

¹⁷⁶ Cfr. Lelièvre 1959, pp. 209-12.

¹⁷⁷ Da due lettere a Hérelle del novembre 1910 (*Carteggio d'A.-Hérelle*, pp. 649-50, CCCXLV e CCCXLVI).

INTRODUZIONE

a d'Annunzio fin dagli anni Novanta. Difficoltà crescenti avvolgono per un decennio quella che si va dimostrando un'impresa, se non «disperata», quantomeno difficile: volgere in altra lingua il «sapore antico» di *Francesca*; quasi un «miracolo», ha scritto al tedesco Vollmoeller, consapevole di quando è costato a lui creare quel miraggio di una lingua remota.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Ivi, pp. 553 (CCLXXV, intorno all'8 gennaio 1903), 566 (CCLXXXV, 20 ottobre 1904). Vignazia 1991, p. 233.

II.

Stile e poetica nella dinamica del testo

1.

Il laboratorio linguistico

Esula dagli intenti di questa edizione critica un resoconto del dibattito suscitato da *Francesca da Rimini*, teatro di poesia impegnativo tanto sulla scena quanto sulla pagina. Le svalutazioni e rivalutazioni di cui è stata oggetto l'opera con cui Gabriele d'Annunzio firma il suo teatro moderno sulla soglia del Novecento, qui accennate solo per quanto riguarda l'accoglienza successiva al debutto – in cui spicca la consacrazione di Isidoro Del Lungo –, meritano di essere ricostruite altrove.

Più adatta a introdurre la vicenda elaborativa pare un'analisi, non esaustiva, di alcuni dati emergenti dall'osservazione della dinamica testuale, dei sistemi attorno ai quali si organizzano alcune tipologie di varianti; in particolare, dei significati che queste assumono all'interno del laboratorio linguistico, dell'intertestualità nel suo farsi e rifarsi e degli ingredienti – tolti o aggiunti – della *Weltanschauung* di d'Annunzio all'altezza di questa tragedia.

Approssimandosi a ciò è doveroso tuttavia indicare almeno gli studi fondamentali sulla scia dei quali si colloca la riflessione, a partire dal più recente, il commento di Donato

INTRODUZIONE

Pirovano che accompagna l'edizione pubblicata da Salerno nel 2018, strumento utilissimo soprattutto per ricostruire puntualmente le complesse stratificazioni testuali, insieme alla monografia sulla presenza di Dante nell'opera che si deve a Gabriella Di Paola – *Il mal perverso e i fiori velenosi* (Bulzoni 1990) – e al dettagliato *Studio sulle fonti* di Carla Ferri consegnato ai «Quaderni del Vittoriale» (1980), che approfondisce e completa le intuizioni sulle componenti del sostrato letterario già individuate da Mario Praz.¹

Riferimento essenziale è il commento di Annamaria Andreoli che accompagna i cinque atti nel Meridiano del 2013, ricchissimo di informazioni. Accanto ad esso va ricordato in particolare un articolo che nel 2015 per la rivista «Dante» la studiosa ha dedicato all'*antropologia poetica* dell'opera, ovvero ai rapporti con accademici e studiosi e alla preparazione filologica che precedono e soggiacciono al rifacimento dannunziano, ripresa e completamento di quanto proposto in un saggio *Per la rilettura di 'Francesca da Rimini'* apparso in un numero monografico di «Sinestesi» (2-3, 2008-9) dedicato a *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, a cura di Carlo Santoli.²

Oltre a questi contributi, utili spunti di riflessione sono giunti dalla *reinterpretazione critica* offerta da Valeria Giannantonio per lo stesso numero di «Sinestesi» – poi confluita nella monografia *Tra metafore e miti. Poesie e teatro in D'Annunzio* (Liguori 2011) – e dal capitolo sul teatro di poesia dannunziano firmato da Anna Barsotti per il volume sul *Teatro italiano* (1981) dell'opera collettiva *Teatro contemporaneo* diretta da Mario Verdone.³ Altri studi sono indicati nelle note.

¹ *Francesca da Rimini*, ed. Pirovano; Di Paola 1990; Ferri 1980; Praz 1944.

² Andreoli 2013, 2015, 2008-9. Per un confronto tra d'Annunzio e Pascoli alle prese con rifacimenti danteschi si veda inoltre Ead. 2012.

³ Giannantonio 2009 quindi 2011, cap. II; Barsotti 1981.

1.1. *Melgljo dormire c'aver penzieri: gli arcaismi*

La lingua remota che d'Annunzio crea per la sua prima tragedia in versi, in gara aperta con l'idioma di Dante padre della patria, si avvale di recuperi lessicali e grafici degli antichi testi volgari come di fili aurei per un prezioso intreccio. Nella sovrabbondanza di esempi cui si potrebbe far ricorso, spicca l'emblematico *melgljo*, con nesso consonantico *-lgl-*, dell'anonima canzonetta antica *Quando la prima vera* (vv. 26-27) trascritta sul fregio che adorna le pareti della camera di Francesca, come indica la didascalia d'apertura dell'atto III: «Appare una camera adorna, vagamente scompartita da formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano, tra uccelli fiori frutti imprese. Ricorre sotto il palco, intorno alle pareti, un fregio a guisa di festone dove sono scritte alcune parole d'una canzonetta amorosa: *Melgljo m'è dormire gaudendo / C'aver penzieri vegghiando*».⁴

I versi sono riprodotti secondo la trascrizione della *Crestomazia italiana dei primi secoli* di Ernesto Monaci (1889) in cui la canzonetta è antologizzata: raccolta familiare a d'Annunzio (nella cui biblioteca se ne conserva una copia dai numerosi segni di lettura), che con Monaci ha studiato all'Università di Roma.⁵ La grafia antica, al pari di *penzieri* per *pensieri* e *vegghiando* per *vegliando*, ben

⁴ Corsivo del testo (sempre miei i corsivi in questa sezione, se non diversamente segnalato).

⁵ Monaci, *Crestomazia*, p. 99 (Zambracca, Cassapanca 8c). In ragione di questo contatto grafico ritengo più probabile tale fonte all'edizione D'Ancona-Comparetti delle *Antiche rime volgari* (II, 1881, pp. 1-4, a p. 2) verso la quale si orientava Praz (1944, p. 341), dove solo in calce è riferita la variante «Melgljo» per i versi che a testo invece recitano «*Me' m'è dormir gaudendo / C'aver penzier vegghiando*» (corsivo mio). Si veda l'edizione critica e commentata della canzone, a cura di M. Pagano e M. Spampinato Beretta, in *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, II, *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento diretta da C. Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, pp. 865-73.

INTRODUZIONE

attestata nei testi medievali, conduce la parola «a un'altra atmosfera», come scrisse Bruno Migliorini commentando «i frutti dorati» preferiti dal «sensuale assaporamento» linguistico dannunziano.⁶ È dunque recepita fin dal manoscritto, mantenuta nel dattiloscritto inviato a Hérelle – dove si riconosce il suo intervento nella *l* aggiunta a penna a correzione di «Meglio», *lectio facilior* sostituita dal dattilografo alla forma meno ovvia – e quindi stabilmente in tutte le stampe in vita dell'autore; persa nelle edizioni recenti, viene in questa sede ripristinata.

Tali arcaismi provengono spesso dagli ipotesti selezionati. È il caso ad esempio del linguaggio del giullare nella prima scena dell'atto I, molto marcato sotto questo punto di vista: «So le storie di tutti i cavalieri / e di tutte le gran *cavallarie* / che furon fatte al tempo / del re Artù, e *spezialmente* so / di Messere Tristano e di Messere / Lancilotto del Lago». La forma conservativa di *-ar-* intertonico «cavallarie» e la lezione «spezialmente», introdotte con correzione su manoscritto di «cavallerie» e «specialmente», aumentano l'aderenza con l'avvio de *La Tavola ritonda o l'Istoria di Tristano* da cui il passo si trae quasi pari pari: «Signori, chesto libro conta e divisa di belle aventure e di grandi cavallarie [...] che fatte fuoro al tempo dello re Artù e di valenti cavalieri della Taula nuova, e spezialmente di missere Tristano e di missere Lancilotto e di missere Galeasso e di missere Palamidesse, e generalmente d'ogni altro cavaliere errante della Taula».⁷

Ritocco sul manoscritto a favore di una forma antica è anche «astrolaghi» da «astrologhi» («Questi uomini di corte / son pur anco indovini qualche volta, / ché rubano il mestiere / agli *astrolaghi*», Ser Toldo in I III 424) nella prima occorrenza della parola che è poi sempre attestata in verso nella forma *-lago*, relegandosi il moderno *astrologo* alla prosa didascalica⁸ e al nome che indica il personaggio cui spettano

⁶ Migliorini 1939, pp. 300-1, 307.

⁷ I I 297-302; Tavola ritonda, I, p. 1.

⁸ Almeno a partire dalle edizioni a stampa: l'«Astrologo» della didascalia

le battute, nell'atto III. È il caso anche della correzione «filosafò» su «filosofo», nella ripresa quasi letterale di *Decameron* (VI IX 8): «L'ho visto accompagnarsi a volte / con Guido di Messere Cavalcante / dei Cavalcanti, che essere si dice / un de' migliori laici ch'abbia il mondo / et ottimo *filosafò* / naturale» (III III 453). Vero è che coesistono forme grafiche diverse senza che sia riscontrabile una preferenza per la lingua dei versi o per quella delle didascalie: *lacrima/lagrima*,⁹ *foco/fuoco*, *leggero/leggiero* (benché con una netta preferenza per la seconda forma).

Quanto alla morfologia, degna di nota è la variante che introduce la forma condizionale dell'italiano antico *avrebbero*, preferita ad *avrebbero* a parità di misura sillabica («All'Inferno / *avrebbero* da giungere / e rimanerci!», Alda in V I 44), come pure quella che a partire dalla stampa Treves mostra l'uscita in *-i* per la seconda persona plurale del condizionale *avresti* per *avreste* in una battuta del giullare, «Per sorte / *avresti* voi un poco...», «*Avresti* voi un poco di scarlatto?» (I I 98-99, 100), dove alla lezione manoscritta «avreste» – ereditata dal dattiloscritto per Hérelle (seppure nel refuso «Avrete») – si sostituisce dalla *princeps* la variante con *-i*, che riconduce la forma alla fonte, la *Novella L* di Franco Sacchetti: «Madonna, *avresti* voi un poco di scarlatto?».¹⁰

Altri preziosismi s'introducono con la Treves, a partire dalla quale ad esempio si opta per la grafia *et* per *ed*, onnipresente invece nel manoscritto e nel dattiloscritto. Tra le particolarità sintattiche notiamo il gerundio assoluto con soggetto proprio espresso inserito con la *princeps* nella prosa

d'apertura di III IV nel manoscritto si risolve in «astrologo» a partire dall'anticipazione in rivista. Per la forma *-lago* nei versi si vedano i luoghi II I 18, 87, 102; III IV 513.

⁹ Considerando le varianti *-cr-* > *-gr-* a partire dalla *princeps* in III v. 761 e nella did. ivi al v. 888.

¹⁰ Sacchetti, *Le novelle*, I, p. 125; cfr. in appendice il foglio L 13 (APV VIII,2.43, n° 345).

INTRODUZIONE

della didascalìa «Le acconciature bicorni e le alte conocchie brillano al sole, a quando a quando dalle labbra e dalle vesti *sorgendo* nell'aria chiara *bisbigli e sussurri*» (I v al v. 814), a dare flessuosità alla versione manoscritta «a quando a quando, dalle loro labbra e dalle loro vesti di color variato sorgono nell'aria chiara bisbigli e susurri»: caso unico, se si eccettua l'occorrenza in poesia nel *Commiato*, «L'Esule vi fisò gli occhi grifagni / quand'ei posava presso il Malaspina, / *l'ira sua valicando* i morti stagni» (v. 21). Si noti infine il verbo *somigliare* seguito da accusativo in «Tu somigli la mia Samaritana», variante manoscritta di «Tu somigli alla mia Samaritana» (V II 193), a parità di misura metrica.

1.2. *Avvolte il viso: coaguli sintattici in prosa didascalica*

Gli strumenti ortografici, morfologici, sintattici e lessicali si estendono dai versi alle didascalie, che non assolvono solo a una funzione tecnica di regia, bensì anche a un incarico pienamente narrativo, poiché «descrivono, interpretano, integrano le battute dei personaggi», come scrisse Anna Barsotti ritenendole la spia di una sfiducia nella possibilità comunicativa dei dialoghi da parte di un autore che avoca a sé il controllo della vicenda. È largamente condivisibile riguardo a ciò l'opinione di Adone Brandalise, secondo il quale in *Francesca da Rimini* si palesa l'idea di un'arte «incontenibile nelle dimensioni proprie del sistema delle arti», da cui (anche) l'espansione della didascalìa, «luogo per eccellenza sintomatico di una ambizione teatrale che sembra potersi in realtà soddisfare solo nella sua virtuosistica evocazione scritturale». ¹¹

In seguito alla pressione del virtuosismo letterario capita quindi che nella prosa didascalica *vaso* sia corretto in *testo*, per indicare il recipiente con il basilico sul davanzale di Francesca (all'inizio dell'atto V), o che vi ricorra l'accusativo

¹¹ Barsotti 1981, pp. 102-3. Brandalise 2002, pp. 144-45.

alla greca: «Francesca, subitamente *accesa il volto*, scuote da sé il pensiero funesto, e sembra cercare con isforzo l'oblio dell'angoscia mortale; ma una specie di stridore penoso accompagna la sua volubilità», nell'apertura della scena terza dell'atto III. La forma compiuta di questa didascalia è l'esito di un'espansione per formulare la quale l'autore lascia in tronco la stesura «scuote da sé [il pensiero funesto]», introduce il costrutto di relazione («subitamente *accesa il volto* da un'onda di sangue che le sale dal cuore [*poi corretto in dai precordi*], scuote da sé») e omette infine l'immagine dell'«onda di sangue» pompato. Ne risulta una notazione ricca di squarci sull'interiorità riflessa della protagonista; tra quelle, come notò Barsotti, «che non si possono togliere [...] a rischio di non comprendere a pieno il rilievo di certi gesti, di certi atti, di certi messaggi – le motivazioni infine che stanno dietro ai fatti e alle parole».

Un accusativo alla greca ricorre anche nella didascalia su cui si apre l'atto V, indicando che «Le donne, biancovestite, *avvolte il viso* di leggera bende bianche, sono sedute su le predelle basse». Il costrutto s'introduce in seguito alla sospensione della lezione «col vi», verosimilmente un troncamento di «col vi[so avvolto di leggiadre bende ecc.]», abbandonato in favore di un costrutto ben attestato nella lingua complessa, antica e vernacolare insieme, del Tommaseo traduttore di *Canti Greci* che tanto ispira d'Annunzio: «Tutte le brunette e le occhinere / *Piene di neini il viso*, / Tutte mi diedero un bacio; e una non mel dà». ¹² Per questa via il costrutto si rivela un espediente per ottenere, anche nelle didascalie, un effetto classicheggiante sì, ma soprattutto ritmico, onde evitare che nella lingua i movimenti del pensiero si 'diluiscano'. È questo un punto di forte sintonia con Tommaseo, ammiratore delle «ellissi potenti» dei canti popolari, antidoto naturale a uno stile

¹² Tommaseo, *Canti Greci*, p. 20 (secondo la paragrafatura dell'ed. di riferimento: I I 9.1.8 v. 2).

«paralitico».¹³ «Il difetto principale della vostra traduzione sta nella prolissità, proveniente dall'orrore che voi avete delle *ellissi*» (corsivo del testo) – scriverà nel 1904 d'Annunzio a Hérèlle, al lavoro sulla traduzione della *Fille de Iorio*: «Certe frasi brevi ed efficaci del testo si diluiscono in un gran numero di particelle»; «Vous n'admettez donc pas qu'une ame [*sic*] simple et vive s'exprime par ellipses! Cependant l'ellipse est la figure la plus fréquente dans le chant et dans le discours du peuple».¹⁴

1.3. *Ciarla e ciangotta: i giochi di suono*

Di questo gusto ritmico-sonoro forniscono numerosi esempi i dialoghi del primo atto tra le ancelle e il giullare. Si noti ad esempio il gioco di suono contenuto nella risposta (I 1 262-66) con cui questi interrompe l'eloquio torrenziale di Garsenda:

Che ciaramella! Oh povero il re Enzo,
 giammai non è qui tempo di tacere.
 Che farai della tua mercatanzia,
 Gian Figo? *Ciarla, ciangola, ciangotta:*
 per quattro *ciarle* te ne danno mille!

Gian Figo apostrofa la dama come *ciaramella*, una sorta di cornamusa, come se le dicesse che 'dà fiato alla bocca', 'avviluppa parole senza conclusione'. Non è mai il tempo di tacere, le dice ripetendo i versi di Re Enzo appena ricordati (I 1 229-37), e si rivolge quindi a se stesso con gli esortativi «*ciarla, ciangola, ciangotta*» provenienti, come avverte

¹³ In nota al verso «E cinquecendue zecchini riscatto gli presi», Tommaseo commenta: «Omesso il *per*. Badino a ritenere i greci scrittori queste ellissi potenti, senza le quali lo stile si fa paralitico» (ivi, p. 332, n. 28; II III 6.1.7 v. 8 in nota).

¹⁴ *Carteggio d'A.-Hérèlle*, pp. 583-84 (lettera del 13 dicembre 1904 e glossa al manoscritto della *Fille de Iorio*; cito dalla nota a p. 586).

Pirovano, dal dialogo *L'Ercolano* di Benedetto Varchi cui rimanda la voce *ciarlare* nel *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo e Bellini: «Questi verbi cominciati tutti dalla lettera C, Cicalare, Ciarlare, Cinguettare, Cingottare, Ciangolare, Ciaramellare, Chiacchierare e Cornocchiare, si dicono di coloro, i quali favellano, non per aver che favellare, ma per non aver che fare, dicendo senza sapere che dirsi, e in somma cose o inutili o vane, cioè senza sugo, o sostanza alcuna». L'indagine dei materiali rielaborativi permette però di rilevare che la prima stesura prevede la sequenza «Ciarla, ciangola, cingotta» e solo in un secondo momento al terzo posto si sostituisce il verbo *ciangottare*, assente nell'elenco dell'*Ercolano* ma pure attestato col significato di 'chiacchierare', e dunque preferito onde sostenere con esso la figura di suono *cia- cia- cia-*.

Il giullare è un paroliere che si mantiene grazie alle *ciance*: per lui la parola non è «arte» ma «mercatanzia», come appunto l'autore corregge al v. 264 («che farai dell'arte tua» diviene «che farai della tua mercatanzia?») e come pure esprime la sfumatura di «ciancivendolo» sostituito a «cianciatore», nella battuta di Ostasio «Taci, gaglioffo! Iacomello, / ti do in custodia questo ciancivendolo» (I II 385-87). A riprova di come lavora d'Annunzio, si noti che *gaglioffo* – «Nome ingiurioso, come Galeone, Manigoldo, Poltrone», avverte il *Dizionario* Tommaseo-Bellini –, l'appellativo con cui Ostasio apostrofa il giullare qui e poco oltre («Or quel *gaglioffo* / cianciava con le donne di Francesca», I III 406-7, dove pure «cianciava» è variante di «parlava», con rincaro dell'onomatopea), si trova anche in lezioni cassate cui vengono preferiti proprio i sinonimi indicati dal *Dizionario*: «Che fai qui, *manigoldo*?» (da «Che fai tu qui, *gaglioffo*?»); «Tu non ti befferai di me due volte, / ch'io ti farò più tristo di Tristano / per tutti i giorni tuoi, *sconcio poltrone*», su «brutto *gaglioffo*» (I II 343, 356).

1.4. *Dalla lingua alla strozza: la tensione espressivistica*

D'Annunzio predilige recuperi formali dell'italiano antico, gravitando soprattutto, ma non solo, nell'universo della *Commedia*: come scrive a Bruschi, al traduttore ideale di *Francesca da Rimini* «è necessaria la profonda conoscenza non soltanto della lingua italiana – attinta alle più pure fonti – ma anche di tutto il mondo dantesco». ¹⁵ Non è ravvisabile tuttavia il proposito di una patinatura toscaneggiante sistematica, in presenza peraltro dell'abbandono di lezioni quali *làmpana*, *lampanetta* (a olio), a favore delle più comuni *lampada*, *lampadetta*. ¹⁶ Dallo studio dei processi elaborativi si ricava piuttosto il progetto di un linguaggio che superi il tempo, dove le fonti sono incastonate rimanendo sempre intatta, con le parole di Gibellini, «la fiducia nell'immobile assolutezza della parola», cosicché sintagmi antichi, costrutti popolareggianti e dantismi crudi si accostano liberamente «lessicalizzati come le voci rare e tecniche setacciate nei dizionari, quasi tessere di un linguaggio metastorico e assoluto da utilizzare per un nuovo e originale mosaico testuale». ¹⁷

Così cerca un idioma icastico e marcato: preferisce *tagliare la gola* a *uccidere*, correggendo «il padre non aveva voluto ch'egli / *uccidesse* Montagna» in «non aveva voluto ch'ei *tagliasse* / *la gola* al prigioniero» (II v 862-63); come «confitta la strozza» a «spezzata la lingua» («Tale di noi gli ha confitta la strozza» II IV 630), con impiego del sostantivo d'occorrenza dantesca *strozza* 'gola' («Oh quanto mi pareva sbigottito / con la lingua tagliata ne la strozza» *Inf.* XXVIII 100-1), indicizzato dal *Dizionario* dove gli si accosta *gorgozzule*, pure presente nell'atto I dove il giullare, «grattandosi il gorgozzule», esclama «Gran tempo è che non mi sazio» (I I 80).

¹⁵ Luti 1973, p. 159.

¹⁶ V II did. ai vv. 134, 185 e v. 190; V II did. ai vv. 142, 187, e vv. 221, 224.

¹⁷ Gibellini 1995, pp. 16-17.

Ricorrendo sistematicamente al Tommaseo-Bellini come a uno strumento sussidiario che permette di allargare «l'orizzonte fantastico delle parole», come riconobbe subito Praz,¹⁸ nel vocabolario vaglia espressioni affini come «la lingua vi si secchi» (II III 639), «vi scoppi la gran vena», «vi nasca il vermocane» – imprecazione, quest'ultima, presente nelle novelle di Sacchetti, costruita attorno al nome di una malattia dei cavalli, forse il *ver coquin*, il 'verme briccone' (voce *vermocane*). A una malattia equestre si riferisce anche un'espressione pronunciata da Gianciotto, che di sé dice: «Giovanni lo Sciancato, Gianni Ciotto, / si farà pur legare con le corde / su *uno stallone ch'abbia il capogatto* / e andrà saccomannando nell'Inferno» (II IV 790-93). Si noti che la prima stesura interrotta si riferisce a un «cavallo pazzo», senza peraltro il verbo *sacomannare* – «si farà pur legare con le corde / sopra *un cavallo pazzo* e farà oste / contro l'Inferno» –, espressione alla quale preferisce quella, raccolta nel *Dizionario*, che esprime con un termine più colorito l'insensatezza dei cavalli che paiono avere il capogiro.

Crea un linguaggio materico composto di metafore attinenti a fisicità eventualmente antropomorfe, per cui «il vento della notte» varia in «l'alito della notte» («Aperta / è la porta, e vi passa / l'alito della notte», V IV 311), e Smaragdi non *fa chiari* i sogni di Francesca, ma ne *discopre le facce*: «et io ti conterò tutti i miei sogni / perché tu *vi discopra / le facce della gioia e del dolore*», variante di «ed io ti canterò tutti i miei sogni / perché tu *me li faccia chiari*» (I V 937-39), dove non insignificante, per un personaggio che incarna il canto popolare mediterraneo, è anche la lezione cassata «canterò» sotto «conterò».

Riconducibile a un'evoluzione oggettivante è anche la modifica per cui i Polentani non solo tengono il rosaio sbocciato nell'arca bizantina «per benedetto» ma anche, nell'espansione introdotta, «intatto / come una *roba di verginità*» (I V 992-97), ossia come un vestito immacolato,

¹⁸ Praz 1944, p. 347.

probabile derivazione da un'immagine del *Volgarizzamento dell'esposizione del Paternostro* di Zuccherò Bencivenni (1828), attraverso la voce *roba* 'veste' del Tommaseo-Bellini: «La virginitade si è la roba bianca ove la macchia è più appariscente e più laida che in altra roba». ¹⁹

Dalla ricerca di concretezza del «prodigioso costruttore di immagini verbali», come lo definì Gibellini, scaturiscono versi come «Tutte / le stelle tramontavano nei tuoi / capelli sparsi ai *confini dell'ombra*, / ove labbra non giungono», variante di «capelli sparsi al *confine del cielo*», cui lo scrittore rinuncia trovando la poesia nella precisazione dello spazio in cui si situano gli elementi. ²⁰

1.5. *Nell'interlinea tra pianeti e sogni: le accumulazioni*

Un altro fenomeno stilistico tipico dell'Ulisside è la capacità accumulativa, per la quale vale la definizione di Angelo Jacomuzzi della sua attività poetica come «irrelata produttività formale» e «opificio», o l'analisi di Vincenzo Coletti secondo il quale la percezione del reale dannunziana si svolge «per cumulo impressionistico di sensazioni». ²¹

Il congegno ripetitivo in azione, l'anno precedente, nella prosa de *Il fuoco* vale anche per la prima tragedia in versi, nella quale conduce a effetti simili a quelli che Ezio Raimondi rilevò nel romanzo d'ambientazione veneziana: «una articolatissima tessitura motivica, [...] un puntiglioso e scaltro apparato speculare di incisi, frammenti, battute, citazioni, nessi ritmici, blocchi proposizionali, stilemi, concordanze iconiche», in cui i cumuli hanno la funzione di approssimare alle architetture ritmiche della musica attraverso ripetizioni volte a sancire «la circolarità del

¹⁹ Per *roba* 'veste' cfr. anche «donare / voglio *una roba nuova* ad Altichiara» (III III 470).

²⁰ Gibellini 1995, p. 144; V IV 280-83.

²¹ Jacomuzzi 1974, pp. 10, 33; Coletti 1993, p. 318.

tempo», con una tecnica che in ultima analisi mette in gioco «anche una metafisica, una visione dell'esistenza e delle sue forme». ²²

Anche in *Francesca da Rimini* si verifica talvolta una particolare insistenza accumulativa. Nella serie interrogativa che la dama sottopone al torrigiano, per sapere se è vero (II II 180-91) che la fiamma della roccaffuoco presenta una varietà di colori rarissima e incantevole, il poeta aggiunge sul manoscritto alcune immagini di luoghi misteriosi o fantastici dove potrebbe ritrovarsi una molteplicità paragonabile:

Accendi! È vero che arde di colori
meravigliosi, come nessun'altra
creatura fugace,
e d'una mescolanza di colori
che l'occhio non sostiene,
d'una diversità
indicibile, d'una
moltitudine fervida e sublime
che sola vive *nei pianeti erranti,*
nelle ampolle dei maghi,
e nei vulcani pieni di metalli,
o nei sogni dell'uomo cieco? È vero?

La prima stesura comprende solo astri e sogni: «... che sola si ritrova nei pianeti / del cielo erranti, nei sogni dell'uomo / cieco», ma la scrittura viene interrotta e ampliata con quella che si potrebbe chiamare, con Jacomuzzi, una «proliferazione parassitaria». ²³

Nell'interlinea tra lo spazio celeste («nei pianeti») e quello onirico («nei sogni») s'introducono per contatto le sfere indovine e gli antri vulcanici, in un cumulo che potenzialmente potrebbe continuare, ma che concludendosi dà luogo a una doppia serie alternata *terreno-fantastico*, per cui «pianeti erranti» sta a «vulcani pieni di metalli» come

²² Raimondi 1989, pp. XXIX, XXXI.

²³ Jacomuzzi 1974, p. 42.

INTRODUZIONE

«ampolle dei maghi» sta a «sogni dell'uomo cieco», in un'espressione che bilancia lo spazio extra e intra-terrestre (stellare e magmatico) di una visione terrena amplificata e lo spazio ultra-terrestre (sub-conscio) di una visione rivolta verso un interno magico o sublime, ossia «oltre la soglia iniziatica dell'esperienza di accecamento», con le parole di un commento al passo di Brandalise:

Qui l'incalzare delle inarcature che fanno della lunga sequela di versi un'unica domanda che in realtà protegge con l'intonazione interrogativa quel che di trepidante forse le toglierebbe l'ammettere di essere già la risposta, libera l'evocazione di un'iridescenza insostenibile, indicibile [...] che comprensibilmente si può pensare trovi per D'Annunzio rifugio (quasi premonizione del *Notturmo*) in quel altro vedere che sta oltre la soglia iniziatica dell'esperienza dell'accecamento.²⁴

Le ripetizioni, a volte accompagnate da figure di chiasmo, caratterizzano in particolare il linguaggio di Francesca: «*Un'erba per sanare / io m'avea* nelle case del mio padre, / del mio buon padre, Dio l'aiuto, Dio / l'aiuti! *Un'erba io m'avea, per sanare,* / in quel giardino dove entraste un giorno (II III 315-19, dove «del mio buon ... per sanare» è aggiunta nell'interlinea); «*su la riva d'un fiume,* / incolpevoli tutti, / *su la riva d'un fiume rapinoso*» (III II 150-52, variante di «su la riva d'un fiume, d'un profondo / fiume e vertiginoso»); «Non so pregare, non so più pregare...» (ivi 167, con *variatio* di «Non so pregare, / non so pregare...»).

Paolo assorbe questa inflessione, raccontando all'amata che «l'anima viveva / della rapidità / come la torcia trasportata, e tutti / i suoi pensieri, *tranne uno, tranne uno,* / in dietro si perdevano / come faville» (III v 778-83); «*Io vi prego, vi prego* / che voi mi diate pace / sol per quest'ora», gli risponde lei (ivi 788-90, con eco di *Inf.* XXVI 65-66:

²⁴ Brandalise 2002, p. 151.

«maestro, assai ten priego / e ripriego, che 'l priego vaglia mille»); «Guardate *il mare, il mare* / che con Dio fece testimonianza / alla parola che fu detta, grande / [...] e una vela *andava andava* / sola alle sue fortune, come quella» (III v 828-34); «Ah, non posso più udirlo! Anche la notte / *urla, urla* come un lupo; / e giunge l'urlo fino alla mia stanza» (IV I 74-76); «Ma il ferro non dividerà le labbra: / *non divide la fiamma, / non divide la fiamma* che s'aderse» (V III 250-52).

Le forme e i movimenti della lingua damascata di *Francesca da Rimini* risultano da tecniche comparabili a quelle della forgiatura, che allunga e ripiega il metallo fino a ottenere un notevole effetto estetico: metafora sempre efficace per descrivere il laboratorio del demiurgo scrittore.

2.

Intertestualità in movimento:
 echi, «assimilamenti», ri-creazioni

2.1. *Dante: il quinto dell'Inferno*

«I Dantisti sono in giubilo. Il Passerini era fuori di sé», riferisce d'Annunzio a Tenneroni dopo la prima lettura agli ospiti selezionati della Capponcina. I lacerti provenienti dalla *Commedia*, e in particolare dal canto V dell'*Inferno*, sono stati saldati in modo talmente suggestivo da procurare momenti «d'immaginabile brivido» ai professori di quel pubblico, come poi a quelli in platea, come scrisse De Michelis.²⁵

È stato notato che persino la prima parola pronunciata da Francesca, quando entra in scena sul finire del coro delle sue donne – «*Amor* le fa cantare» (I v 801) – rimanda alla triade «*Amor* che al cor gentil ratto s'apprende», «*Amor* che a nullo amato amar perdona», «*Amor* condusse noi ad una morte»: l'anafora che nell'edizione Treves s'impone con capolettera infuocato sotto un'incisione di de Carolis tra i sonetti e l'inizio del primo atto.

Ma la Francesca dannunziana rimanda non solo

²⁵ *Carteggio d'A.-Tenneroni*, p. 247. De Michelis 1960, p. 225, n. 44.

all'illustre precedente dantesca. Altri famosi riflessi letterari ne illuminano lo sguardo: «S'ella sorride, incendia la città» esclama il balestriere (II 1 34), variante di «S'ella si mostra, incendia la città», in cui è più palese la derivazione dalla Laura petrarchesca («Quel ch'ella par quand'un poco sorride», *Vita nuova* XXI 4 v. 12) oltre che da Beatrice, come indica Pirovano: «“S'io ridessi”, / mi cominciò, “tu ti faresti quale / fu Semelè quando di cener fessi”» (*Par.* XXI 4-6). Per non esaminare che recuperi provenienti dal quinto dell'*Inferno*, si ricordi il modo in cui è montata la gemma «se fosse amico il re de l'universo, / noi pregheremmo lui de la tua pace» (vv. 91-92), incastonata nella risposta di Francesca a Paolo che le racconta di quando, a Firenze, piangeva ascoltando il «giovinetto» degli Alighieri: «Piangevate? Ah, Paolo, sia / benedetto colui che v'insegnò / tal pianto! *Io pregherò per la sua pace*» (III v 890-92).

Si pensi poi al più soffuso rimando al quietato sibilo di «mentre che *l'vento*, come fa, *si tace*» (v. 96), intrecciato ai ricordi di Francesca della tempesta cui assistette con la sorella: «Ti sovviene? Eravamo sulla torre. / Et ecco, d'improvviso, tutto fu / silenzio. *Il vento si tacque*» (I v 896-98). Oppure a certe scelte lessicali come il verbo tingere riferito all'impronta sanguinosa, da «noi che *tignemmo il mondo di sanguigno*» (v. 90), già epigrafe della tragedia nel manoscritto e nel dattiloscritto per Hérelle, omessa dalla stampa ma affiorante nell'immagine impiegata da Francesca per descrivere il giorno della vendetta come quello in cui «*il sangue / tinge* le porte delle nostre case» (I v 1150-51) – oltre che, naturalmente, riconoscibile nei tanti oggetti insanguinati, dai pavimenti macchiati d'impronte delittuose allo «stocco sanguinoso» che lo Sciancato spezza, su cui si chiude l'ultima didascalia.

Lungo è infine l'elenco dei recuperi di sintagmi precisi come «male perverso», da «poi c'hai pietà del nostro *mal perverso*» (v. 93), trasparente nell'interrogazione di Francesca alla schiava indovina, «questo *male / perverso* dond'è nato?» (III 11 202-3). Gli ipotesti sono spesso talmente palesi che

Del Lungo, dopo il debutto, può augurarsi che d'Annunzio accompagni il testo pubblicato con un'«esposizione» o una «giustificazione» in cui indichi «candidamente» una a una le fonti di certi «geniali assimilamenti onde il lavoro suo mi sonò, tratto tratto, intessuto» – primo fra tutti il brano delle *Esposizioni sopra la Comedia* di Boccaccio – talmente riscontrabili «con l'ordito della tragedia» da potersi porre come «argomento».²⁶

2.2. *Dante: la lonza greca di Smaragdi*

Gli «assimilamenti» più «geniali» provengono forse dalla cultura popolare culla dei canti tradotti e commentati da Tommaseo: non solo greci, ma anche illirici, se la schiava Smaragdi alla prima menzione è detta «serviana», 'serba', poi corretto in «cipriana» («E quella schiava / cipriana, che tanto è cara a mia / sorella, ora mi dà sospetto» I III 425). È lei forse il recupero più complesso e riuscito, personaggio notevole ed essenziale, invero «felice immissione dannunziana nel cast», con le parole di Pirovano.²⁷

Il nome proviene da una pagina dei *Souvenirs de l'Orient* del conte di Marcellus inclusa da Tommaseo nella raccolta di canti greci: è la giovinetta sensibile e delicata che il conte conosce in una capanna della pianura di Maratona («mi disse ch'ell'aveva nome Smaragdi, venuta lì di poco»)²⁸. D'Annunzio ne valuta anche altri, prendendo in considerazione alcuni nomi femminili che compaiono nei volumi di canti greci e illirici del Tommaseo, come testimonia un appunto di sua mano conservato al Vittoriale: «Mara, Smaràgdi, Anca, Vidosava, Ciámila, Vucósava,

²⁶ Del Lungo 1902, pp. 28-29.

²⁷ Pirovano 2018, p. 13.

²⁸ Tommaseo, *Canti Greci*, pp. 110-13, cit. p. 111 (I IV 7.23). Conte di Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*, II, pp. 455-61.

Arete, Roscanda, Braide».²⁹

La schiava porta dunque il nome di una pietra capace di far rinascere la passione, lo smeraldo («Così possa io farti allegra / come quella pietra del cui nome / fui nominata!» III II 178-80). È detta «creatura / della terra» che scava le «radici / dei fiori velenosi» – lezione ripresa scartata la variante «radici / virtuose dei fiori» –, dunque è un'esploratrice del «male / perverso» di cui si diceva (III II 200-3). Spiega i sogni, motivo che le vale la fama d'essere «un poco indovina», come dice il sospettoso Ostasio («fa certe indovinizioni / per via di sogni» I III 428-29). Canta i canti della sua terra, ma, si badi, più per dar voce alla realtà, che per diletto, come invece fanno le ancelle, le quali cantano infatti mentre la schiava «è alla bisogna» (I v did. d'apertura). A Francesca ha insegnato i suoi canti («quella canzone di tua / gente [da del tuo / paese]», I v 912-13), intuizione che permette a d'Annunzio di introdurre molto materiale dall'antologia di Tommaseo.

La schiava spicca per la prontezza e l'agilità dei movimenti, siano del pensiero, della voce o del corpo. Non è secondaria l'informazione fornita dalla didascalia d'apertura della scena quinta dell'atto I, che la mostra «a piedi scalzi»; segno di adesione alla terra, oltre che di umiltà e tatto: «La schiava ricompare portando una secchia e una spugna. *Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi*. Mira le macchie di sangue sul pavimento e si mette a ginocchi per lavarle. S'ode venire dalle stanze alte il canto delle donne, mentre la schiava è alla bisogna». Il testo evidenziato è esito di un rimaneggiamento rilevante, benché lieve. D'Annunzio prova e riprova il testo cambiando «Discende la scala, silenziosamente» in «Discende la scala, a piedi leggeri e silenziosi», quindi in «Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi». La peculiarità del suono attutito è attribuita dunque a una modalità dell'atto («silenziosamente»), poi a una caratteristica del corpo («a piedi leggeri e silenziosi»), infine

²⁹ L 2 (APV VIII,2.43, n° 331r) in appendice.

INTRODUZIONE

alla schiava stessa («Silenziosa»).

Come si addice a una «creatura / della terra», Smaragdi si muove senza calzari e rapida: «lestamente scompare» (III IV did. al v. 524), come pure «lestamente» si avvicina a Francesca per sussurrarle qualcosa (nella did. al v. 684 di III IV, che esamineremo di seguito), altra azione caratterizzante che la distingue dalle ancelle, esuberanti per voce e per gesti: «GARSENDA *irrompendo su la loggia precipitosamente* Viene! viene! Madonna / Francesca, ecco che viene dalla parte / del giardino [...] *Le altre donne sopraggiungono, curiose e giulive*»; «Irrompono nella stanza le donne».³⁰ «Le donne di Francesca sono giovinette spensierate e mobili: ridono, strillano, danzano», spiega d'Annunzio a Salvini la cui moglie interpreta Garsenda.³¹ Le si vuole dotate di «voce» e «intelligenza», tutte «vita e brio», sciolte – «come dicono in gergo teatrale» –, per riempire una scena «tutta di movimento, di concerto» con la compattezza d'una collana di «perle di vetro», come scrive la moglie del direttore della compagnia Rasi annotando nel proprio diario le peripezie di una selezione faticosa, a tratti un «disastro» e una «desolazione».³²

³⁰ I V 1190-92 (del testo il corsivo della did.) e III IV, did. d'apertura.

³¹ In una lettera dell'8 novembre 1902 (*Il fiore delle lettere*, p. 250, n° 134).

³² «La mattina [Rasi] ha avuto qui alla Scuola le cinque Signorine del seguito di Francesca, che hanno nel lavoro una parte importantissima; il primo atto si può dire affidato a loro, e la scena è tutta di movimento, di concerto. E, con loro, un giovine milanese che, anche lui, ha gran bisogno di *sciogliersi*, come dicono in gergo teatrale, e che pare volesse un giorno sciogliersi in gergo commerciale, ma per tutti si accomodò e ora pare che egli voglia metter tutta la sua buona volontà per riuscire nella sua parte; meglio per Gigi che si strugge, perché le cose vadan bene!... Ma, ahimè, per le cinque ragazze la faccenda pare molto seria; una genovese è, assolutamente, refrattaria; né voce, né intelligenza; è un muro o meglio un mulo, e vien proprio da Genova; una, milanese, è stata già rimpatriata, malgrado i pianti e le proteste; la Bergonzio, figlia del trovarobe, è stata già provata, scartata e ripresa; una delle parti, intanto, è supplita dalla Pagano, che vi porta la sua nota di dolcezza; l'altra dalla Galliani, artista tutta vita e brio; entrambe riempon la scena e si tiran

Smaragdi invece è discreta e attenta: «Tu vigili, Smaragdi. Tutto vedi, / tutto ascolti, e sai tutto. Così sia / sempre», afferma Francesca (III II 175-77). La schiava «*fiuta il vento*», come dice Malatestino (IV III 454), ed è abilissima a scomparire e comparire attraverso gli elementi architettonici o arborei, come segnalano le didascalie – «La schiava apre il cancello, lo richiude dietro di sé, *furtiva*; e *sparisce pel giardino*» (I V did. al v. 1044), «[Paolo e Francesca] stanno l'una di fronte all'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e senza gesto. La schiava è *celata nella fronda*» (I V did. al v. 1209) –, non di rado con aggiunte interlineari, quali «La schiava compare su la loggia e guata», nell'indicazione che avverte del suo arrivo in scena alle spalle di Ostasio, Toldo e Bannino (I IV did. al v. 761),

dietro le altre! È arrivata la moglie di Salvini, che ha preso, fra le ancelle, il ruolo che le era destinato. La Pagano e la Galliani sono ritornate ai loro ruoli. Per la loro mancanza avvenne, nel gruppo disgraziato, quello che avviene ad una collana di... perle di vetro, (non facciamo confusione nel paragone) alla quale si fossero disgiunti i due capi; *tu, tu, tu*, le perle se ne vanno, ognuna per proprio conto... Che disastro!! E ora si sta pensando a rinfilarle; e filo buono non se ne trova. È una desolazione. Mio marito ne è afflitto e preoccupato. Pareva che alla nostra Scuola si fossero presentate due alunne su cui fondare delle speranze, ma la Papi non avrà il consenso del babbo, o meglio del fidanzato; l'altra dice molto bene, ma ancora non ha pratica di scena, e come si fa a metterle sulle spalle una parte tutta vita? Quali e quante difficoltà, ignorate dal pubblico!!» (appunto che precede il 6 ottobre); più oltre: «La questione delle cinque ancelle continua ad esser complicata assai» (con quel che segue, in data 6 ottobre); e ancora, ormai durante le ultimissime prove a Roma, prima del debutto: «Certo la parte di quelle ancelle è difficilissima e i loro nervi ne risentono!» (3 dicembre), in Sormanni 1991, pp. 179, 183, 192. Un periodico sulla vita teatrale del tempo riferì che d'Annunzio aveva valutato una «ventina circa tra piccole attrici esordienti e allieve di scuole di recitazione» di Milano e di Firenze («Comœdia», 12 novembre 1901, ma cito da *Il fiore delle lettere*, p. 252, n° 134, n. 5), ma la fatica ricadde probabilmente soprattutto sulle spalle del direttore della compagnia, la cui moglie vent'anni dopo ricordava ancora le «peripezie» con cui egli aveva preparato «a furia di prove e scarti quel quintetto» (Sormanni 1991, p. 179 n. 10).

INTRODUZIONE

e «La schiava lestamente scompare dall'uscio», durante il battibecco tra il giullare e il medico (III IV did. al v. 524), sul finire della quale ricompare, annunciando a Francesca l'arrivo di Paolo nella sua stanza: «riappare su l'uscio la schiava. Mentre i musici fanno la chiusa, ella si avvicina lestamente alla dama e le sussurra qualcosa che subito la turba ed agita». I luoghi di passaggio sono gli ambienti suoi naturali, dove animallescamente s'acquatta tanto a lungo da assopirsi, come sanno le ancelle: «Forse / è venuta, e se n'è rimasa dietro / l'uscio, a giacere, come suole»; «È così stanca / la meschina, al finir della giornata, / che s'addormenta dove si sofferma. / Forse la troveremo / stesa per una scala» (V II 128-30, 159-63).

Per questo suo fare Smaragdi si trova sempre nei paraggi quando qualcosa si verifica. Abile a celarsi e a celare, è a conoscenza di ogni misfatto delittuoso e assolve al primo incarico di lavarne le tracce. Sa che Malatestino ha ucciso Montagna dei Parcitadi («Me l'ha detto Smaragdi»; «Smaragdi / ha dovuto lavare il pavimento, / là, nella sala / dei liocorni», riferisce Garsenda in V I 31 e 67-70); come sa che Ostasio ha ferito Bannino: «La schiava, lavate le macchie, volendo celare la disavventura, versa prestamente nell'arca fiorita l'acqua sanguigna della sua secchia» (I v did. al v. 800, dove si noti che l'esito di doppio senario e doppio quinario nella prosa didascalica curatissima e assonante – «versa *prestamente* | nell'arca fiorita | l'acqua sanguigna | della sua secchia» – è raggiunto scartando la lezione «l'acqua della secchia colorata di rosso»). Nell'avverbio si scorge un connotativo della lonza di *Inf.* I 32, «leggiera e presta molto», tanto più che la leggerezza pure le viene attribuita in quella didascalia sulla discesa silenziosa dalla scala appena menzionata, particolarmente nella variante soppressa sui «piedi leggeri e silenziosi».

2.3. *Dante: la lonza bieca di Malatestino*

La prontezza della schiava è nota a Malatestino, che a ragione la teme e vuole prenderla «al laccio» (IV III 449-56):

[...] Ora penso
 che v'è la schiava, quella cipriota...
 La serve da mezzana.
 Astuta è: fa malie...
 La vedo che *va sempre*
futando il vento... Prenderla
al laccio debbo e imbavagliarla. Questo
 è affare mio.

I due personaggi condividono in realtà alcuni tratti animaleschi, posti al servizio di forze avverse. Come la schiava, anche il più giovane Malatesta sa riconoscere e modulare il rumore dei passi: «Tu vai obliquo / sempre, e smorzi il rumore del tuo passo», dice Gianciotto al fratello che parla «con voce sorda e ciglio basso» (IV III 352-53 e did. al v. 362). E sa fingere: «*simulando* di smarrirsi» risponde al fratello maggiore quando questi gli chiede il motivo del cruccio di Francesca, offrendogli poi i rudimenti dell'arte: «sei tu capace di dissimulare, / di sorridere? Ah tu non sai sorridere!», «Sei capace / tu di baciare l'una e l'altro, senza / morderli?» (ivi did. al v. 345 e vv. 412-13, 415-17). Gianciotto sa che l'anima del fratello è «bieca»: «Malatestino, castigo d'inferno, / se non vuoi ch'io ti strappi / l'altr'occhio per cui l'anima tua bieca / offende il mondo, parla / e dimmi quello che hai veduto» (ivi 370-74).

Per Smaragdi e per Malatestino d'Annunzio adopera l'eco dantesca «e guata» di *Inf.* I 24, «si volge a l'acqua perigliosa e guata». Per la schiava nel complemento alla didascalìa cui si accennava, «La schiava compare su la loggia *e guata*» (I IV al 761), inserzione tentata anche alcuni versi prima, innanzi l'intervento di Bannino al v. 744, dove l'autore aggiunge «La schiava compare sulla loggia, e sta china verso la contesa», poi la cassa, perché funziona meglio più sotto,

INTRODUZIONE

ornata del riferimento dantesco. Per Malatestino nel IV atto, quello che più lo valorizza, nella didascalia «Malatestino s'alza e va, col suo tacito passo felino, alla porta che è presso la tavola. Sta in ascolto per alcuni attimi; poi apre l'uscio repentinamente, con un gesto rapidissimo, *e guata*» (IV III al 374).

Ma già nella prima scena la sua andatura è descritta come un «tacito passo felino» («tacito» è aggiunta), dove si avvisa del suo ingresso «nel buio, col suo tacito passo felino, tenendo nella sinistra mano la torcia ardente», espansione di «entra nel buio con la torcia», in una didascalia (al v. 150 di IV I) in linea con il ritratto animalesco che Francesca ne ha dato poco prima (IV I 30-35):

Avido d'ogni sangue
tu sei, sempre in agguato,
nemico a tutti. In ogni tua parola
è una minaccia oscura.
Come una fiera mordi
et aggraffi chiunque s'avvicina.

«Sempre tutto artigli, pronto / sempre alla zuffa» lo descrive anche Paolo (IV IV 515-16). D'altra parte egli è «il giovine mastino» che «ha bisogno di mordere» (IV I 192-93), e quando Gianciotto gli chiede che «mal animo» abbia contro Francesca, la didascalia ne descrive un rapace «lampo nella pupilla aguzza» (IV III did. al v. 346), quella stessa che d'Annunzio serberà nel ricordo della sua *Apparizione*, si ricordi: «mi forò con la punta nera dell'unica pupilla». ³³ La nota sul «lampo nella pupilla aguzza» è aggiunta a partire dalla stampa Treves, o più precisamente dal dattiloscritto per Hérelle, seppure nella variante «lampo *nell'occhio*», per cui meglio ancora calza il rimando di Pirovano a *Par.* XVI 56-57, «del villan d'Aguglion, di quel da Signa, / che già per barattare ha *l'occhio aguzzo!*». E proprio l'occhio che vede, non quello sfregiato dall'«atroce piaga» (III II 231), spaventa

³³ *Prose di ricerca*, I, p. 1232.

Francesca: «LA SCHIAVA Ti spaventa / forse quell'occhio suo cieco? FRANCESCA No, l'altro, / quello che vede. È terribile» (III II 113-15).

Questa scena rivela le molte affinità, di segno opposto, con Smaragdi. Chiamato da Gianciotto dopo l'iniezione del sospetto, «si accosta, *leggiere e presto*, senza alcuno strepito, quasi abbia i *piedi fasciati di feltro*» (sull'agilità anche una didascalìa successiva, che lo mostra mentre tra le mani robuste del fratello «si divincola, *pieghevole*», ai vv. 391 e 401). La sua ombra svela i contorni della lonza infernale, presente pure nella descrizione che di Francesca offre il torrigiano: «Cammina più leggera che una lonza», dove però la prima lezione è «gatta» (II I 61). L'abilità di Malatestino si riversa nel consiglio offerto a Gianciotto onde cogliere in fallo chi si crede solo (IV III 441-47):

Monta
 il tuo corsiero più veloce; e prendi
 un po' di panno lano
 per fasciare gli zoccoli, se occorra,
 ché su la via sonora
 di notte anche le pietre
 sanno tradire, fratello.

Per esaminare le immagini animalesche impiegate per descrivere gli altri Malatesta, si noti che Paolo è invece una bestiola stanata quando con Francesca «sobbalza e si leva» ai colpi violenti di Gianciotto all'uscio, in quel suo disperato «*cercare* con gli occhi intorno» descritto da una didascalìa in cui solo in seconda battuta l'autore gli mette in mano un'arma, per accompagnare la sua ricerca di un rifugio almeno con un moto aggressivo di difesa, se non di attacco: «Paolo cerca con gli occhi intorno. Va al maniglio», corretto in «Paolo cerca con gli occhi intorno, *tenendo la mano al pugnale*. Lo sguardo va al maniglio» (V IV al 387).

L'anello che apre la cataratta si fissa nella sua memoria, in una lezione cassata dell'atto III, quando avendo egli urtato il piede contro di esso, «si china un poco a guardare» e quindi

riflette: «Ah, di qui si può scendere in un'altra / stanza...» (III v, dopo il v. 844); ma l'osservazione, che pare forse eccessivamente anticipatoria, non sopravvive al dattiloscritto per Hérelle e manca nella *princeps* Treves. Risulta così più improvvisa l'idea di nascondersi attraverso la botola, nell'atto V. Intrappolato dalla falda della sopravvesta a un ferro di questa, egli pare proprio, come recita una variante cassata, «una fiera presa nella trappola»: «si divincola ritenuto per la falda della sopravvesta a un ferro della cateratta, *come preso in una trappola*», poi «...cateratta, simile a *una fiera presa nella trappola*», infine «cateratta», senza altro, nella didascalia d'apertura della scena quinta. «Sei preso nella trappola» è quanto gli dice Gianciotto, afferrandolo.

Il maggiore dei Malatesta, che nell'atto IV è assomigliato a un «bue che ruguma» – degna «antitesi» del leggiadro Paolo, come lo definisce Corrado Ricci – negli ultimi momenti acquista l'agilità del predatore.³⁴ Per la scena in cui trascina il fratello fuori dalla botola, d'Annunzio pensa infatti all'immagine infernale di Graffiacane: «e Graffiacan, che li era più di contra, / li *arruncigliò* le 'mpegolate *chiome*» (*Inf.* XXII 34-35). Le lezioni cassate mostrano come l'ipotesto venga valutato per la didascalia d'apertura dell'ultima scena, «lo Sciancato si fa sopra l'adultero e *lo afferra per i capelli* forzandolo a risalire», in cui «afferra» e «i capelli» sono lezioni confermate tentate le varianti rispettivamente «acciuffa» e «la chioma»: il lessico che valorizza l'ipotesto è invece affidato ai versi che seguono, «Bene ti s'acciuffa / per queste chiome!» (V v 399-400).

2.4. *Prove di incastonatura: Petrarca, Boccaccio e altro*

Come già si apprezza da questa esemplificazione

³⁴ A un bue Gianciotto è assomigliato nella didascalia che ne descrive l'atteggiamento mentre mastica il boccone senza inghiottirlo, in IV III al 311. Ricci, *Francesca*, p. 287.

selettiva, molti recuperi eruditi realizzati da d'Annunzio consistono in omaggi manifesti, trattandosi, come osservò De Michelis, di «dilettazione in margine» che giunge fino al «compiacimento» di inserire elementi estranei alla tragedia ma culturalmente associabili, per epoca e per 'tinta'.³⁵ E non è raro che le prove di riformulazione di cui rendono conto i manoscritti rivelino aggiustamenti approssimanti, tentativi di incastonatura della pietra preziosa volti non a diminuirne la lucentezza, ma a valorizzare la nuova collocazione. Vediamo qualche caso.

L'endecasillabo dell'*Orlando innamorato* di Boiardo rifatto da Berni «Par che dentro all'elmetto il viso gli arda» (letto probabilmente alla voce *elmetto* del *Dizionario Tommaseo-Bellini*, annotato su un foglietto custodito al Vittoriale insieme a un elenco di luoghi riminesi)³⁶ confluisce in una descrizione di Paolo: «Parea che nell'elmetto il viso ardesse» è la prima stesura, con volgimento al tempo passato e abbandono della preposizione «dentro»; riformulata in «Entro l'elmetto il viso par che arda», con recupero del tempo presente e della preposizione «Entro»; infine in «Dentro all'elmetto il viso par che gli arda» (V III 239), con cui di fatto si torna all'endecasillabo bernesco con dislocazione degli elementi sintattici:

- B. Par che dentro all'elmetto il viso gli arda
- D1. Parea che nell'elmetto il viso ardesse
- D2. Entro l'elmetto il viso par che arda
- D3. Dentro all'elmetto il viso par che gli arda

Nella scena successiva, l'attacco del sonetto petrarchesco «Io sentia dentr'al cor già venir meno / gli spirti che da voi ricevon vita» (*Canzoniere* XLVII 1-2) risuona nelle parole che Paolo rivolge all'amata tra le braccia: «Sentivo / già

³⁵ De Michelis 1960, p. 225 n. 44.

³⁶ Berni, *Orlando innamorato*, I, p. 37, XXVIII v. 7 (BD 10530, Stanza del Giglio CV 35/D). L 5 (APV VIII,2.43, n° 333) in appendice.

INTRODUZIONE

venir meno / dentro al core gli spiriti / che vivono di te», riformulato in «che vivono degli occhi tuoi» (V IV 270), una lezione che omaggia la virtù dello sguardo vivificatore cantata nel *Canzoniere* e in particolare nelle terzine di quello stesso sonetto:

E' mi conduce vergognoso e tardo
a riveder gli occhi leggiadri; ond'io
per non esser lor grave assai mi guardo:
vivrommi un tempo omai; ch'*al viver mio*
tanta virtute ha solo un vostro sguardo:
e poi morirò, s'io non credo al desio.

Petrarcheschi sono anche i riflessi emanati da «et io non muoia senza aver divelta / dal tuo profondo / e assaporata l'infima radice della mia gioia» nel dialogo finale tra i due cognati amanti (V IV 340-43), dove riluce «e del cor tuo divelli ogni radice / del piacer che felice / nol pò mai fare, e respirar nol lassa» del *Canzoniere* (CCLXIV 24-25). Come gesto di approssimazione si legge il troncamento della stesura «et io non muoia senza aver divelta / e as[saporata]», per inserire nell'interlinea il quinario «dal tuo profondo» («del cor tuo») aggiustando, si direbbe, il recupero.

Ma pensiamo anche alla ripresa della *Storia* riminese in una battuta di Toldo in dialogo con Ostasio (I III 555-56), dove la prosa di Tonini che riferisce di Malatesta il quale «ebbe intercette certe lettere che Balduino Imperatore di Costantinopoli dirigeva a Manfredi»³⁷ è rimodulata in «ebbe intercette / le lettere segrete», provata e scartata la variante «intercettò le lettere segrete».

Ancora, al dantesco «Maestro, già le sue meschite / là entro certe ne la valle cerno, / vermiglie come se di foco uscite / fossero» (*Inf.* VIII 70-73) in *Commiato*, vv. 10-12: «l'Alpi / di Luni aguzze come le meschite / cui Dante rosse nella valle cerne / quando s'appressa la città di Dite», dove si apprezzano l'aggettivo «rosse» e il verbo «cerne» come

³⁷ Tonini, *Rimini*, p. 115.

approssimazioni all'ipotesto, scartata la riscrittura «[...] che Dante *scorge* nella valle inferna».

Infine, alla novella boccacesca di Lisabetta da Messina che Biancofiore vorrebbe raccontata da Garsenda, mentre Francesca dorme: Lisabetta «trovò il corpo del suo misero amante» ucciso dai fratelli di lei, e «gli spiccò dall' mbusto la testa», scrisse Boccaccio (*Dec.* IV 5 15-16); «ritrovò / la sepoltura», riscrive d'Annunzio in una prima stesura, cui rinuncia, riformulando in «ritrovò / il corpo dell'amante e gli tagliò / dallo 'mbusto la testa» e variando infine «tagliò» nell'originale «spiccò» (V I 83-84).

Nemmeno le riformulazioni che accolgono in via definitiva un allontanamento dalla fonte si possono ascrivere senza forzatura a un intento occultante: non diremmo che intervenga per compromettere l'evidenza dell'ipotesto (a chi lo sappia riconoscere) quando riformula il verso «Ma ebbimo ferreo cuore, fegato arido» del canto greco antologizzato da Tommaseo *L'amore risorgente* in una battuta di Gianciotto di fronte a Malatestino ferito, «Questo è cuore / di piastra, fegato arido» (II v 868-69), variando l'originale «ferreo» in «di bronzo», poi «d'acciaio» e infine «di piastra».³⁸

Il procedimento è osservabile soprattutto nei ritocchi, lievissimi, alle riprese poco meno che letterali delle tre Corone. Così nella riscrittura della «caccia selvaggia» ravennate del *Decameron* (V VIII 13-31), nel sogno narrato da Francesca a Smaragdi («Vedo ogni notte la caccia selvaggia / che già vide Nastagio degli Onesti»... III II 264-309), d'Annunzio procede in modo talmente rasente all'ipotesto da generare una trasposizione versificata pressoché esatta della prosa, in cui intervengono ritocchi davvero minuti. Tratto il cuore dal petto della giovane, il cavaliere «a' due mastini il gittò, li quali affamatissimi incontanente il mangiarono», nel *Decameron*, «ai due mastini il gitta, che famelici / subito il man[giano]», nel primo getto di *Francesca da Rimini*, lasciato in tronco per riformulare «man[giarono]» in

³⁸ Tommaseo, *Canti Greci*, p. 181 (II I 6.30 v. 8).

INTRODUZIONE

«divorarono», «mastini» in «cani» e il pronome «il» in «lo», da cui «ai due cani lo gitta, che famelici / sùbito lo divorarono» (ivi 299-300). Poco oltre, dal passo che descrive il cavaliere il quale, rimontato a cavallo dinnanzi alla dama rialzatosi come se nulla fosse stato, «la cominciò a seguitare», nel *Decameron*, estrae «seguitandola sempre», quindi variato in «minacciandola sempre» (ivi 309).

A illuminare contatti meno evidenti col *Filocolo*, la storia medievale di Fiorio e Biancofiore che dà evidentemente il nome alla dama del corteggio,³⁹ sopraggiungono dei cartigli autografi conservati al Vittoriale con appunti di lettura dal testo di Boccaccio. Scopriamo così il *Filocolo* dietro la battuta di Ostasio «E, da più giorni, io veggio / la mia sorella *piena di pensieri* / e quasi dolorosa / come se avesse fatto qualche sogno / funesto» (I III 429-33) e la domanda di Smaragdi a Francesca: «*Quale malinconia / t'occupa?* Se non torna lo sparviero / ben è tornato a te, / dama, quel sole che l'anima tua / ama» (III II 125-29), e precisamente la pagina:

Trovò Glorizia Biancofiore sopra un letto d'una sua compagna boccone giacere, *piena di malinconia, e di pensieri*, e quasi tutta nell'aspetto turbata, a cui ella cominciò così a dire. Bella giovane, che pensieri son questi? *Qual malinconia t'occupa?* leva su, non sai tu, che oggi è giorno di festeggiare, e non di pensare? Già tutte le tue compagne hanno i fiori, e le rose ricevute, e fanno festa, e te solamente aspettano: leva su, vienne: e' non sono tutti li giorni dell'anno egualmente da dolersi

dalla quale provengono gli appunti di lettura «piena di malinconia e di pensieri» e «Qual malinconia / t'occupa?».⁴⁰

Rielaborazioni minime conosce anche il verso «ch'ogni basso penser del cor m'avulse» dal sonetto CCCLI (v. 8) del *Canzoniere*, che slitta pari pari nella canzone *Alla*

³⁹ Cfr. in *Francesca da Rimini*, ed. Pirovano, il primo commento a I 1.

⁴⁰ Annotati in L 7 (APV VIII,2.43, n° 335) in appendice.

divina Eleonora Duse, v. 37, «ch'ogni basso pensier del cor m'avulse», prima della variante «vile» su «basso» che autorizza quella al verso precedente «vana angoscia» > «bassa angoscia», con un ripensamento che coinvolge anche il «Vano [ghigno]» del v. 33, corretto in «Basso» e poi di nuovo in «Vano»:

Vano d'intorno il ghigno degli sciocchi
 stride, e la copia delle lodi insulse
 come fastidiosa pioggia croscia.
 Io non ho cura. Ella ogni *bassa* angoscia,
 ogni *vile* pensier del cor m'avulse.

Così, infine, l'invito mosso nella prima scena da Alda al giullare, «Entra con gli occhi per questo giardino» (I 1 61), è calco da «vola con li occhi per questo giardino» di *Par.* XXXI 97 con la sola *variatio* di «vola», «Entra», lezione che subentra al «Vieni» tentato nella prima stesura.

Altrove gli assorbimenti recano rielaborazioni più importanti. È il caso del verso «Dentro nel cuore mi ferì, ovunque è vena», letto nei *Canti Greci* in una nota apposta da Tommaseo a *L'amore risorgente* (la stessa pagina offre dunque più d'uno spunto), e rimaneggiato per una battuta di Garsenda.⁴¹ La ripresa passa ancora una volta da una prima stesura radente alla fonte, alla sostituzione di una porzione di testo, in questo caso alla soppressione di un intero emistichio, «ovunque è vena». Si genera un allontanamento più netto dal testo di partenza, come mostra la trascrizione in sequenza delle fasi redazionali (I v 1058-60):

- 1) Dentro nel cuore la ferì, ovunque
 è vena. S'ella è bella,

⁴¹ Tommaseo, *Canti Greci*, p. 181, n. 75, dove legge anche il commento tommaseo al distico «Il fegato agli antichi era sede degli appetiti men nobili; de' più nobili il cuore».

INTRODUZIONE

- 2) Dentro nel cuore
subito la ferì... ovunque è vena.
Ah, s'ella è bella
- 3) Dentro nel cuore
subito la ferì. Ah, s'ella è bella,
egli è pur bello, il Malatesta!

La gemma cui si rinuncia è rimontata due scene dopo, dove la rintraccia Pirovano, impiegata (da Francesca) per dire l'intrusione viscerale e devastante della fiamma della roccaffuoco quando prende l'uomo armato e «gli s'insinua tra piastra / e piastra, gli si caccia / ovunque è vena» (II II 248-50).

2.5. Tommaseo: la pietra dalmata

Dopo Dante, uno degli autori da cui proviene la maggior parte delle riscritture è senz'altro Tommaseo: il vocabolarista e il raccoglitore di canti popolari. Il *Dizionario della lingua italiana* è per d'Annunzio un passaggio strumentale molto importante nel corso di una stesura cui attende non solo nel vento prodigioso dell'ispirazione, ma anche con ricerche certosine di tessere ricomponibili. Si tratta di una forma di studio del costume (anche linguistico) che costituisce una preoccupazione fondamentale per l'autore di *Francesca da Rimini*, il quale tramite la lingua costruisce l'atmosfera d'epoca che sul palco affida agli incisori. È il «sapore antico» che domanda anche a chi deve tradurla, come a Hérelle il 20 ottobre 1904: «Siete riuscito a infondere nella vostra lingua il sapore antico, pur senza ricerca pedantesca? Certo, la difficoltà è gravissima». ⁴² Gravissima davvero, se i confronti frenetici intorno alla traduzione della prima tragedia

⁴² *Carteggio d'A.-Hérelle*, p. 566 (n° CCLXXXV).

malatestiana segnano una fase di arresto nei rapporti tra i due.

Come pennellate di colore antico vanno dunque accolti gli intarsi di espressioni come *armare di petto e schiena*, in «Ho visto che tua gente s'è armata / di petto e schiena, e aspetta il buttasella» (IV IV 507-8), dal secentesco Lodovico Melzo delle regole *Sopra il governo e il servizio della Cavalleria*, intercettato proprio attraverso la voce *sellare* del Tommaseo-Bellini, dov'è citato il passo «Devono gli ufficiali andar per il quartiere svegliando i soldati, e ordinando loro che s'armino di petto e schiena, e che *sellino i cavalli*»; salvo poi distanziarsi, con una di quelle lievi modifiche di cui si diceva, scartata la ripresa semi-letterale «di petto e schiena, e sella già i cav[alli]», provate le varianti al secondo emistichio «e aspetta i g», troncata, «e cinghia già la sella», per «e aspetta il buttasella».

Oppure le sentenze dell'anonimo sapere popolare, come «Settembre, l'uva e il fico pende», preso da un gruppetto di proverbi toscani acclusi dal Tommaseo vocabolarista alla voce *uva* e inserito a margine di uno scambio di battute attorno alla stagione estiva che volge al termine tra Adonella – «Il sire Autunno viene / con l'uva e i fichi in grembo» – e Altichiara – «Togli, Adonella, un grappolo» – che in conseguenza dell'inserzione del proverbio si riformula in «Togli, / Adonella, una pigna / d'uva, da piluccare» (V I 11-14).

Un gran numero di immagini e forme utili a impreziosire le battute dei personaggi è fornito dal Tommaseo traduttore di *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, alcune delle quali non immediatamente riconoscibili né finora individuate, salvo errore, come i tre casi che seguono.

Il concitato esclamare «Correte! [...] Correte! [...] Correte!» di Adonella e Biancofiore a Francesca, quando alla fine del primo atto avvistano Paolo – presunto sposo (I v 1015-1025) – viene dall'ultimo verso del canto *Il marito ritornante*, di cui Tommaseo sottolinea proprio il grande «impeto»: «Correte, donne, correte; e aprite le

porte». Il verso è trascritto a penna in una carta autografa conservata al Vittoriale, riconducibile al tempo della stesura di *Francesca da Rimini*; accanto ad esso l'appunto in matita – risalente dunque a un momento distinto rispetto a quello della trascrizione – indica il luogo in cui investire il tesoro espressivo, ovvero «Quando Paolo è arrivato», idea che sopraggiunge con l'entusiasmo attestato da cinque marcati tratti obliqui.⁴³

L'immagine del fuoco che «arde senz'alimento» cui Francesca in dialogo con la sorella ricorre per indicare il luogo enigmatico – il «luogo profondo e solo / dove un gran fuoco / arde senz'alimento» – dove ha potuto vedere colui che la allontanerà da Ravenna (I v 831-35), proviene dal secondo verso del distico «Ma i' ho nel mio cuore porte e finestre, / E focolare nelle viscere, ch'arde senz'alimento», citato in una nota dei *Canti Greci*. Il recupero comprende una rielaborazione metrica, operata come di consueto già in fase di trascrizione del testo quale appunto, come testimonia un altro autografo al Vittoriale: anche il primo membro del verso – «E focolare nelle viscere» – è ricondotto alla misura del settenario di «ch'arde senz'alimento», applicando la sola variante sinonimica *foco* per *focolare*.⁴⁴

Infine, l'uso di *spargere* nella battuta di Paolo «Francesca, tanto / è crudele la vostra rampogna e / tanto è dolce che il cuore mi si fende / e *l'anima mia trista mi si sparge* / nel suon di vostra voce che è sì strano. / *L'anima mi si sparge*, / ogni conoscimento abbandonato, / e *raccoglierla più mai non vorrò*» (II III 408-415) è probabilmente da ricondurre al distico greco «Quand'a te penso, il sangue mio diaccia, / E la mente si sparge come la paglia nell'aia» (per il quale tra l'altro Tommaseo rimanda a *Par. X 63*, «Mia mente unita in più cose divise»), da cui d'Annunzio trae l'appunto

⁴³ L'autografo (APV VIII,2.43, n° 337) è riprodotto in appendice (L 9), come i successivi. Cfr. Tommaseo, *Canti Greci*, pp. 236-37 (II II 3.10 e 3.12, v. 20).

⁴⁴ Ivi, p. 390, n. 33. Cfr. APV VIII,2.43, n° 334 (L 6 in appendice).

«E la mente si sparge come la paglia nell'aria», trascritto nel medesimo foglio. A una più piena comprensione del sostrato testuale soccorre anche un'altra nota calligrafica, questa volta dal *Filocolo* di Boccaccio, «ogni conoscimento abbandonato, seguiron l'amoroso pia[cere]», preso dalla lettura di un passo – molto significativo per la *Francesca da Rimini* – dove il personaggio esplora la natura di Amore, tale da indurre ciascuno che ne sia «signoreggiato», «vinto d'amoroso piacere, ogni conoscimento abbandonato», a seguirlo contro ogni logica.⁴⁵

Il manoscritto della tragedia palesa inoltre la natura d'inserzione, aggiunta a margine e nell'interlinea, con la quale penetrano nel testo alcuni recuperi già noti della raccolta di *Canti popolari* di Tommaseo; non solo da quella di canti greci ma anche, e anzi spesso, da quella di canti illirici. Ad esempio: «E ci siamo disgiunti, / oimè, disgiunti né poi ricongiunti» (III II 156-57), «Che l'abbia colta qualche male? Iddio / sa che; ma bene non sarà» (V II 136-37), entrambi recuperi di versi consecutivi in *La madre di Marco Craglievic* – «Nella nebbia, o amata, ci siamo disgiunti; / Disgiunti, nè poi ricongiunti. / Iddio sa che; ma bene non sarà» –; «Mio fratello in Dio, / nell'altissimo Dio / et in Santo Giovanni, meglio t'era / perdere il capo che l'anima tua / macchiare» (II III 425-29), crasi tra «Fratello in Dio, Cralievic Marco, / Nell'altissimo Dio e in Santo Giovanni» di *La schiava*, e «Meglio t'è perdere il capo, / Che l'anima tua macchiare» di *Vucassino e Marco Craglievic*.⁴⁶ Anche «Iddio ti secchi / la destra mano», la maledizione che Bannino lancia contro Ostasio (I IV 754-55), proviene da un canto illirico incluso nei *Canti Greci* – «Vivo, o fratello, Iddio ti perda, / Ti secchi la destra mano» –, aggiunto nell'interlinea e fissato al testo in due quinari, anziché nell'endecasillabo che facilmente

⁴⁵ APV VIII,2.43, nri 334-335, *Appendice L 6-L 7* (cui si rimanda per la citazione completa della pagina boccacesca).

⁴⁶ Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, IV, rispettivamente pp. 46, 168, 105.

INTRODUZIONE

si sarebbe proposto.⁴⁷ L'aggiustamento in due elementi è d'altronde preferito anche altrove da d'Annunzio, il quale scompone l'endecasillabo «Tu sei davvero in confine tremendo» del canto illirico *Altra battaglia di Montenero* ricavandone i versi «Tu sei davvero / in confine tremendo» pronunciati da Francesca (II III 486-87),⁴⁸ e pure si avvia a copiare tale e quale il primo membro del «potente» distico greco (così Tommaseo) «Cielo sei con istelle, mar con onde, / Come scordare i dolci tuoi baci?» in una prima stesura «Cielo sei con istelle, mar con» lasciata interrotta per riformulare nel settenario+quinario «Cielo sei con istelle / mare con onde» (I v 954-55).⁴⁹

Quest'ultimo caso appartiene a un'inserzione particolarmente notevole, quella che interrompe la stesura del dialogo tra Francesca e Smaragdi nella scena quinta dell'atto I, già ricco di lacerti greci, introducendo tra la carta 71 e la 72 – ossia tra i versi già composti «O Smaragdi, / chi era, in quella canzone di tua / gente, colui che ferrava il cavallo / fuori alla luna? [...] / Che nome ebbe colui nella tua terra? / [Smaragdi] Malvagio nome / che nominare non giova quaggiù» che chiudono la c. 71 e il v. «E che fai tu di quella secchia, Smaragdi?» che apre la successiva (I v 911-24, 957) – ben due carte con varie rielaborazioni dai *Canti Greci* – versi di *Addio della sposa*, di *Colombe e baci*, oltre al distico «potente» (i vv. 925-56) – da cui la rinumerazione della c. 72 in 74.

⁴⁷ Id., *Canti Greci*, p. 422 (II IV 13.2.11, vv. 144-45). «Iddio ti perda – / ti secchi la destra mano – / e il destr'occhio ti sbalzi / con cui mi mirasti, scoccando / l'arco», accanto alla nota «Imprecazioni», si legge nel cartiglio appena menzionato (APV VIII,2.43, n° 334; *Appendice L 6*).

⁴⁸ Id., *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, IV, p. 295.

⁴⁹ Id., *Canti Greci*, p. 184, n. 94. Un'eccezione in tal senso costituisce la ripresa letterale di «Perdonato gli sia e l'anima e il corpo» da *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, IV, p. 181 a «Perdonato ti sia l'anima e il corpo!» (III II 210), per cui cfr. ancora APV VIII,2.43, n° 334, *Appendice L 6*.

Sono aggiunte raffinate all'affresco prima che l'intonaco si asciughi le inserzioni letterarie di questo tipo, che rivestono peraltro anche porzioni didascaliche, come già si accennava. I balestrieri «Scendono per la scala laterale sinistra e postano le balestre ai pertugi della muraglia. Le campane suonano a stormo», dipinge la prima pennellata. «S'odono squilli di trombe lontane», ritocca sul margine destro la seconda, inserendo in crasi l'*incipit* del coro del *Conte di Carmagnola*, «S'ode a destra uno squillo di tromba», e «se ode squilla di lontano» da *Purg.* VIII 5.⁵⁰ Per un teatro di lettura.

⁵⁰ II III al v. 458; cfr. il commento *ad locum* di Pirovano.

3.

Poetica della malinconia
ed estetica del sacrificio

3.1. *Bellezza della primavera inoltrata*

La prima Francesca dannunziana, quella di *Nell'assenza di Lanciotto*, ha la leggerezza delle commedie che ama:

Ella era una di quelle nature muliebri in cui la mobilità dello spirito e la facilità delle sensazioni subitanee tengono lontana la passione; una di quelle nature ripugnanti dal soffrire per la stessa intima virtù che i metalli nobili hanno contro la corruzione dell'ossido. *Portava nell'amore una sensualità fine e quasi ingenuamente curiosa* all'apparenza; anzi appunto era questa curiosità il lato singolare nel suo aspetto di amatrice. [...] I grandi impeti allora e i grandi ardori la offendevano: ella non voleva la febbre, ella non capiva certe brutalità del piacere. Preferiva la commedia gaia, di buon gusto, scoppiettante, bene eseguita, al grave dramma declamato male. Era questa la conseguenza di una *felice conformazione del suo organismo*; ed anche di una educazione artistica non comune, poichè il sano gusto dell'arte nelle donne sane genera a poco a poco una specie di scetticismo amabile e di *mobilità gioiosa*, che le difende dalla passione.

Ride con una «bella noncuranza sorvolante», accennando al passo dell'antico libro «Soli eravamo e senz'alcun sospetto...», e il suo volto sembra un «puro ovale di miniatura indiana, dove li occhi erano tagliati leggermente salienti all'angoli verso le tempie, e le sopracciglia, arcuandosi forse troppo e allontanandosi dalle palpebre, mettevano nella fisionomia un'aria singolare d'infantilità» (pp. 131-33).

La freschezza della versione dipinta da mano ventenne caratterizza anche l'esito dell'autore più maturo, una donna descritta spesso come incarnazione della stagione fiorita: «la fresca donna che qui siede / non è Francesca ma sì Primavera!» (III IV 683-84); «La melodia di primavera / odo, che dalle vostre labbra corre / sul mondo» (III IV 765-67). È il «fiore / di Ravenna» (I I 244-45), in un'inserzione aggiunta come aggiunto è il paragone floreale nella descrizione di Ostasio (I III 495-500): «È così bella! / E noi ci vendichiamo della sua / bellezza, quasi ch'ella avesse offesa / la nostra casa / *nascendo come un fiore in mezzo a tanto / ferro*», dove «nascendo come un fiore» è variante di «nascendo così bella». Si possono scorgere tuttavia delle varianti decisive: la Francesca tragica è paragonabile a una primavera che volge verso l'estate: «Andando ver' la state / è cresciuta in bellezza. / Come la spica. Come / il papavero» (V I 3-6); i suoi occhi non portano segni d'infantilità, ma vi domina una «solitudine affocata» che Paolo non scorda (II III 586), e semmai sono mossi da lampi improvvisi e singulti frenati, provenienti da movimenti abissali.

«Rado sorride. È sempre annuolata / di pensieri, e crucciosa» (II I 36-37). «Guerriera ardente» – come nota il recensore per il «Giornale d'Italia» – ricorda donne mature e coraggiose quali l'autunnale Foscarina («È in me l'autunno, e dovunque io lo porterò meco!»), selvaggia e quasi maschia, dalla «fronte bella come una bella fronte virile». ⁵¹

La Francesca del dramma chiama «amico dolce» l'amato che le concede un momento di pace, nel dolore implicito

⁵¹ Contorbia 2007, II, p. 40. *Il fuoco*, pp. 416, 321-22, 341.

INTRODUZIONE

nella sua voluttà: «Io vi prego, vi prego / che voi mi diate pace / sol per quest'ora, / *mio bello e dolce amico*, / a fin ch'io possa addormentare in me / l'antica pena et obliare il resto» (III v 788-93); «Ora io vi vedo, vi rivedo come / allora, *dolce amico*. / È venuta la grazia alle mie ciglia!» (ivi 893-95); «Perdonami, perdonami, / *amico dolce!* Risvegliata m'hai, / liberata da ogni / angoscia» (V IV 300-3); «e il bene che goduto fu m'ingombra / il cuore, e quale fosti / io ti veggo, non quale tu sarai, / *mio bello e dolce amico*» (ivi 355-57), con citazione letterale da *Lancillotto*, come avverte Pirovano. La formula ricorre identica ne *Il fuoco*, nel medesimo clima di premonizione sacrificale: «*Amico dolce!* – disse, con una voce così lieve che le due parole parvero modulate non dalle sue labbra ma dal sorriso della sua anima» (p. 322); «Bisogna che io muoia, amico mio dolce, bisogna che io muoia! – disse la donna, dopo un lungo silenzio, con una voce straziante, sollevando la faccia dal cuscino dov'ella l'aveva premuta per domare la convulsione di voluttà e di dolore che le avevano data le carezze improvvise e furenti» (p. 328). La fonte è antica: *France douce* è «*épihète inséparable à la manière homérique*» nella *Chanson de Roland*, avverte una nota evidenziata nella copia custodita nella biblioteca di d'Annunzio.⁵²

Questi elementi, insieme ai molti altri sopraggiunti grazie a Eva Colombo a sostanziare la fisionomia di Francesca quale *alter ego* di Foscarina,⁵³ supportano la tesi che *Francesca da Rimini* sia l'ipoteca del *Fuoco*, tessuta da Gabriele-Stelio perché la indossi la dolente Eleonora-Foscarina:

La sua potenza su la scena, quando parla e quando tace, è più che umana. Ella risveglia nei nostri cuori il male più occulto e la speranza più segreta; e pel suo incanto il nostro passato si fa presente, e per la virtù dei suoi aspetti noi ci riconosciamo nei dolori sofferti dalle altre creature in ogni tempo, come

⁵² *Chanson de Roland*, p. 399, ma si veda anche p. 132.

⁵³ Colombo 2014, pp. 105-11.

se l'anima da lei rivelata fosse la nostra medesima
anima. [*Il fuoco*, p. 369]

3.2. *Follia e languore*

Un altro personaggio dannunziano andrà accostato alla Francesca tragica: Isabella del *Sogno d'un mattino di primavera*, caduta nella demenza dopo aver vegliato una notte intera il cadavere dell'amato ucciso per mano del marito; rivestita di natura, avanza sulla scena come un «fantasma floreale», con la formula di Gibellini.⁵⁴ Più di un tratto ne richiama Francesca, la quale, velatamente a partire dal secondo atto e poi in modo manifesto dal terzo, mostra i segnali di un'insania mentale incipiente che coinvolge anche Paolo.

Nel cuore dell'atto II, la dama raggiunge il cognato sulla torre nel corso della battaglia. Al suo rifiuto di indietreggiare verso un punto più riparato, dove vorrebbero respingerla gli uomini d'arme, il torrigiano ritiene necessario richiamare l'attenzione di Malatesta: «Messer Paolo, / *ponete mente!* Madonna Francesca / è allo scoperto. Qui si muore».⁵⁵ Il prode sembra non sentire, poiché la didascalia lo indica intento a «saettare a furia, esposto ai colpi avversi, come un forsennato». Lo ridesta dalla furia guerresca il grido di Francesca («Paolo!»), al quale finalmente egli «si volge», scorgendola «tra il lampeggiare dei fuochi». Cercando allora di coprirlo esclama: «Ah, Francesca, scendete! Che demenza / è questa?». Il manoscritto informa di un ripensamento: a parità di misura metrica, la lezione «demenza» è preferita a «follia», per indicare forse uno stato confusionale transitorio ma patologico, se come scrive il Tommaseo vocabolarista

⁵⁴ Gibellini 1995, p. 99.

⁵⁵ II III 448-50 (espressione dantesca per la quale Pirovano ricorda i luoghi *Purg.* XXVI 9, e *Par.* XXIV 7); i vv. citati che seguono sono i 451-52.

INTRODUZIONE

(voce *demenza*), «Tutti hanno un ramo di pazzia, non di demenza».

Segue quindi un rimbalzo dell'accusa: «Voi demente! Voi demente!» gli risponde lei, osservando incantata i tratti di un eccesso indomabile che assume il suo sguardo: «Ella, di sotto al pavese dipinto, guata la faccia del cognato *furente e bella*». Nel manoscritto la descrizione recita «il volto *ardente e selvaggio* del cognato», corretto in «la faccia del cognato *selvaggia e bella*»; e solo a partire dal dattiloscritto per Héréelle, e quindi dalla *princeps*, la coppia aggettivale varia in «furente e bella» (*furente* è detto «Del furore che toglie in tutto o in parte l'uso della sana ragione», avverte Tommaseo nel *Dizionario*).

La bellezza di Paolo spicca in dettagli notevoli: si pensi alla cintura lucente («Gli brillava / la cintura», V II 150-51), o alla «capellatura increspata» descritta nella didascalia d'apertura della quarta scena dell'atto IV, segnale d'irrazionalità espanso nel manoscritto da «La capellatura increspata gli ombra il viso come una nube» a «La capellatura increspata, non ispartita su la fronte ma confusa e folta, gli ombra il viso come una nube». Attraverso di essa si potrebbe stabilire un'equazione tra le coppie connotative della faccia e della capigliatura, in cui *furente* sta a *confusa* come *bella* a *folta*, tanto più che *furente* è variante di *selvaggia*, come s'è visto.⁵⁶ La famiglia lessicale della *furia* caratterizza in particolare proprio Paolo, maschera di d'Annunzio: «ma pur l'ora che fugge / mi dà *l'ansia di vivere* / con mille vite, / col tremore dell'aere che t'abbraccia, / con *l'affanno del mare*, / con *la furia del mondo*» – dove «furia» è variante di «possa» (V IV 330-35).

Nella didascalia che chiude la tragedia descrivendo l'atteggiamento dell'omicida, anche Gianciotto delira: vede egli la moglie morente stretta al cuore dell'amante «e vibra un altro colpo al fianco del fratello», nella prima stesura, «*Folle* di dolore e *di furore*, vibra al fianco del fratello un

⁵⁶ II III did. al v. 452 e IV IV did. d'apertura.

altro colpo mortale», nella seconda e definitiva. (Alla fine, «si curva in silenzio» e «piega un de' ginocchi» per spezzare sull'altro la spada insanguinata; «piega *con pena*», aggiunge l'autore).

La lucidità di Francesca rivela in modo manifesto segnali di un cedimento nell'atto III (II 158-66), a partire dal tono cantilenante e dalla risata asciutta con cui accompagna il ricordo dell'incontro con Paolo e poi del matrimonio con Gianciotto. Alla prima stesura della didascalia «Ella ride» (aggiunta accanto ai versi nel margine destro), quindi sopraggiunge l'espansione: «Ella dà alle ultime parole quasi la cadenza d'una cantilena; poi ride d'un riso arido e amaro, quasi tratta fuor di sé repentinamente». Per la prima volta si dice che Francesca è «tratta fuor di sé». Le sue parole dopo essersi accorta di questo mancamento esprimono uno sguardo introspettivo: «Ah ragione mia, reggi / e non dare la volta!», con eco dai canti greci,⁵⁷ «Chi mi possiede? Un dèmone mi tiene. / Il Nemico m'ha riso nel cuore», dove l'affermazione era nella prima stesura un dubbio: «Un dèmone mi tiene?».

Poco oltre la dama interrompe il dialogo con il mercante di stoffe alzandosi «impetuosamente, come se la sua anima rompesse la costrizione e s'espandesse» (III III did. al v. 480); guarda il mare, d'una luce abbagliante come il sole di marzo, «forte e folle» (483), e quando entrano il medico, l'astrologo e il giullare per cercare rimedio «contro la malinconia» (III IV 515), la didascalia indica che Francesca, eretta, guarda «come trasognata e non sorride né parla» (al v. 521). Appena prima che Paolo entri nella stanza si muove «smarritamente» tra il letto e il leggio, con gesti bruschi e improvvisi, «trasalendo, sgomentata» quando cade il liuto (did. al v. 705). In vari

⁵⁷ Tommaseo, *Canti Greci*, p. 389, n. 33: «Oh ragione mia, reggi, e non dare la volta: / E tu, misero cuore, fatti porta d'acciaio», col commento tommaseo: «che la foga dell'amore addolorato non penetri». Il distico è appuntato nel cartiglio al Vittoriale APV VIII,2.43, n° 334 (*Appendice L 6*).

INTRODUZIONE

momenti la tragedia offre una «rappresentazione scenica della follia in cui la Duse eccelle».⁵⁸

L'insensatezza è presente anche nei personaggi femminili di *Nell'assenza di Lanciotto*. La «vecchia anima» di Clara patisce il languore e l'inquietudine, soprattutto a causa dell'avvicinarsi della morte: «A poco a poco la fatica di tenersi sù contro il languore diventava penosa, e quella ostinazione di resistenza a poco a poco cedeva; e prima un'inquietudine vaga che si andava determinando via via in timore, e quindi un terrore vero» (p. 128). Anche la nuora è dominata da un intorpidimento che è tanta parte del suo cedere al dolce abbraccio dell'amore:

Francesca sentiva che avrebbe ceduto, poichè *una dolcezza e una stanchezza vaghe* incominciavano a penetrarla. Ella volse due o tre volte li occhi in torno a sè, assalita da una *inquietudine*, poichè Gustavo l'aveva presa alla vita attirandola. Un'ultima rivolta la tenne forte contro il *languore*. [...] Da allora si lasciarono avviluppare e trascinare. Francesca per quella sua condiscendenza e *fatuità obliosa dell'animo*, Gustavo per quella sua cieca avidità di amare. [p. 158]

Uno stato di torpore prolungato è per d'Annunzio una condizione nota, come si evince da varie confessioni epistolari, ma anche un raccoglimento necessario all'accensione speculativa, un'esigenza che prelude alla creazione.⁵⁹ Tra le riflessioni concorse a riguardo a ridosso di *Francesca da Rimini*, si pensa soprattutto al «trattato dell'oblio» di Conti (1900) prefato dallo stesso d'Annunzio, la *Beata riva* «lungo la quale scorre il fiume della dimenticanza» (così nella dedica di Conti a Fortuny).⁶⁰ Ma utilmente sovviene anche lo spunto instillato nel giugno 1901 da Novati, che

⁵⁸ Andreoli 2013, p. 1224.

⁵⁹ Cfr. Oliva 2007, pp. 90-96.

⁶⁰ Conti, *La beata riva*, p. 4.

suggerisce di considerare la «vita priva di occupazioni» come il terreno fertile della passione tra i due cognati, secondo il commento di Benvenuto da Imola: i «lunghi ozi», elementi sulfurei propensi alla combustione più del legno, potranno «fornire materia ad una pennellata». ⁶¹ Molto più di questo, la propensione a indulgere in una lunga contemplazione oziosa di ciò che sfugge diviene «la premessa fondante dell'orditura metatemporale dell'approccio a Dante, poeta di forti passioni e insieme simbolo di un moto di fuga dal presente e dalla storia, nella dimensione contemplativa dell'esilio». ⁶²

Nel precedente narrativo il languore è il terreno che alimenta le tappe dell'innamoramento:

Francesca nella notte, dopo il primo turbamento e la prima resistenza contro la tentazione del fantasticare malsano, adescata da quel sottile profumo di colpa che dal fondo di tutto ciò saliva ad irritare il suo senso di donna giovine, a poco a poco si abbandonò per quel pendio. E come cedeva all'abbraccio del sonno, *ondeggando* in quel punto in cui *l'attività della coscienza si affievolisce* nel rilasciamento dei nervi e non ha più virtù di dirigere e di moderare le espansioni della fantasia, ella per quel pendio scese in fondo *languida* col desiderio al dolce peccato della figliuola di Guido. [*Nell'assenza di Lanciotto*, pp. 133-34]

Nella tragedia, l'oblio è la destinazione cui tende la dama, tangenza dell'atemporalità alcionia di così prossima stesura. Illuminante in tal senso è il dialogo finale tra Paolo e Francesca (V IV 348-68). La donna è in lotta con la memoria, trascinata in un vortice che sovverte passato e futuro:

⁶¹ Cfr. parte I, § 2.4.

⁶² Come ha scritto Giannantonio (2009, pp. 541-42) convenendo con Lombardinilo (1973, p. 386) che riconosceva in Dante «l'immagine capitale della scrittura del passato».

INTRODUZIONE

Prendimi l'anima e rivèrsala;
perché la volge indietro,
verso quello che fu,
il soffio della notte;
la rivolge alle più lontane cose
la parola notturna,
e il bene che goduto fu m'ingombra
il cuore, e quale fosti
io ti veggo, non quale tu sarai,
mio bello e dolce amico.

L'abbraccio amoroso possiede il potere di sovvertire il tempo:

Ti trarrò, *ti trarrò dov'è l'oblio*.
Più non avrà potere
sul desiderio il tempo
fatto schiavo. E la notte
e il dì saran commisti
sopra la terra come sopra un solo
origliere; e le mani
dell'alba non sapranno più disgiungere
le braccia oscure dalle bianche braccia
né districare
i capelli e le vene loro.

La didascalia che chiude l'ultimo colloquio descrive la vittoria sul tempo: «La donna è abbandonata su i guanciali, *immemore*, vinta» (dove «*immemore*» è aggiunta; did. al v. 386). Ma l'«alto silenzio» di quella vittoria, solo apparente, sul tempo è scosso dall'«urto violento» all'uscio, «come se taluno vi dia di petto per abatterlo» e abbattere con esso l'illusione del miracolo.

3.3. *Sollievo della natura: visioni attraverso la finestra*

Alla personalità indolente la natura offre un aumento di vitalità, sollievo o eccitazione: è questa una delle persistenze da *Nell'assenza di Lanciotto* a *Francesca da Rimini*, con alcune evoluzioni significative.

La novella si apre nel tempo del risveglio primaverile sotto il Montecorno, coi suoi quasi tremila metri la cima più elevata del massiccio del Gran Sasso e di tutti gli Appennini, profilo riconoscibile dalla prospettiva marina. Avvolto dal torpore, il risveglio è un segnale di un possibile passaggio dalla morte alla vita: «Era una di quelle mattine verginali della *primavera che nasce*, in cui la campagna ha come *un'indolenza di convalescente* nello svegliarsi. Qualche cosa di latteo, un chiarore chiarissimo vagava su 'l verde, sotto li alberi; e su quella massa il sole metteva una radiosità tra bionda e rosea, una *trepidazione indistinta*. La vecchia terra d'Abruzzi ora s'inteneriva» (*Nell'assenza di Lanciotto*, p. 137).

Sono «le dolci cose della *primavera / e del sonno*» che a Francesca paiono «bandite dal mondo», quando veglia al capezzale di Malatestino ferito (III II 240-42). La primavera è la «stagione felice» complice degli innamoramenti, non tanto perché fa da sfondo galante agli incontri, quanto perché entra nell'indolenza insinuando una possibilità. Nella novella: «Li adescava fuori la stagione felice, li diletta la grande aria, li *penetrava* da tutte le parti la *vitalità straripante della terra vegetale*»; «Essi uscivano, stavano lungo tempo assenti, *obliandosi*; prediligevano i siti remoti; i rifugi protetti dalli alberi, i sentieri spersi tra le piantagioni» (p. 159).

Il cielo, il sole, il mare si affacciano negli ambienti domestici, le cui stanze preferite dispongono sempre di un ottimo panorama: nella novella, l'anziana Clara si lascia persuadere dal figlio Gustavo a spostare il letto

nell'angolo della casa, sopra la gran tettoia delli aranci, tra mezzogiorno e levante *dove si vedeva il cielo*, dove erano le *due larghe finestre aperte alle invasioni del sole*. [...] A traverso i vetri di una delle due finestre si scorgeva l'ultimo limite della pianura e la linea scura de' colli, e dietro i colli, su'l cielo vivo, il profilo di Montecorno, quella figura dolce di dea supina che sotto la neve pare una immensa statua di marmo abbattuta lungo la terra d'Abruzzi,

INTRODUZIONE

la protrettrice della vecchia patria, che i marinai della costa salutano con effusione d'amore come un giorno *i nauti del Pireo* salutavano l'asta di Atena. *Sotto l'altra finestra* si riscaldava ai buoni soli una fila di aranci. [pp. 129-30]

Le finestre sono un elemento importante anche nelle stanze della dama in *Francesca da Rimini*: da quella di Ravenna vede il mare che ancora lambisce le mura («Siede la terra, dove nata fui, / su la marina dove il Po discende» *Inf.* V 97-98),⁶³ e alla sorella chiede di chiuderla volendosi quietare dopo la vista di quello che crede il suo promesso sposo: «Portami nella stanza / e chiudi la finestra [*da* le finestre], / e dammi un poco d'ombra» (I v 1165-67). Lo sono nell'immaginato futuro a Rimini, in un dialogo con Smaragdi (933-45):

tu verrai
meo, Smaragdi, alla città di Rimino,
e sarai meco; e là vorremo avere
una finestra verso la marina:
[...]
e stare tu potrai alla finestra
e guardare le fuste e i brigantini
e cantare: «Mia fusta barbaresca,
a qual porto entrerai.

Nella camera adorna di Rimini vi è infatti «una finestra che guarda il Mare Adriatico», attraverso la quale «Il sole del nascente marzo batte su lo zendado chermisino e ne trae un bagliore soffuso che accende i volti chinati all'opra dell'ago» delle ancelle, mentre «La schiava è presso il davanzale ed esplora attentamente il cielo» o, nella significativa lezione

⁶³ «Il mare, che già bagnava le sue mura turrite, ora suona lontano parecchie miglia» (Ricci, *Città monumentali: Ravenna*, p. 469). È luogo di rinascita: «Rinata sempre sulle sabbie che il mare, allontanandosi, lasciava scoperte, raccolse omaggi di prose e di canti dai più celebrati scrittori» (p. 485).

troncata, «guarda intenta le acque come per scoprir».⁶⁴ Come ha scritto Giannantonio, la finestra, «tramite per uno sguardo sull'esterno, sulla natura e sul mondo, acquista, nella tragedia, il significato simbolico di reclusione, da un lato invitante all'onirismo contemplativo e dall'altro rivissuto come forma di esclusione dalla vita».⁶⁵ L'uomo vive negli ambienti domestici interiormente isolato dai suoi simili, alla presenza filtrata della natura, sotto il cui sguardo l'arte e la vita si compongono trovando in essa una corrispondenza: dello stesso «poema di sangue e di lussuria» si dice nel *Commiato* (28-30): «Crescesti in solitudine severa, / in vista al monte alla marina al fiume; / però sì franco fosti alla bufera».

L'attitudine di Smaragdi a esplorare gli orizzonti marini concorre a rendere la schiava cara a Francesca, rapita anch'essa dalla distesa acqua. Quando Smaragdi le dice «Cielo sei con istelle / mare con onde», ciò che più la colpisce è l'allusione alla marina («Mare con onde!», I v 954-56). Il torrigiano riferisce di vederla spesso scrutarne la superficie dalla torre (II I 38-46):

Io la vedo salire a questa torre
quasi ogni giorno. Poco parla. Guarda
il mare e, se discopre
qualche galera o qualche saettia,
la segue con quegli occhi
più neri della pece,
sinché non è scomparsa,
quasi che attenda un messaggio o si strugga
di navigare.

Le lezioni cassate consentono un'esplorazione interessante. Fin dal tempo ravennate appassionata di orizzonti, Francesca diviene nell'infelicità riminese famelica di altrove, che come la nave scorta sopra il mare «divora con quegli occhi di falcone», recita l'endecasillabo poi variato nei

⁶⁴ Did. d'inizio dell'atto III e della relativa scena I.

⁶⁵ Giannantonio 2009, p. 534.

INTRODUZIONE

due settenari «la segue con quegli occhi / più neri della pece». Declina così l'attitudine della schiava, la quale nella prima stesura accompagna le sue incursioni sulla torre («Viene con la schiava / e >anche< a volte sola», nella prima lezione del v. 39). Francesca guarda quasi che «si strugga / di navigare», variante di «partire»: non cerca un cambiamento preciso, non ha in mira una meta preclusa, ma vive una condizione di attesa perennemente senza conquista, senza speranza, secondo il tetrastico dell'immobilità che d'Annunzio vergherebbe proprio nel marzo 1902, quando va in stampa *Francesca da Rimini* così prossima al suo nucleo, trascritto vent'anni dopo a conclusione del *Libro segreto*:

Tutta la vita è senza mutamento,
Ha un solo volto la malinconia.
Il pensiero ha per cima la follia.
E l'amore è legato al tradimento.⁶⁶

L'immagine della vela sul mare torna nella mente di Francesca anche quando sulla torre assiste alla battaglia e in «grande concitazione d'animo» esclama (II III 507-15):

*Ho visto il mare,
il mare eterno,
la testimonianza del Signore;
e sul mare una vela
che il Signore conduce in salvamento.
Paolo, fratello in Dio,
io faccio un voto,
se ci aiuta il Signore
misericorde.*

Nell'atto III lei stessa parla dei suoi «pensieri / che andavano lontano, i miei pensieri / disperati» (II 233-35). Sospende poi il discorso col mercante di stoffe «come se la

⁶⁶ Sulla quartina posta ad *explicit* del *Libro segreto* (p. 1922) si veda il recente Gibellini 2020, pp. 118-20.

sua anima rompa la costrizione e s'espanda» (ivi did. al v. 480) e «Si sporge dal davanzale verso il mare raggianti [*dove raggianti è aggiunta*]» tanto da doversi fare «delle mani schermo ai cigli».

È forte il sole
di marzo, è forte e folle.
Passa una fusta con la vela rossa!
Arrivano gli stormi delle rondini! [ivi 482-85]

Già assomigliato alla primavera, il personaggio di Francesca si approssima anche al mare. Una didascalia cassata descrive così la sua stanza nel momento in cui vi entra Paolo: «La camera s'inaura del giorno che declina, per la lunga finestra. *La faccia del mare e la faccia della donna sono come la perla*»; dopo la cassatura resta soltanto «Dalla finestra la camera s'inaura del giorno che declina» (III v). Per la stanza errano gli occhi dell'uomo, e lei esclama (III v 822-41):

Ah, non guardate intorno
le cose mute
che sembrano gioiose
e non sanno se non l'onta e il dolore.
Non le sfiorò l'autunno,
la primavera non le rinnovella!
Guardate il mare, il mare
che con Dio fece testimonianza
alla parola che fu detta, grande
e splendente di là dalla battaglia,
silenzioso di là dal clamore
furibondo, *e una vela andava andava*
sola alle sue fortune, come quella:
vedete? E da noi prova
terribile fu fatta.
Ora *sedete qui alla finestra;*
e non con l'arme per uccidere uomini,
ma senza crudeltà, ecco, tenete,
Paolo... con questa ciocca
di basilico...

INTRODUZIONE

Il bagliore del mare e il passaggio degli stormi distraggono la donna persino dalla lettura del *Lancillotto* («ecco un'idea che Dante non ha avuto»!), ironizzava un recensore del debutto),⁶⁷ ammaliata da ciò che dista, più di quanto lo sia del suo amante (III v 923-99):

FRANCESCA

Guardate il mare come si fa bianco!

PAOLO

Leggiamo qualche pagina, Francesca!

FRANCESCA

Guardate quello stormo
di rondini, che arriva e segna l'ombra
sul bianco mare!

PAOLO

Leggiamo, Francesca.

FRANCESCA

E quella vela ch'è sì rossa che
par foco!

Si direbbe che l'importanza accordata alle finestre, da cui l'invocazione insistita di ciò che sta fuori dalla scena, sia uno strumento per esprimere l'inquietudine di un'anima turbata, cui l'appagamento dell'abbraccio non leva la tensione verso forze sconosciute che premono e sulle quali è sempre sintonizzata, come una veggente. Il personaggio – come altri del teatro di poesia dannunziano (penso al saggio che ad esso ha dedicato Barsotti) – è posseduto da un'«ambiguità delle motivazioni, che sta dietro ai fatti»; «intimamente inconfondibile», stenta a collocarsi nella realtà che circonda, da cui prova a evadere, chiuso però «nel cerchio d'una contraddizione» interna, prima che d'un impedimento esterno:

Non è il bruto primigenio che, eliminato
violentemente l'ostacolo, si muove senza esitazioni
verso il conseguimento dello scopo; né l'eroe classico

⁶⁷ D. Oliva, in Contorbia 2007, II, p. 41.

che nella lotta contro il fato esplica la sua libertà anche di morire per un ideale supremo [...]. Se lo fosse, non indugierebbe – come fa – nell'analisi morbosa della propria psiche; ignorerebbe le contorsioni novecentesche dell'indagine introspettiva.⁶⁸

La dimensione della natura che preme alle finestre, arrivando più o meno attutita negli interni dove si svolgono le vicende umane, è già di *Nell'assenza di Lanciotto*: Gustavo e Francesca vegliano l'anziana Clara «seduti accanto al letto, silenziosi, dominati da quella luce eguale, ascoltando le voci fievoli che mandava la campagna nel lontano» (p. 130), e durante una crisi «un fiammeggiamento d'oro si frangeva su i vetri chiusi» (p. 140). Una scena del capitolo VI (pp. 154-56) costituisce un precedente importante di *Francesca da Rimini*:

Gustavo si alzò, andando verso la finestra ad aprire.

– Che luna meravigliosa! - esclamò. [...]

Francesca ebbe un moto di fastidio: *l'aria fredda* entrava a turbarle il calore dolce ove ella s'era adagiata, a scuotere quell'abbandono pieno di *fantasie vaganti e di desideri indeterminati ove ella stava per cullarsi*.

– *Chiudete, per carità, Gustavo!*

– Venite un momento a vedere.

Ella si levò dalla sedia a fatica: all'affacciarsi ebbe un *brivido*, si strinse tutta, nascondendo le mani dentro le maniche ampie della veste; istintivamente si accostò a Gustavo.

Dinanzi, nell'immensità della notte calava la luce della luna, la pace della luna, dove tutte le cose sommerse davano come la visione indistinta di un *fondo sottomarino* con le sue grandi flore animali tra cui è un brulichio pieno di orrore. Le montagne della patria coperte di neve si avvicinavano, quasi incombevano al piano: si poteva discernere con lo sguardo in tutte le cavità d'ombra, salire tutte le sommità luminose. Parevano come le grandi

⁶⁸ Barsotti 1981, pp. 91, 94, 95.

INTRODUZIONE

vertebre di una terra il cui sole fosse estinto da secoli; davano come *l'impressione del paese lunare visto a traverso il telescopio*. [...] nel volgersi mise su 'l collo di lui un *alito*. [...] egli si sentiva salire alla faccia, sotto *la pelle fredda per l'aria della notte*, tutto il *sangue del cuore, una vampa*.

Le aveva prese le due mani, si curvava per *coprirle di baci*.

– No, non qui, Gustavo...

Egli non intendeva. Francesca svincolò una mano dalla stretta; per respingerlo affondò la mano nei capelli di lui, gli sollevò il capo. Poi si allontanò, si avvicinò alla tavola: *tremava tutta*.

– *Che freddo!* - disse. - *Chiudete*.

Si confronti la pagina con alcuni versi dell'atto finale in notturno, nel «regno della notte» dove vivono poesia, musica, amore e morte, secondo il Conti de *La beata riva*: la natura – e il canto, vedremo – è alleata dell'amore in un itinerario infernale dove la felicità di cui si è stati privati una volta per tutte conosce solo le manifestazioni pallide della consolazione e della dimenticanza.⁶⁹ «L'amante la bacia e ribacia insaziabile», ma i brividi della donna sono dovuti all'«alito della notte» (V IV 309-17):

PAOLO

Rabbrividisci?

FRANCESCA

Aperta

è la porta, e vi passa

l'alito della notte. Non lo senti?

È questa l'ora

silenziosa

che versa la rugiada

su le criniere

dei cavalli in cammino.

Chiudi la porta.

⁶⁹ *Appendice*, in Conti, *La beata riva*, pp. 101-11, alle pp. 109-10; cfr. Giannantonio 2009, p. 528.

Oltre all'invasione del sole, al bagliore del mare, al freddo notturno, in entrambi i testi la natura esprime la propria complicità anche attraverso i profumi, con alcuni parallelismi seppur differenziali.

Nella novella coopera al disvelamento amoroso la pineta ravennate percorsa a cavallo, nel capitolo IV che fa «grande impressione» a Enrico Nencioni: «Quel levriero, quei cavalli, quel fiore colto, quel bacio in fretta, hanno la grazia, la freschezza e la fine eleganza di un quadro di Alma Tadema». ⁷⁰ Se l'amore comincia senza sospetto – in sintonia con le *Esposizioni* di Boccaccio – uno dei momenti rivelatori è proprio il passaggio in pineta, con l'invito da parte di Gustavo ad aprirsi alla terra inebriante: «*Aspirate, Francesca. Quest'odore fa bene*» (*Nell'assenza di Lanciotto*, p. 144). Durante la cavalcata Francesca coglie un «piccolo fiore rosso, di una fragranza fine», ed è lei a muovere un'esortazione simile: «*Odoratelo, Gustavo – ella fece, e glie l'accostò alle nari*»; Gustavo le sfiora «le dita con la bocca calda, *tremando*» (p. 146). La scena torna nella tragedia, quando nella camera della donna «Paolo si china un poco a guardare. Francesca gli porge il basilico», accompagnando il gesto dal medesimo invito della gemella narrativa: «Ecco, tenete. Odoratelo. È buono» (III v 845); la variante del rametto aromatico si deve probabilmente al lacerto greco inserito in un momento successivo, come canto imparato dalla schiava cipriota: «A suolo a suolo / basilico ti stendo, / che tu ci dorma, / che tu lo tagli, / *che tu l'odori, / che di me ti rammenti!*» (ivi 849-54).

La natura è galeotta dunque molto più del Libro in entrambi i testi ed esplicitamente nella novella, dove gli

⁷⁰ Scrive E. Nencioni a G. Primoli, il 1° febbraio 1884: «Lesse nel *Fanfulla della Domenica* la novella del D'Annunzio *In assenza di Lanciotto*? Vi è una cosa che mi ha fatto grande impressione: la cavalcata nella pineta [con quel che segue citato a testo]. Per genio, per doni naturali, io credo che il D'Annunzio ne abbia più di tutti in Italia» (Spaziani 1962, pp. 100-1).

INTRODUZIONE

amanti rientrano dalla cavalcata con «la sensazione vivace delle emanazioni silvestri e del vento vespertino soffiante alla prateria», in contrasto con «quell'odore singolare che è nell'aria respirata dalli infermi», nella camera dell'anziana (*Nell'assenza di Lanciotto*, p. 148). Quando Francesca offre il fiore alla suocera, il gesto riscuote Gustavo: «il *fiore galeotto* aveva ancora una fragranza sottile che giunse a lui; e l'odore risvegliò il fantasma del bacio fuggevole e della radura remota» (p. 152); «*fleur médiatrice*», traduce Hérelle (*Episcopo & C^{ie}*, p. 163).

Nella tragedia la pineta di Ravenna è descritta sul finire dell'atto I, in un dialogo di Francesca con la sorella Samaritana (I v 884-911). Per l'immagine vale soprattutto il confronto con la descrizione che della foresta ha dato Ricci in pagine de *L'ultimo rifugio* adattate poi all'articolo destinato a «Emporium». ⁷¹ Note a d'Annunzio, risultano a lui soprattutto un'illustrazione del *Carattere della sua storia e de' suoi monumenti*, come recita il titolo secondario dell'articolo. Ne provengono evidenti spunti per la memoria di Francesca delle fronde sulla sponda adriatica, vibranti al passaggio del vento e degli uccelli (I v 884-95):

Sorella

mia, ti sovviene di quel dì d'agosto
che rimanemmo sole in su la torre?
E vedevamo salire dal mare
nuvole di tempesta
col *vento caldo* che ci dava sete;
e tutto il peso del gran *cielo ingombro*
c'era sul capo; e vedevamo tutta
la foresta d'intorno, insino al lido
di Chiassi, fatta *negra come il mare*,
e gli *uccelli fuggire a stormi a stormi*
innanzi al *rombo che s'approssimava*.

⁷¹ Ricci, *L'ultimo rifugio*, pp. 115-18, poi Id., *Città monumentali: Ravenna*.

D'Annunzio ritrova in profondità il «carattere» della foresta delineato da Ricci che così ne ha descritto la vitalità fremente:

L'opaca e fitta chioma dei pini, non lascia mai che il vento infurì fra le navate di quella misteriosa selva, ma giunge al passeggiere, mitigato come la luce. E quando lo scirocco spira, di tra levante e mezzogiorno, tutte le fronde del pineto ravennate, posto sull'orlo dell'Adriatico, si piegano ad occidente mormorando con dolcezza e con una specie di ritmo e di fremito uguale e costante che è proprio de' pini, per la loro forma quasi piana al di sopra e per la qualità della chioma a steli rigidi ed acuti. Così gli uccelli non impauriti da stormire improvviso nè da troppo ondeggiamento dei tronchi schietti e forti, cantano per le cime senza interruzione come raccolti in diletto convegno o in viva gara di voci e di canti.

La descrizione comprende vari rimandi al canto XXVIII del *Purgatorio*, composto, sostiene Ricci, «dopo aver visto la pineta di Ravenna». ⁷² I passi danteschi su «la divina foresta spessa e viva» (v. 2) che riceve gli «augelletti» cantanti tra le fronde (vv. 14-18), «la pineta in su 'l lito di Chiassi, / quand'Eolo Scilocco fuor discioglie» (vv. 20-21), si riconoscono nella filigrana dei versi dannunziani, come è stato notato da Di Paola, Pisani e Pirovano. ⁷³ Ma accanto all'immagine del ritmo che muove la pineta, conviene considerare anche quella del silenzio, solenne e carico di aspettative, che sovrasta Ravenna avvolta dal buio, così come viene fornita da Ricci, il quale storicizza il raccoglimento malinconico che a tratti compare nella storia della città. Il clima di persecuzione, rinascita e inseguimento continuo che emerge dal sogno della «caccia selvaggia» di Nastagio degli Onesti appartarrebbe al «carattere» più profondo della città

⁷² Ivi, pp. 485-86.

⁷³ Di Paola 1990, pp. 97-98; Pisani 2010, p. 110; commento *ad locum* di Pirovano.

INTRODUZIONE

e della sua pineta gemente, da sempre scossa «da una strana voglia d'antivedere l'avvenire»:

Città storicamente grande e fatale, anzi angiporto della storia, dove il destino manda a finire eccelsi fatti ed eccelse figure. [...] *Poi tutto ripiomba nel consueto silenzio. Ma la solitudine di Ravenna è piena sempre di mistero e d'aspettazione.* Quando nei tramonti la città *rosseggia* lontana sulla stesa dei campi e dell'acque, e *dal terreno fumido s'innalzano*, intorno a lei, *vapori simili a fantasmi*, e *le torri rintoccano e la selva dei pini ed il mare gemono sommessi*, allora *l'anima è scossa da un vivo sentimento*, da una strana voglia d'*antivederne l'avvenire*. Si pensa al suo passato, alla fatalità che la volle inclita e famosa in ogni tempo; e s'intende che la sua storia non è ancora finita.⁷⁴

Soprattutto in questa pagina andrà riconosciuta la fonte degli ultimi versi del ricordo di Francesca della sua città del silenzio (I v 896-911):

Ti sovviene? Eravamo in su la torre.
Et ecco, *d'improvviso, tutto fu silenzio. Il vento si tacque.* Io udii
battere il tuo piccolo cuore, solo;
poi battere un martello,
ché uno scherano al canto della via,
per gire a preda, in fretta
ferrava il suo cavallo.
La foresta era muta come l'ombra sopra le tombe;
Ravenna, *cupa come una città depredata al cadere della notte.*
Tememmo di morire,
sotto il *nembo sospeso.* Ti sovviene?
Ma non fuggimmo, non movemmo palpebra.
Attendemmo la folgore.

⁷⁴ Ricci, *Città monumentali: Ravenna*, pp. 487-88.

Siamo evidentemente nella stessa zona da cui scaturisce la lirica *Ravenna*, pubblicata in «Nuova Antologia» il primo novembre 1903; la prossimità è tanto più palese se si considera al secondo verso della prima terzina la lezione che precede «tragica d'ombre», ossia «cupa di fumi», in cui è facile riconoscere i «vapori simili a fantasmi» che s'innalzano «dal terreno fumido» della città, nella pagina di Ricci:

Gravida di potenze è la tua sera,
tragica d'ombre, accesa dal fermento
 dei fieni, taciturna e balenante.

Aspra ti torce il cor la primavera;
 e, sopra te che sai, passa il vento
 come pòlline il cenere di Dante.⁷⁵

La sintonia tra lo stato di aspettazione di Francesca e quello della pineta illumina il parallelo tra il mondo che, dentro la donna, tenta o stenta di trovare un ordine e quello della natura che freme, sotto la torre o fuori dalle finestre. Equivalenza, quella tra immagini femminili e città, che conosce altri precedenti nell'opera dannunziana, ad esempio nella seconda strofe di Pisa (1899), recentemente esaminata da Cristina Montagnani grazie all'edizione critica dell'*Elettra* approntata di Sara Campardo: «Quale una donna presso il davanzale, / socchiusa i cigli, tiepida nella sua vesta» (vv. 37-38), come avverte Montagnani, «rimanda alla notazione, assai concreta, delle “Donne malate alle finestre” del taccuino (T 9, 95). La congruenza fra i due passi, pure nel tono profondamente diverso, è ribadita dal percorso variantistico, perché “il davanzale” è acquisizione più tarda di un originario “la finestra”». ⁷⁶

⁷⁵ *Elettra*, p. 237.

⁷⁶ Montagnani 2019, p. 32.

3.4. *Sollievo del canto: tregue e consolazioni*

Dà sollievo a una condizione dolente, oltre alla natura, il canto. Emblematico l'atto III: «la musica, la musica! / Fatemi un canto basso, nella voce minore! / Lasciate l'ago e andate / per suoni», esclama Francesca alle ancelle (I 78-83). Poco oltre (v 746-55):

Pensare io voglio
 che l'anima s'è mossa
 da quella riva per venire in questo
 asilo ove *la musica è sorella*
della speranza, et ignorare il male
 che ieri fu sofferto
 e quello che sofferto
 sarà dimane, e tutta la mia vita
 con tutte le sue vene
 e con tutti i suoi giorni

Lo stesso vale per Paolo, il quale non ripensa volentieri ai giorni a Firenze, quando «Mi fu a noia e spiacquè / tutto ch'altrui piaceva. E *solamente / la musica mi diede / qualche ora di dolcezza*» (863-66), in particolare i versi di un giovane Alighieri, anch'egli sensibile al canto: «la troppa / soavità del canto / alcuna volta lo sforzava a piangere / silenziosamente, / e, vedendolo, anch'io con lui piangeva» (884-88). Piange Paolo, che con le lacrime accompagna le parole di Francesca nel quinto dell'*Inferno* (vv. 140-42), suscitando in Dante una tal «pietade» da farlo venir meno «sì com'io morisse».

Nelle lacrime di Paolo, stando alle *Testimonianze* di Giorgio Nicodemi, starebbe per lo scrittore la tragicità del dramma di amore e morte dei cognati lussuriosi, non scontata mancando nel canto di Francesca «la possibilità di uno svolgimento logico che conducesse alla tragedia»: «il pianto di Paolo, quel pianto che suscitò l'altro pianto di Dante. Io udivo i due pianti, a volte, mentre componevo le parole dei due amanti, e i due pianti mi dicevano che la vicenda era tragica». In linea con l'interpretazione data

da Ricci della vicenda dantesca di Francesca, d'Annunzio ritiene che la sua «luce divina» brilli «a chi ha studiato, pensato, amato, sofferto».⁷⁷

Il canto è ciò a cui pensano le ancelle per allietare la signora che sta «come trasognata» e «non sorride né parla» (IV did. al v. 521), offrendole cori («E abbiamo i sonatori / per la canzone a ballo», 518-19) e piccoli doni vegetali («Et ecco la ghirlanda / di violette. / Possa malinconia con ciò passare!», 522-24). Impensierite, hanno chiesto la visita di un medico dall'«aspetto solenne» (did. al v. 528), molto sontuoso – in un elenco di oggetti scenici d'Annunzio schizza il disegno di un «collare di pelliccia per il medico» –⁷⁸ in realtà piuttosto buffo come pure, per inciso, il dottore che ogni sera puntualmente si presenta per un controllo in casa dell'anziana Clara in *Nell'assenza di Lanciotto*, «un piccolo uomo dalla faccia tutta rasa, quasi lucida» (p. 130).

A renderlo ridicolo concorre anche la frizione linguistica tra italiano e latino, nel recupero della definizione antica della condizione malinconica esito di un eccesso di bile nera: «Malinconia / è un umore che molti chiaman collera / nera, et è fredda, e secca, / et ha il suo sedio nello spino, et è / di natura di terra, / e d'autunno. Nec dubium est quidem / melancholicus morbus / ab impostore Diabolo...» (528-35, dal *Tesoro* volgarizzato di Brunetto Latini attraverso la voce *malinconia* del Tommaseo-Bellini).

Il giullare gli fa il verso («Malinconia / è bere alla tedesca, / Madonna, sfringuellare alla grechesca, / cantare alla fratesca, / ballare alla moresca» con quel che segue, calco di *Tavola ritonda*),⁷⁹ con frizzi che proseguono contro l'«astrologo

⁷⁷ Nicodemi 1943, pp. 74, 304. Ricci, *Francesca*, p. 304.

⁷⁸ Cartiglio (non catalogato) annesso a un quadernetto di mano della Duse, con le parti levate di Francesca nella cartella relativa a *Francesca da Rimini* nell'Archivio Duse dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma interno alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia; riprodotto in apparato.

⁷⁹ III IV 537-41. «E mangiando eglino in tale maniera queste vivande così salate, e bevendo di molti possenti e buon vini senza nulla acqua,

INTRODUZIONE

barbato» pure intervenuto per sondare le cause dello stato d'animo umbratile di Francesca e avanzare «tenebroso in sembianti» oscuri motti «con una voce che sembra venire da una profonda caverna» (did. v. 551). I battibecchi sono irresistibili per le damigelle, le cui risa sonore accompagnano tutta la scena, ma anche per Francesca, perché Biancofiore esclama (634-39):

Madonna ha riso!
Gian Figo ha fatto ridere Madonna!
Va, va, medico caro, a casa tua,
con le tue medicine e il tuo latino.
Oggi è calen di marzo! Il canto vuol
ballo, e il ballo vuol canto.

Le donne intonano allora la canzone della primavera e della rondine, «Nova in calen di marzo / o rondine, che vieni / dai reami sereni d'oltremare» (641-43 e seguenti), accompagnandola con balli e i suoni di alcune rondini di legno variopinto che tengono in mano. L'idea proviene direttamente, come segnala Pirovano, da una tradizione ellenica di cui ha informato Tommaseo presentando il canto *Alla rondine* – «La rondine viene / Dal bianco mare: / Si posò, ed ha cantato: / Marzo, marzo mio buono» – fonte dello stesso attacco del coro sulla primavera.⁸⁰ Ma la fonte greca non basta a spiegare l'elaborazione dell'attacco del coro sulla primavera, per il quale d'Annunzio lega altri

incominciario a bere alla tedesca, et frenguigliare alla grechesca, et cantare alla francesca, et ballare alla moresca, et fare la baldosa in più modi; et prima che le tavole fussero levate, tutti s'addormentarono all'inghilesca», *Tavola ritonda*, I, p. 35.

⁸⁰ «Il primo di marzo è alla Grecia così lieto di, come altrove il primo di maggio. Vanno di casa in casa giovanetti e fanciulli cantando, per aver qualche manciarella d'ova, di cacio, di frutti de' campi. E questa della rondine i ragazzi la cantano con in mano una rondine di legno; la fanno girare con uno spago a guisa di trottola», Tommaseo, *Canti Greci*, pp. 472-73 (II v 5.1.3-5 e 6, vv. 1-3).

lacerti di canti popolari d'ambiente questa volta toscano, come si ricava dalla prima stesura cassata dei versi intonati da Alda: «Mia rondinetta allegra / che vieni d'oltremare», eco dei *Canti Toscani* «O rondinella che vai giù nel mare», «O rondinina che vai per lo mare», «Oh rondinella che passi lo mare». ⁸¹ Anche per questo ballo la quarta scena dell'atto III è uno dei momenti più sereni della tragedia, al suo centro esatto, celebrata nell'*editio picta* da un'illustrazione delicata di de Carolis, con fiori, ghirlande e rondini in volo, a lato del testo.

Più significativo è però soffermarsi sulla battuta di Biancofiore che precede il coro, e in particolare sui versi «Va, va, medico caro, a casa tua, / con le tue medicine e il tuo latino». Anch'essi provengono da un canto greco che d'Annunzio legge nella raccolta tommaseana:

Va, medico caro, a casa tua, pigliati le tue medicine:
Il mal ch'i' ho nel cuore, non lo scrivono le carte tue.
Non è ferita di ferro, che con unguento guarisca:
Questo è male nel cuore, che mi trarrà fuor di me.

e che troviamo riportato in un appunto di sua mano con una ristrutturazione volta a individuare il metro, o meglio i metri, giacché i versi si riportano spezzati negli emistichi:

Va medico caro, a casa tua –
pigliati le tue medicine –
Il mal ch'i' ho nel cuore
non lo scrivono le tue medicine –
Non è ferita di ferro
che con unguento guarisca
Questo è male nel cuore
che mi trarrà fuor di me. ⁸²

⁸¹ Id., *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, I, pp. 202-3.

⁸² Id., *Canti Greci*, p. 50 (I II 7.2). APV LXXI,3.1096, n° 14379 (*Appendice L 17*).

INTRODUZIONE

Il lacerto che attira la sua attenzione migra dunque nella battuta di Biancofiore; alle medicine d'Annunzio aggiunge il latino («con le tue medicine *e il tuo latino*»): entrambi inutili, perché entrambi non hanno effetti su un cuore schietto. Alleviano la pena, invece, la lingua viva dell'arguto giullare e del canto popolare, accompagnato dalla musica.

La predilezione per la musica dagli effetti benefici è variante di un motivo già presente in *Nell'assenza di Lanciotto*, dove a ravvivare lo spirito della spossata Clara – si dice dell'«irritazione repressa» dell'anziana donna, la cui «impazienza irrompeva» (p. 127) – valgono solo i canti della nuora e le risate della nipotina (p. 126):

Bastava ch'ella avesse la virtù di non cedere a quella spossatezza, bastava ch'ella non si accasciasse, bastava che la nuova aria l'entrasse nei polmoni, le accelerasse il sangue. Questa fiducia le ravvivava lo spirito, la faceva essere quasi ilare, le faceva amare i clamori infantili, di cui Eva rallegrava le stanze, le faceva amare *li squilli di canto di cui la nuora empiva le vòlte*.

Ma il motivo conosce negli anni uno sviluppo teorico importante, in cui segna una tappa fondamentale proprio l'anno che precede *Francesca da Rimini*, quel 1900 in cui escono contemporaneamente, in un dialogo ideale, *Il fuoco* di d'Annunzio e *La beata riva* di Conti. Il canto di Donatella Arvale procura a Stelio uno stato di contemplazione e di armonia quasi mistiche, abbattuto «l'inganno del tempo» e con esso ognuna di quelle rincorse deluse a un altrove sfuggente che segnano di lì a poco anche l'elaborazione dei versi tragici per la malinconica Francesca, col suo particolare «rammarico inutile d'ogni gioia perduta», le sue implorazioni supreme «verso ogni vela che diletui nei mari», il «desiderio implacabile», e l'incombente «promessa della morte» che ella avverte:

La melodia dell'antico amore e dell'antico dolore fluì da quelle labbra con una espressione così pura e così forte che subitamente per l'anima innumerevole si convertì in una misteriosa felicità. Era quello forse il divino pianto della Minoide protesa invano le braccia deluse, dalla riva di Nasso deserta, verso l'Ospite flavo? La favola vaniva, *l'inganno del tempo era abolito. L'eterno amore e l'eterno dolore* degli iddii e degli uomini *si esalavano nella voce sovrana. Il rammarico inutile d'ogni gioia perduta*, l'ultimo richiamo dietro ogni bene fuggitivo, *l'implorazione suprema verso ogni vela che diletgui nei mari*, verso ogni sole che si celi nei monti, e il *desiderio implacabile* e la *promessa della morte* passavano nell'alto canto solitario trasmutati per la virtù dell'Arte in essenze sublimi che *l'anima poteva ricevere senza soffrire*. Le singole parole vi si discioglievano, vi smarrivano ogni significanza, vi si cangiavano in note d'amore e di dolore indefinitamente rivelatrici.⁸³

La musica (il canto, la danza), sono nel «trattato dell'oblio» di Conti «l'ultima parola che il genio antico ha pronunciata per esprimere la sovrumana sua *aspirazione di bellezza e di vita*» perché, come scrive d'Annunzio nella prefazione, l'arte è «la suprema religione e la suprema consolazione degli uomini, [...] *l'unica tregua con la quale la natura interrompe il dolore umano*, come la fresca oasi che appare un istante e diletgua nel deserto del mondo».⁸⁴

3.5. *L'ultima variante*

La sensibilità alla dolcezza del canto, la disponibilità a cedere alle sue onde come a ogni effusione della natura sono elementi riconoscibili in Francesca sin dal suo primo apparire.

Quinta scena dell'atto I: la schiava «ricompare»,

⁸³ *Il fuoco*, pp. 265-66.

⁸⁴ Conti, *La beata riva*, pp. 76 e XXII.

INTRODUZIONE

silenziosa e scalza, nota quel che va notato (le macchie di sangue di Bannino), fa quel che va fatto (le lava). Mentre lei è «alla bisogna», giungono le damigelle, annunciate dal coro che si ode dalle altre stanze. Cantano un testo antico che è tutto un programma: «Oimè che adesso io provo / che cosa è troppo amore. Oimè. / Oimè ch'egli è uno ardore / che al cor mi coce. Oimè» (I v 797-800). Entra allora per la prima volta Francesca, accompagnata dalla sorella. La schiava rovescia l'acqua insanguinata del secchio nell'arca, svelta, per non palesare l'atto, ma tanto la dama ha occhi e orecchie solo per le ancelle, e per loro pronuncia la sua prima battuta – «Amor le fa cantare!» (801) – probabile rimando, si diceva, alla triade «Amor... Amor... Amor...» di *Inf.* V 100, 103, 106.⁸⁵ Francesca abbandona dunque «un poco indietro il capo come per *cedere al vento della melodia*, leggiera e palpitante» e così, incantata, esclama: «Son come inebriate dagli odori! / Non le odi tu? Con melodia dolente [*correzione di parole dolenti*] / cantan le cose / della gioia perfetta» (804-7, eco di «E cantava le cose del suo dolore», dei *Canti Greci*).⁸⁶ S'intona quindi al coro, pronunciando «assorta» i versi del canto greco che la memoria le consegna, ricordo e presentimento: «Come l'acqua corrente / che va che va, e l'occhio non s'avvede, / così l'anima mia...» (I v 810-12).

I versi provengono da un distico posto da Tommaseo in una lunga nota in calce al canto *La madre lontana* («Apriti, afflito cuore e amareggiato labbro...»), dove raccoglie «distici al cuore, che gli danno poetica vita» accompagnandoli da parole di commento che valgono anche per il recupero dannunziano:

Il cuore che ride, è sempre men fondo di quel che piange. *Il dolore è come il santuario dell'anima*; la gioia, il vestibolo. Dentro si sacrifica; fuori si canta.

⁸⁵ Andreoli 2013, p. 1203.

⁸⁶ Tommaseo, *Canti Greci*, p. 234 (II II 1-2.4 v. 3).

[...] «Tormenti, rammarichi, ardori dogliosi, lasciate il cuor mio: / Che alla fiamma non reggo che m'arde le viscere» [...] Non so se il poeta abbia badato a distinguere, o s'abbia voluto accumulare vocaboli che dicesero la medesima cosa per esprimere la gravezza di questa cosa. Fatto è che i tormenti d'amore possono non essere accompagnati con quelle *amarezze che turbano fin la gioia delle anime delicate*. E l'*ardore doloroso* è quel *mal essere* che, anco senz'amarezza ne' tormenti, *fa del desiderio, anco soddisfatto che sia, un continovo tormento tremendo*). «Come l'acqua corrente che va, e l'uom non s'avvede; / Così 'l cuor mio per te mi si schianta» [...] (nell'impeto dell'affetto l'uomo non sente nè quello che fa patire nè quel che patisce).⁸⁷

Proprio questa è l'idea attorno alla quale viene costruito il personaggio di Francesca: non un'eroina romantica infiammata da un amore contrastato, ma un'anima in cui le amarezze che si accompagnano all'amore ne «turbano fin la gioia», facendone un «ardore doloroso», un «mal essere» molto moderno che rende il desiderio «anco soddisfatto, un continovo tormento».

Un percorso che si muovesse all'interno della tragedia alla ricerca delle declinazioni di lussuria e di ferocia, alimentato dal modello dell'amante guerriero, non coglierebbe il nucleo tormentoso da cui essa germoglia, in cui anche il motivo guerresco, intrecciandosi a quello amoroso, si traduce in un'esaltazione molto prossima all'abbattimento. Gli accenti principali del testo non sono l'eros e il sangue, ma l'elegia (i canti antichi) e la pietà (Dante), «nell'unica possibile traduzione» che può darne d'Annunzio, come precisò De Michelis, ossia la voluttà e il languore, a cui si accorda l'enorme lavoro filologico-letterario. Anche di *Francesca da Rimini* – come del *Piacere* – la «zona tipica» è la malinconia, che della voluttà è la «grazia estenuata».⁸⁸

⁸⁷ Ivi, p. 389 e n. 33 (II IV 5.19).

⁸⁸ De Michelis 1960, pp. 228, 82.

INTRODUZIONE

Più interessante è allora intraprendere un itinerario che scostandosi dal «*cliché* indiscusso dell'uomo d'eccezione» muova verso una costante dell'opera e dell'indole che Gianni Oliva ha sondato nella *Prosa di romanzi*, come ad esempio nel *Compagno dagli occhi senza cigli* dove il richiamo insistito «del già avvenuto è un costante riferimento alla fuggevolezza del tutto, tipica di chi sposa la condizione della malinconia, amareggiato dalla vita che non torna se non nella memoria». ⁸⁹ Anche nella tragedia incalza «l'emozione del rammentare a catena, con esattezza di particolari»: «Sorella / mia, ti sovviene di quel dì d'agosto», «Ti sovviene? Eravamo in su la torre» (I v 884-5, 896); «Vi sovviene? In quella sera / di fuoco e sangue, mi chiedeste in dono / un bello elmetto. [...] Vi sovviene?» (III v 902-8); «Di vostre / parole mi sovviene, e d'una notte» (IV II 198-99)... ⁹⁰ Il ripiegamento memoriale è spia di un motivo profondo, più che espresso, velato, in travestimenti come quello riconosciuto da Andreoli nel duetto tra Francesca-Malinconia e Smaragdi [smeraldo]-Allegrezza. ⁹¹

L'inanellarsi dei ricordi sostiene la tessitura di una poesia che mira al superamento delle cose finite, verso un'atemporalità irraggiungibile. Siamo di fronte a una concezione della letteratura oscillante tra estetismo e spiritualità, quella che pure si esprime nell'intervento che Enrico Nencioni ha dedicato alla letteratura mistica nel Trecento nelle *Conferenze fiorentine sulla vita italiana* (1895), lette da d'Annunzio con l'attenzione che attestano i tanti segni di lettura nella copia in suo possesso. I grandi

⁸⁹ Oliva 2007, p. 37; cfr. p. 9.

⁹⁰ Altrove: «[Eravamo] sotto il nembo sospeso. Ti sovviene?» (I v 909); «Ti sovviene? Squillavano le trombe», «e grande / era l'asta, sovviesti?» (ivi 983, 988-89); «E il sorso / che voi mi deste, al guado / della fiumana bella, vi sovviene?» (II III 384-86); «Non vi sovviene? Io ho molto pregato», «Ah, vi sovviene / della morte imprecata / che non mi volle! Almeno questo v'è / nella memoria» (III v 727, 732-35).

⁹¹ Andreoli 2015, p. 83.

autori, scrive Nencioni, cantano l'idea «altamente poetica e consolante» delle «ascensioni dell'anima in altri mondi»:

Tutto quello che non potemmo essere sulla Terra – ed a cui pur ci sentivamo nati – tutto quello che *era* in noi e che il mondo ignorò – la poesia muta, l'amore soffogato, il momento fatale perduto, tutto avrebbe un giorno, altrove, azione e sviluppo, compimento e successo. Sarà un sogno del misticismo, ma convenite che è un sogno sublime.⁹²

La poesia tenta di sconfiggere l'errore del tempo, cui appartengono i «sogni romantici di felicità», come ha scritto d'Annunzio nelle *Note su la vita* pubblicate ne «Il Mattino» del 22-23 settembre 1892, già convinto che la tristezza sia sommamente poetica, forse proprio perché ne conosce la portata.⁹³

Certi uomini intellettuali, nel tempo presente, chi sa per quale influsso di coscienze ataviche, non possono ancora rinunciare ai sogni romantici di felicità. Questi uomini sagaci, pur avendo la certezza che tutto è precario, non possono sottrarsi al bisogno di cercare la felicità nel possesso di un'altra creatura. Sanno bene che l'amore è la più grande fra le tristezze umane perché è il supremo sforzo che l'uomo tenta per uscire dalla solitudine del suo essere interno: sforzo come tutti gli altri inutile. [...] Non conosco un epiteto più dispregiativo per un uomo: – *felice*. È insipida la gioia che non abbia in sé una promessa di dolore.⁹⁴

Ma se in questa tesi il dolore è una promessa necessaria a chi voglia assaporare il più ampio ventaglio possibile di

⁹² Nencioni, *La letteratura mistica*, p. 247. L'esemplare appartenuto a d'Annunzio è custodito nella Stanza del Giglio (IV 11/A, n° 8612).

⁹³ Oliva 2007, pp. 30-31.

⁹⁴ G. d'Annunzio, *Note su la vita*, in *Scritti giornalistici*, II, pp. 82-85, alle pp. 84-85.

INTRODUZIONE

sapori, la morte allora è un soggetto sommamente artistico, un fenomeno estetico, come quello per cui le viole esalano i loro profumi migliori morendo: «Sentite come odorano / le violette che muoiono», dice Paolo interrompendo la lettura del *Lancillotto*, prima che sopraggiunga la correzione «Sentite come odorano / le violette / che abbandonaste» (III v 939-41).

Per d'Annunzio «l'arte nasce dalla corruzione», è stato scritto a commento del *Piacere*: la sua «più intima tensione lirica» scaturisce proprio dalla malinconia, come egli stesso riconosce nel *Notturmo* («Non suonano per me se non gli addii, se non i commiati, se non le separazioni, se non le rinunzie, se non le condanne»)⁹⁵. Perciò si impongono alla sua attenzione pagine come questa, segnata con piega d'angolo, in cui Tommaseo discorre intorno ai *voceri*, i lamenti funebri corsi:

Principal fonte alla Corsica di poesia (nè alla Corsica solo) è la morte. [...] Chi cercasse tutte di tutti i popoli le poesie più possenti, vedrebbe che l'ale loro spandono in quella regione fra luminosa ed oscura che si stende tra la morte e la vita; tutte nelle tenebre della morte si tuffano ad ora ad ora, e n'escono più divine. [...] La gioia è prosaica: chi ride, non canta. [...] Il pensiero della morte a' dissoluti fa disperatamente tripudiosa, a' casti equabilmente serena la vita.⁹⁶

Proprio con tripudio disperato Francesca sembra consegnarsi alla morte: «Lascialo! Me, me prendi! Eccomi! Ah Paolo» recita il verso che chiude l'atto V, un endecasillabo graficamente scomposto dall'inserzione

⁹⁵ *Notturmo*, p. 331. Cfr. Oliva 2007, pp. 51, 45-46.

⁹⁶ Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, II, *Canti Corsi*, pp. 180-81 (la copia custodita in AGV – Stanza del Giglio CXVII 1 – riporta una piega all'angolo di p. 181). Il libro si legge oggi con il commento di A. Nesi: Tommaseo, *Canti Corsi*, qui alle pp. 409-11 (LX.1-8).

di una lunga didascalia, che indica i movimenti in scena della donna avventata sul marito furioso, quindi colpita involontariamente e infine accolta tra le braccia dell'amato, in una sequenza ben studiata da d'Annunzio e dalla Duse, che quella scena deve rappresentare.

Non è questa però la lezione che si legge nel manoscritto romano. Riporto il testo senza render conto delle correzioni interne, per le quali rimando al relativo apparato:

La donna gli s'avventa al viso minacciosa.

FRANCESCA
Lascialo!
Lascialo!

Il marito lascia la presa. Paolo balza dall'altra parte della cateratta e snuda il pugnale. Lo Sciancato indietreggia, sguaina lo stocco e gli s'avventa addosso con impeto terribile.

GIANCIOTTO
Muori!

Francesca in un baleno si getta tra mezzo ai due; ma, come il marito tutto si grava sopra il colpo e non può ritenerlo, ella ha il petto trapassato dal ferro, barcolla, gira su sé stessa volgendosi a Paolo che lascia cadere il pugnale e la riceve tra le braccia.

FRANCESCA, morente.
Ah Paolo!

L'ultimo di oltre quattromila versi muta, dunque, dal settenario «Lascialo! Muori! Ah Paolo!» – composto di tre elementi, affidati il primo e il terzo a Francesca, quello centrale a Gianciotto – all'endecasillabo «Lascialo! Me, me prendi! Eccomi! Ah, Paolo», per la sola Francesca. In entrambi i casi le parole sono incastonate tra due didascalie che spezzano sulla pagina il verso, ma dobbiamo immaginare l'effetto scenico, da cui probabilmente deriva la ragione della

INTRODUZIONE

variante.

La prima versione, di cui è testimone il manoscritto romano, prevede che la preghiera con cui Francesca intende arrestare lo slancio del marito («Lascialo!») sia seguita dal grido che accompagna il gesto dell'omicida («Muori!», come nel gran finale della versione notissima di Silvio Pellico, dove la stessa esclamazione pronuncia Lanciotto trafiggendo la moglie, ma anche in quella di Eduardo Fabbri), quindi dal gemito della donna trafitta («Ah Paolo!»), a formare un settenario. Non è questo però il finale cristallizzato dalla *princeps*, né forse quello che va in scena fin dalla *prima*.

L'elaborazione testuale, circoscritta ma interessante, si ricostruisce grazie al patrimonio dell'Archivio Duse dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma interno alla Fondazione Cini: nella cartella relativa a *Francesca da Rimini* presenta il medesimo finale il copione di mano della Duse, con le sole battute della protagonista,⁹⁷ ovvero «Lascialo! / ah Paolo!». L'idea di un altro finale si fa strada dunque in un secondo momento, senz'altro in seguito a un confronto tra lo scrittore e la prima attrice.

La variante è affidata infatti a un'annotazione di mano di d'Annunzio su un foglietto, che riporta al centro la traccia di una piegatura, conservato nella cartella relativa a *Francesca* insieme ad altri due autografi con appunti e schizzi sui costumi:⁹⁸

Lascialo!

Lascialo! Me, me prendi! Eccomi!

⁹⁷ Pervenuto all'Istituto, come gli altri materiali annessi, tramite la donazione della nipote dell'attrice, Eleonora Ilaria Bullough, Sister Mary of St. Mark (Fondazione Cini, Archivio Duse, Fondo Sister Mary of St. Mark, cartella dannunziana *Francesca da Rimini*), e riprodotto in Biggi 2008. Ringrazio la Direttrice e le collaboratrici dell'Istituto per la disponibilità con cui hanno assistito la mia consultazione.

⁹⁸ Si veda il capitolo relativo al copione Duse della *Francesca da Rimini*, con riproduzione fotografica del manoscritto e del biglietto con l'ultima variante, in Bertolone 2000, pp. 46-140.

Ah, Paolo!

La modifica, di fatto, solleva Gianciotto dell'espressione terribile con cui nella prima versione accompagna il furioso gesto fraticida («Muori!»), consegnando invece l'oggettivazione all'offerta di sé di Francesca, che scherma col proprio corpo quello dell'amante («Me, me prendi! Eccomi!»). Il momento in cui la variante si impianta è documentato dal dattiloscritto che Georges Hérèlle riceve attorno al 20 dicembre, il quale sulle cc. 27-28 del fascicolo coll'atto V reca, scritto a macchina, il settenario dell'autografo scomposto nelle tre battute che spezzano la didascalia («Lascialo! [*didascalìa*] Muori. [*didascalìa*] Ah Paolo!»), e sulla c. 27 la correzione calligrafica di pugno di d'Annunzio, che in margine a «Lascialo!» aggiunge «Me, me prendi! Eccomi!», cassa la battuta di Gianciotto («Muori!») e il nome del personaggio, e traccia un segno d'unione tra le parti della didascalia che questa interrompeva (da «impeto terribile» a «Francesca in un baleno»).⁹⁹

L'oggettivazione linguistica dell'atto della donna nasce, senza dubbio, nel dialogo tra d'Annunzio e la Duse: con ogni probabilità è stata l'interprete – consapevole dell'importanza di accordarle spazio, tanto più per impadronirsi del gran finale – a suggerire all'autore di consegnare l'ultimo momento interamente al personaggio femminile, prima che spiri col nome dell'amante sulle labbra. Ma lo stile tripudioso di quel «Me, me prendi! Eccomi» corrisponde anche alla concezione dannunziana della tragedia, il cui fine non consiste, classicamente, nella ribellione al fato, ma in una più «moderna previsione di esso», con le parole di Barsotti, nell'«atto puro» di un «gesto sacrificale», di un'«immolazione» innanzitutto retorica e stilistica, sulla scia dell'affermazione nietzschiana nella *Nascita della tragedia* secondo la quale è il «fenomeno estetico» che solo

⁹⁹ MT 3123, cc. 27-28.

INTRODUZIONE

giustifica eternamente l'esistenza e il mondo.¹⁰⁰

Francesca da Rimini appartiene al decadentismo che si esplica nella collaborazione di d'Annunzio col «Marzocco» nel primo decennio di vita della rivista, nel 1902 aperta dall'anticipazione della tragedia nel numero del 12 gennaio con la scena quarta dell'atto III, che celebra sì il culto della bellezza del mondo nel coro danzante delle damigelle in onore della primavera, ma che pure comprende il rapido distacco di Francesca da questo momento di vitalità che sembra avvolgere tutti tranne lei (e la schiava, la quale «intenta» si appresta a riordinare «i drappi sparsi»). Francesca infatti presto «si abbandona alla sua ansietà. Dà qualche passo per la stanza, smarritamente. Con un moto subitaneo, va a chiuder le cortine dell'alcova», «s'accosta al leggio, getta uno sguardo al libro aperto», tocca con la veste il liuto «che cade e geme a terra. Trasale, sgomentata», combattuta tra il desiderio di incontrare Paolo e il timore per cui chiede alla schiava di correre a dirgli «che non venga», e poi ancora, un istante prima che l'uomo entri nella sua stanza, fa un gesto verso di lei «come per trattenerla» e non restar sola con lui.

Chiudono i contributi di d'Annunzio all'anno 1902 del «Marzocco» i versi delle *Città del silenzio: Rimini e Padova* (28 dicembre 1902) poi confluiti in *Elettra*, nei quali l'impeto superomistico è diluito in una «malinconia languida e suggestiva» in cui dal «sentimento della nostalgia per le antiche memorie, sgorga un'atmosfera trasognata di sottile e fascinosa malia» (Oliva). Il d'Annunzio ospitato e celebrato nelle colonne della rivista ai primi del Novecento è «apparentemente dimentico dei miti superomistici, ma rispettato come nuovo vate, *homo novus* di un'Italia in cancrena, coronato d'una splendente aureola di sanità civile e morale», che rettifica «la visione eroica in visione religiosa della vita».¹⁰¹

A questa atmosfera corrisponde pure la dominante

¹⁰⁰ Barsotti 1981, p. 83; cfr. Jacomuzzi 1974, p. 51.

¹⁰¹ Oliva 2002a, pp. 253, 255.

ellenica che, come rilevò Giorgio Pasquali, distingue d'Annunzio dal classicismo dei suoi contemporanei di ispirazione prevalentemente latina, sulla scia del viaggio in Grecia e della scoperta delle riflessioni di Nietzsche. Bisogna riconoscere che l'Ellade appare a questo scrittore come «serbatoio» di archetipi, «culla delle gioie e dei dolori che eternamente travagliano l'animo umano nel conflitto arcaico e modernissimo tra irrazionalità dionisiaca e sublimazione apollinea» (Gibellini).¹⁰² Dall'antichità le parole scaturiscono nuovamente come scintille, con un espressivismo ardente dal fondo mistico atto a trascinare, purificare, attraverso la potenza del dolore e il ritmo verbale.

In questo afflato si collocano i recuperi dai canti popolari greci, da cui d'Annunzio trae proprio lacerti che incontrano il concetto di purificazione che precede e prepara la morte: «Non è ferita di ferro / che con unguento guarisca / Questo è male nel cuore / che mi trarrà fuor di me» recita il canto trascritto e migrato nel coro alla primavera dell'atto III, valevole anche per Francesca, la quale ben prima di spirare per «ferita di ferro» comincia lentamente a morire per una ferita nel cuore, che atto dopo atto l'ha «tratta fuor di sé», come abbiamo visto (III II did. al v. 161), mentre ella ha presentito in qualche modo ciò che deve accadere, in una catastrofe interiore che attende e prepara lo svolgersi dell'azione.¹⁰³

Ma a questo punto, dopo il riconoscimento dei recuperi, degli ipotesti omaggianti o velati, conta chiedersi: che tipo di riscrittura è stata operata? che disegno formano, infine, le pietre incastonate nella nuova spilla? Francesca, motivo di perplessità etica e intellettuale per Dante, chi è per d'Annunzio?

¹⁰² Pasquali 1939. Gibellini 1985, p. 19.

¹⁰³ Ha scritto Giannantonio (2009, p. 538) che «la Francesca di d'Annunzio era la conferma di uno stato psicologico legato alla perdizione, pur nella tensione alla pace, e a un misticismo tutto intriso di paganesimo e di naturismo».

INTRODUZIONE

Illumina l'interrogativo un'ultima variante. Quando la voce di Gianciotto irrompe dall'esterno sulla scena che vede i due amanti congiunti, la prima stesura recita «Apri, bagascia!». La parola ha un suo peso specifico, che non sta poi male in bocca a Malatesta: il significato di 'concubina, donna impudica' piega infatti all'offesa corporale, perché dire *bagascia*, «dal germanico Balg, Pelle e Concubina», è «Quasi dire Pellaccia», con la definizione del Tommaseo-Bellini. Di fatto d'Annunzio si pente, cancella la parola e nell'interlinea la sostituisce col nome proprio: «Apri, Francesca!». Così il testo si manda a Hérelle, e «Apri, Francesca, pel tuo capo!» è infine la versione accolta nella stampa (V^{IV} 392).

Il ripensamento è particolarmente interessante perché vi si addensa la tradizione antica di condanna nei confronti della moglie lussuriosa. Nel secolo che d'Annunzio si lascia alle spalle quando scrive la sua Francesca, la critica ha ormai conferito al personaggio quel «profilo eroico di donna peccatrice incolpevole» di cui si diceva all'inizio, facendone l'«eroina di un amore travolgente e passionale».¹⁰⁴ La creazione dannunziana viene insomma parecchio dopo il momento in cui Antonio Cesari, commentando le *Bellezze della Commedia di Dante Alighieri* (1824-26), ha spazzato via quattro secoli di condanne affermando che «Francesca non era una bagascia».¹⁰⁵

Forte di questa acquisizione (letteraria, giacché, per inciso, nel 1901 vige ancora il codice penale secondo il quale l'adulterio è punibile da tre a trenta mesi di detenzione, come sa bene d'Annunzio che pochi anni prima, nel 1893, ha affrontato uno scandaloso processo in quanto di correo

¹⁰⁴ Quaglio 1971, pp. 2-3.

¹⁰⁵ «Francesca non era una bagascia; sì una nobile e saggia femmina, che aveva peccato per fragilità naturale, e per non avere marito da lei, ma un brutto ceffo d'uomo deforme, e troppo bello e gentil cognato» (Cesari, *Bellezze della Commedia*, I, pp. 99-100).

di Maria Gravina),¹⁰⁶ la Francesca dannunziana non sta all'inferno, ma ha l'inferno dentro di sé: una debolezza intrinseca che ne fa a tutti gli effetti un personaggio apripista della modernità novecentesca.

¹⁰⁶ Con un esposto al Tribunale di Napoli del 5 ottobre 1892, «per la tutela del suo onore contaminato», il conte Ferdinando Anguissola querela la moglie Maria Gravina per adulterio e Gabriele d'Annunzio quale correo, imputato «di complicità» nello stesso reato. Seguono accuse, pettegolezzi e scandali (e la nascita di Renata), fino alla sentenza che giunge il 29 luglio 1893 a dichiarare colpevoli i due, fissando la condanna a «sei mesi ridotta di un sesto per le attenuanti» e dunque «a mesi cinque di detenzione per ciascuno», pena contestualmente condonata «per effetto del Sovrano indulto». Pare che alla lettura della sentenza d'Annunzio, richiesto se avesse qualcosa da aggiungere, dichiarò: «La legge dovrebbe impedire che un artista sia distolto dalle sue occupazioni più severe per un'imputazione scandalistica di un vecchio gentiluomo dimentico della sua razza». Molte informazioni e la sentenza stessa (non gli atti processuali, misteriosamente scomparsi) si leggono in Infusino 1988, pp. 261-72.