

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! Si 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.

INTRODUZIONE

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

²⁸ Perplesso a riguardo Cimini: cfr. *Carteggio d'A.-Hérelle*, 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.-Tenneoni*, pp. 241-42 (n° XLVI).

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 Risso, 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*. Conviene 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).

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. Accoglilo 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 *tournee*, 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.

DALLA PREISTORIA ALLA FORTUNA

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 diseguate, 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.

INTRODUZIONE

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 capilettara: 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.

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 Copenaghen 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 «Sinestesie» (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 «Sinestesie» – 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 didascalia «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 didascalia, «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-creazioni2.1. *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

INTRODUZIONE

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
sùbito 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 «*épipithète 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 «lunghe 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 Lombardinio (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
meco, 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 Hérèlle (*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 *nera 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 (l 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 dilegei 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.

* Sono grata alla Fondazione Il Vittoriale degli Italiani e al Dipartimento di Studi Umanistici di Ca' Foscari, nelle persone del presidente Giordano Bruno Guerri e della direttrice Giovannella Cresci, per aver favorito l'edizione; a Pietro Gibellini e Michela Rusi per la cura con cui l'hanno seguita; ai membri del Comitato scientifico per l'Edizione Nazionale e a Donato Pirovano per l'interesse e la fiducia che hanno dimostrato. Ringrazio i dottorandi e i colleghi di Italianistica di Ca' Foscari, Maria Rosa Giacon, Simone Maiolini, Patrizia Paradisi e Adriana Vignazia, coi quali ho avuto utili scambi di idee, e Veronica Tabaglio, impaginatrice paziente e accurata. Ho trovato collaboratori impareggiabili e solerti in Alessandro Tonacci e Roberta Valbusa, sui quali può contare ogni frequentatore dei preziosi Archivi del Vittoriale, e nel personale della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini di Venezia, della Médiathèque Jacques-Chirac di Troyes e della Biblioteca Queriniana di Brescia: anche a loro va la mia gratitudine.

Nota al testo

Cronologia di *Francesca da Rimini*

Palesata a Eleonora Duse la decisione di cimentarsi con il soggetto dantesco verso fine aprile, trascorsi i mesi di maggio e giugno tra gli studi preparatori e l'incursione a Ravenna commentati dalle testimonianze epistolari raccolte e ordinate nell'*Introduzione* – a Mariano Fortuny, a Adolfo de Carolis, ad Annibale Tenneroni, a Corrado Ricci, a Francesco Novati, a Angelo Bruschi –, l'elaborazione testuale della tragedia si compie sostanzialmente nell'estate versiliana tra luglio e settembre 1901. I tempi di stesura dei cinque atti si ricavano dando fede alle indicazioni poste nel margine inferiore delle carte sulle quali terminano gli atti, nel tormentato manoscritto della tragedia custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (A). A questa composizione seguiranno ritocchi minimi, circoscrivibili negli scarni rimaneggiamenti lessicali e grafici di cui rende conto l'apparato.

Conclusa la stesura, recatosi a Venezia per convincere Mariano Fortuny a non abbandonare l'impresa comune della realizzazione scenica, d'Annunzio legge l'opera per la prima volta a un numero ristretto di uditori e trae dall'autografo travagliato una versione pulita, andata perduta. Sono infatti collocabili prima del 20 settembre – quando hanno inizio

le prove al teatro La Pergola di Firenze – gli annunci che documentano la trascrizione: una sua lettera a Fortuny, in cui avverte «oggi non son venuto perché ho dovuto cominciare l'orribile fatica del ricopiare», e due della Duse all'amministratore Ettore Mazzanti, cui riferisce che d'Annunzio «ha rifatto il *manoscritto primo*, e corretto il testo qua e qua... – un copista è già in casa a copiare», e poi che è intento a «correggere e copiare il 4° atto (*Carteggio d'A.-Fortuny*, p. 95; Simoncini 2011, pp. 168, 170).

Il periodo che segue è dedicato essenzialmente alla preparazione del debutto scenico, il 9 dicembre al Costanzi di Roma. A ridosso di questa data, probabilmente, d'Annunzio fa trarre la trascrizione dattiloscritta che raggiunge Georges Hérelle attorno al 20 del mese: la nota autografa di mano del francese sulla custodia del dattiloscritto n° 3123 del fondo Hérelle della Médiathèque di Troyes (*dh*) reca infatti «Exemplaire écrit à la machine, que m'a envoyé G. d'Annunzio avant l'impression du volume. J'ai reçu cet exemplaire vers le 20 décembre 1901». Il dattiloscritto riporta alcuni refusi emendati da d'Annunzio con interventi a penna nera e matita rossa, che ripristinano le lezioni dell'autografo *A*: per non appesantire inutilmente la fascia d'apparato, non vi si riportano tali errori materiali (del tipo «rosaio» su «rosario», alla fine della didascalia che apre l'atto I), né refusi evidenti di altro genere, quali ad esempio l'errore metrico del dodecasillabo «da non volersi partire della mano» (III 1 59) generato da «partire» al posto di «partir».

Contestualmente alla copia per Hérelle, d'Annunzio fa trarre probabilmente anche i dattiloscritti da inoltrare alle redazioni delle riviste e in tipografia. I rari scarti del dattiloscritto rispetto all'autografo anticipano infatti le lezioni della *princeps*, o trovano conferma nelle lezioni degli estratti dagli atti I e III che compaiono su alcuni periodici successivamente alla *prima*: la scena quinta dell'atto I sulla «Rassegna internazionale» il 15 dicembre (*rv*¹); 44 versi della scena quarta dell'atto III su «La Tribuna» il 16 dicembre,

presentati come *La canzone a ballo*, ossia la canzone delle rondini e della primavera cantata dalle ancelle (*rv*³); l'intera scena quarta dell'atto III su «Il Marzocco» il 12 gennaio 1902 (*rv*³); e la scena quinta dell'atto III sul primo numero della «Strenna dantesca» compilata da Orazio Bacci e Giuseppe Lando Passerini (emanazione del comitato direttivo del «Giornale dantesco»), stampata probabilmente a fine 1901 ma con data 1902 (*rv*⁴).

Nel febbraio 1902, in prossimità dell'uscita della tragedia presso Treves, d'Annunzio compone l'ode *Alla divina Eleonora Duse* – l'autografo conservato al Vittoriale reca la data «San Gabriele = 18 marzo 1902», ma un manoscritto è inviato a Adolfo de Carolis già il 28 febbraio (*Carteggio d'A. de Carolis*, p. 80) – e il *Commiato*. La lussuosa *editio princeps* esce da Treves con data 20 marzo 1902; alla prima stampa in cinquemila esemplari segue una seconda a fine aprile.

La *princeps* differisce dall'autografo per varianti lievi, per lo più grafiche o interpuntive. Costituisce un'eccezione di rilievo il caso dell'ultimo verso: un settenario nell'autografo e nel dattiloscritto, distribuito su tre battute («[FRANCESCA] Lascialo! [GIACIOTTO] Muori! [FRANCESCA] Ah, Paolo!»); un endecasillabo pronunciato dalla sola Francesca a partire dalla *princeps* («[FRANCESCA] Lascialo! Me, me prendi! Eccomi! Ah, Paolo!»). Della variante rende conto l'autografo dannunziano [3] compreso nella cartella dedicata a *Francesca da Rimini* dell'Archivio Duse presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini, che riporta la sola lezione definitiva. La variante subentra in un periodo compreso nei mesi di prove che precedono il debutto, tra ottobre e dicembre 1901, se non addirittura a debutto avvenuto, come si ricava da alcuni indizi. Innanzitutto, la parte levata della sola Francesca nel copione autografo di pugno della Duse, incluso nella medesima cartella e risalente al tempo in cui l'attrice si applica sull'interpretazione del ruolo, riporta le due battute a lei affidate secondo la versione recata dall'autografo (ovvero «Lascialo! / ah Paolo!»). In

secondo luogo, soprattutto, il dattiloscritto che Hérèlle riceve attorno al 20 dicembre reca (fasc. V, cc. 27-28), battuto a macchina, il settenario dell'autografo scomposto nelle tre battute che spezzano la didascalia («Lascialo! [*didascalia*] Muori. [*didascalia*] Ah Paolo!»), e la correzione calligrafica di pugno di d'Annunzio, che aggiunge «Me, me prendi! Eccomi!» in margine a «Lascialo!», 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»). È così documentato il momento in cui la variante si impianta nel testo.

Con data 15 settembre 1903 esce quindi l'edizione economica, più volte ristampata negli anni seguenti, fino al 32° migliaio: nel 1904, 1910, 1913, 1916, 1917, 1919, 1920, 1922, 1927, 1928. Nel 1927 esce l'edizione dell'«Istituto Nazionale per la Edizione di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio» presso l'Officina Bodoni di Hans Mardersteig di Verona, edita da Arnoldo Mondadori; nel 1936 l'edizione per i tipi dell'Oleandro a Roma. Le varianti tra la *princeps* e le stampe successive non sono di rilievo, risolvendosi in aspetti grafici e interpuntivi. Fanno eccezione, nelle undici edizioni economiche Treves 1903-1928, rispetto alla *princeps*, l'assenza degli spartiti musicali che precedono il *Commiato* e la modifica del finale della *Nota* dell'autore, che porta anche 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». Nell'edizione nazionale 1927 e in quella dell'Oleandro 1936 sono nuovamente compresi gli spartiti, mentre è soppressa la *Nota* d'autore finale.

La cronologia relativa alla storia testuale e editoriale è riassumibile nei suoi termini essenziali in questa tavola:

1901
fine aprile-inizio maggio: il progetto è palesato alla
Duse

CRONOLOGIA DI *FRANCESCA DA RIMINI*

maggio-giugno: indagini bibliografiche e incursione ravennate

18 luglio: è terminato l'atto I

8 agosto: è terminato l'atto II

18 agosto: è terminato l'atto III

1 settembre: è terminato l'atto IV

4 settembre: è terminato l'atto V

tra il 5 e il 20 settembre: ricopiatura in pulito del manoscritto

9 dicembre: debutto scenico dell'opera

15 dicembre: compare sulla «Rassegna internazionale» la s. v dell'a. I

16 dicembre: compare su «La Tribuna» la canzone dell'a. III

attorno al 20 dicembre: Hérelle riceve il dattiloscritto

1902

inizio anno: compare sulla «Strenna dantesca» la s. v dell'a. III

12 gennaio: compare su «Il Marzocco» la s. IV dell'a. III

18 marzo: è terminata l'ode *Alla divina Eleonora Duse*

20 marzo: escono i primi 5000 esemplari dell'*editio princeps* da Treves

fine aprile: esce la ristampa dell'*editio princeps*

1903

15 settembre: esce l'edizione economica da Treves

Ristampe: 1904, 1910, 1913, 1916, 1917, 1919, 1920, 1922, 1927, 1928

1927

Esce l'Edizione Nazionale per l'Officina veronese di Mondadori

1936

Esce l'edizione dell'Oleandro a Roma

Elaborazione testuale:
l'apparato variantistico

L'edizione critica applica i metodi della filologia d'autore elaborati per le opere già apparse nell'Edizione Nazionale: il testo è presentato nella versione conforme all'ultima volontà dell'autore, corredato dall'apparato delle varianti e in appendice dal materiale utile a illustrarne la genesi e la preistoria. Il testo si fonda dunque sull'ultimo pubblicato in vita da d'Annunzio, quello dell'Oleandro (1936). L'unica differenza di rilievo è costituita dall'inclusione della *Nota* finale, secondo la versione della *princeps*, e dalla collocazione degli spartiti musicali (pure riprodotti dalla *princeps*) nell'apparato iconografico, anziché prima del *Commiato*. Sono emendati i *lapsus* e i refusi – compresi quelli che Eurialo De Michelis segnalava in *Ancora d'Annunzio* (1987, pp. 251-313), tranne l'alternanza tra «Lancilotto» alla prima occorrenza (I 1 302) e «Lancillotto», presente anche nel manoscritto –, registrati nella tavola che chiude il paragrafo.

L'edizione condivide i criteri rappresentativi introdotti nell'Edizione Nazionale a partire dall'*Elettra* curata da Sara Campardo (2017) e consolidati dalla nuova edizione dell'*Alcyone* (2018), che aggiorna l'apparato filologico già

predisposto da Pietro Gibellini nel 1988. Propone quindi: 1. un criterio di raffigurazione delle varianti strettamente cronologico, anziché topografico, riportando da sinistra a destra, nell'ordine, la lezione primitiva e poi quella successiva al ripensamento, fino alla definitiva; 2. la distinzione tra le varianti evolutive o instaurative, che intervengono all'istante lasciando la scrittura in tronco, indicate con una barra verticale (|), dalle varianti sostitutive, che subentrano a lezioni compiute, anche se subito ritoccate, indicate con una freccia (→).

La parte più significativa e complessa dell'elaborazione di *Francesca da Rimini* è consegnata alle correzioni operate sull'autografo (A) che, in assenza della bella copia autografa, attesta una composizione travagliata nelle sue numerose varianti. Nel trascriverle ci si è basati dunque su un criterio cronologico, che mostra meglio la natura speciale e sistematica del comporre dannunziano, un'elaborazione in tempi ravvicinati, espansiva. Come altre opere, anche *Francesca da Rimini* è composta su un autografo costituito di grandi fogli sciolti, di carta a mano spessa e filigranata, facilmente sostituibili quando troppo pasticciati. Nel corso della stesura d'Annunzio opera correzioni, talvolta lasciando in tronco il dettato, talvolta ritornando sul testo dopo la stesura, compiuta, di un'intera carta o anche di porzioni più estese di testo. Interviene sulla lezione preesistente con ricalco, oppure barrandola con un tratto orizzontale più o meno marcato e soprascrivendo la nuova lezione nell'interlinea superiore, più raramente inferiore, o nel margine.

Nel registrare le varianti si è proceduto quindi dalla lezione anteriore alla *ne varietur*, per una lettura dell'apparato immediata e fruibile, favorevole all'individuazione del punto di partenza e dello stadio intermedio che precedono la lezione finale, ossia a un apprezzamento complessivo, anziché frammentario, delle riformulazioni. La freccia o la barra verticale che separano le lezioni indicano il tipo di passaggio che esse comportano: istantaneo (e in tal caso, qualora possibile, un completamento congetturale della

parola lasciata tronca è posto tra parentesi quadre) oppure successivo a un ripensamento retrospettivo. In pochi casi relativamente complessi si introduce una didascalia in corsivo, per descrivere la collocazione della lezione, interlineare o marginale, o per meglio delineare il percorso variantistico.

Essendo poco frequenti le varianti nel passaggio alle stampe, l'apparato è formato da una sola fascia, la quale riporta tutte le varianti che, nella maggioranza dei casi, sono interne ad *A*, coincidendo la lezione seriore dell'autografo con quella definitiva, e anche quelle successive all'autografo, fino all'ultima stampa in vita dell'autore. La storia elaborativa contempla:

- A* minuta autografa
- C* biglietto autografo con l'ultimo verso, Fondazione Cini
- V* autografi di *Alla divina Eleonora Duse e Commiato*, Vittoriale
- db* dattiloscritto
- rv* edizione in rivista
- tr*¹ edizione Treves 1902
- tr*² edizione Treves 1903 (e ristampe successive)
- nz* edizione nazionale 1927
- ol* edizione l'Oleandro 1936

Per non appesantire la fascia, si rinuncia a riportare in calce le stringhe della preistoria testuale prossime all'esito definitivo – appunti e fogli sciolti di prime stesure scartati da d'Annunzio – registrandole in *Appendice*, ove sono così suddivise:

- DP elenchi di *dramatis personae*
- S prime stesure scartate da d'Annunzio
- L liste lessicali, tematiche e nominali

Per le varianti che toccano le parti in prosa didascalica si è proceduto premettendo la lettera «*d.*» tra parentesi quadra

([d.]). Per quelle che coinvolgono i nomi, si è indicato come riferimento il numero del verso, tra parentesi quadra, con cui il personaggio viene introdotto nel dialogo.

Nella tavola seguente si indicano i *lapsus* e refusi sui quali si è intervenuti e le discordanze che sono occorse rispetto all'edizione dei «Meridiani» Mondadori curata da Annamaria Andreoli nel 2013 (siglata *mo*) e a quella Salerno curata da Donato Pirovano nel 2018 (*sa*), che da ultime riprendono il testo fissato dall'«Istituto Nazionale per la Edizione di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio» nel 1927. Tra tutte spicca il «Melgio», nella citazione «Melgio m'è dormire gaudendo / C'aver penzieri veghiando», trascritta sul fregio che adorna le pareti della camera di Francesca, così com'è descritto nella didascalia d'apertura dell'atto III. La grafia, con nesso consonantico *-lgl-*, proviene dall'anonima canzonetta antica *Quando la prima vera* (vv. 26-27), secondo la trascrizione della *Crestomazia italiana dei primi secoli* di Ernesto Monaci (1889). Al pari di altre, pure largamente attestate nei testi medievali (*penzieri* per *pensieri*; *veghiando* per *vegliando*), essa conduce la parola «a un'altra atmosfera», come scrisse Bruno Migliorini (1939, pp. 300-1, 307) commentando «i frutti dorati» preferiti dal «sensuale assaporamento» linguistico dannunziano, tra i quali è senz'altro da rubricare anche questo. Recepita fin dall'autografo (*A*, c. 185), la forma antichizzante è reintrodotta da correzione calligrafica di pugno di d'Annunzio nel dattiloscritto per Hérèlle (fasc. III, c. 1), dove il copiatore ha posto la *lectio faciliior* «Meglio» e l'autore aggiunge a mano «l», prima del nesso consonantico.

Un breve commento meritano pochi altri emendamenti. È ripristinata la lezione dell'autografo e del dattiloscritto «Hanno rotta la scorta» (I IV 659), emendando «Hanno rotto la scorta» entrato nel testo dalla *princeps* in poi: si accoglie così la correzione indicata da De Michelis (1987, p. 279), essendo «normale nel D'Annunzio la concordanza (come in francese) di sostantivo e participio passato facente

NOTA AL TESTO

parte del verbo». Si rimedia altresì al *lapsus* d'autore «vengano le frutta», verso ipermetro che si fissa a partire dal manoscritto fino alle edizioni recenti: lo emendiamo in «vengan le frutta» ripristinando la misura del settenario, come suggeriva De Michelis (ivi, p. 279). Infine, è soppressa la forma con a-capo con cui nei vv. 7-8 del *Commiato* si legge «l'aer palpi- / ta animoso» nella sola edizione Nazionale 1927 (da cui passa alle recenti edizioni commentate), laddove l'autografo al Vittoriale reca «l'aere palpita / animosa», le Treves 1902 e 1903 (e seguenti) e l'Oleandro «l'aer palpita / animoso».

	<i>manoscritti e stampe</i>	<i>mo, sa</i>	<i>emendatio</i>
I I, did. al v. 73	drizzandosi <i>A db tr¹ tr² nz ol</i>	rizzandosi <i>mo</i> drizzandosi <i>sa</i>	drizzandosi
I I 184	che voi mi rappezzaste <i>A db</i> → che voi rappezzaste <i>refuso in tr¹ tr² nz ol</i>	che voi rappezzaste <i>mo sa</i>	che voi mi rappezzaste
I III 405	geremea <i>A db tr¹ tr² nz ol</i>	Geremea <i>mo</i> geremea <i>sa</i>	geremea
I III 497	bellezza, <i>A db tr¹ tr² nz ol</i>	bellezza <i>mo</i> bellezza, <i>sa</i>	bellezza,
I IV 659	Hanno rotta la scorta <i>A db</i> → Hanno rotto la scorta <i>refuso in tr¹ tr² nz ol</i>	Hanno rotto la scorta <i>mo sa</i>	Hanno rotta la scorta
I IV 760	Lasciatelo! Lasciatelo! Ei pur v'è <i>A db</i> → Lasciatelo! Lasciatelo! Ei pure v'è <i>refuso in tr¹ tr² nz ol</i>	Lasciatelo! Lasciatelo! Ei pure v'è <i>mo</i> Lasciatelo! Lasciatelo! Ei pur v'è <i>sa</i>	Lasciatelo! Lasciatelo! Ei pur v'è

	<i>manoscritti e stampe</i>	<i>mo, sa</i>	<i>emendatio</i>
I v 936	marina; <i>A db rv¹ tr¹ → marina: tr² nz → marina; ol</i>	marina: <i>mo sa</i>	marina;
I v 949	per amore!» <i>A db rv¹ tr¹ tr² nz ol</i>	per amore!». <i>mo sa</i>	per amore!»
II I 24-25	Questa volta si lavora / a caldo! Lo Sciancato <i>A db tr¹ → Questa volta si lavora / caldo! Lo Sciancato refuso in tr² nz → Questa volta si lavora / a caldo! Lo Sciancato ol</i>	Questa volta si lavora / caldo! Lo Sciancato <i>mo</i> Questa volta si lavora / caldo! Lo Sciancato <i>sa</i>	Questa volta si lavora / a caldo! Lo Sciancato
II I 80	postierla Postierla <i>A → Postierla db tr¹ tr² nz ol</i>	postierla <i>mo sa</i>	Postierla
II II 125	rócche, rocchette, lingue, trombe, pèntole <i>A db → rócche, rócchette, lingue, trombe, pèntole tr¹ → rócche rócchette lingue trombe pèntole tr² → rócche, rócchette lingue trombe pèntole nz ol</i>	rócche rócchette lingue trombe pèntole <i>mo sa</i>	rócche rócchette lingue trombe pèntole
II III 435, 447, 461, 498	Guelfa <i>A db tr¹ tr² nz ol</i>	guelfa <i>mo sa</i>	Guelfa
III did. d'inizio	Melglia <i>A db tr¹ tr² nz ol</i>	Melglia <i>mo sa</i>	Melglia

NOTA AL TESTO

	<i>manoscritti e stampe</i>	<i>mo, sa</i>	<i>emendatio</i>
III I 4, 5, 8, 16	– «Che pietà – «Dama – «Certamente – «Ne avrò <i>Compaiono solo in nz i trattini tra le battute</i>	– «Che pietà – «Dama – «Certamente – «Ne avrò <i>mo sa</i>	«Che pietà «Dama «Certamente «Ne
III III 394	<i>compagnia A db tr¹tr²nz ol</i>	<i>Compagnia mo sa</i>	compagnia
III IV 656	<i>stormati A db rv²rv³tr¹ → stro- menti refuso in tr²nz ol</i>	<i>stromenti mo sa</i>	stormati
III V 942	<i>Ed A db → Et tr¹ → et tr²nz ol</i>	<i>Et mo sa</i>	Et
IV I 77-78	<i>fatto? / L'hai A db tr¹ → fatto? / l'hai tr²nz ol</i>	<i>fatto? / l'hai mo fatto, / l'hai sa</i>	fatto? / l'hai
IV I 106	<i>faccio, A db tr¹ tr²nz ol</i>	<i>faccio mo sa</i>	faccio,
IV II 177	<i>cale? A db tr¹tr² nz ol</i>	<i>cale? mo cale! sa</i>	cale?
IV III 329	<i>vengano le frutta lapsus già in A db (corsivo) tr¹tr² nz ol (tondo)</i>	<i>vengano le frut- ta mo sa</i>	vengan le frutta
IV III 427	<i>porta A db tr¹tr² nz ol</i>	<i>Porta mo porta sa</i>	porta
IV V 620	<i>balestra? A db tr¹ tr²nz ol</i>	<i>balestra? mo ba- lestra sa</i>	balestra?
V I 79	<i>Tu la sai A db tr¹ tr²nz ol</i>	<i>Tu lo sai mo sa</i>	Tu la sai

	<i>manoscritti e stampe</i>	<i>mo, sa</i>	<i>emendatio</i>
Commiato, 7-8	l'aere palpita / animosa <i>V</i> → l'aer palpita / animoso <i>tr¹ tr²</i> → l'aer palpi- / ta animoso <i>nz</i> → l'aer palpita / animoso <i>ol</i>	l'aer palpi- / ta animoso <i>mo sa</i>	l'aer palpita / animoso

Non si è intervenuti in merito ad alcune varianti metriche nel computo dei versi occorse nella *princeps*, probabili sviste del tipografo nell'impaginazione degli emistichi di endecasillabo affidati a due battute successive: anziché far rientrare il secondo membro a completamento del primo, in modo da compiere la misura endecasillabica, esso si allinea cioè a sinistra, numerato di conseguenza come nuovo verso. Così «se in piazza è novità. IL BALESTRIERE Passano i frati» dell'autografo e del dattiloscritto, diviene «se in piazza è novità. / IL BALESTRIERE Passano i frati» a partire dalla Treves 1902 (II I 71-72); «e nettamente. [DID.] Anche tu fai lo schivo» dell'autografo passa a «e nettamente. / [DID.] Anche tu fai lo schivo» già nel dattiloscritto e quindi nella *princeps* (IV IV 482-83). De Michelis (1987, p. 279) segnalò come passibili dello stesso emendamento i casi «FRANCESCA Ah, tu mi svegli. [DID.] SAMARITANA O sorella, sorella» (I v 814-15) e «FRANCESCA ...misericorde. PAOLO Alzate la bertesca» (II IV 515-16), avvertendo appunto che le battute «andrebbero stampate su un rigo solo così da formare endecasillabo, in casi simili sempre accade, componendo in verso disteso la libertà metrica dei versicoli. Sennonché il D'Annunzio nei due luoghi omise di farlo, e meno importa correggere», anche – aggiungiamo – per non generare una discrepanza rispetto alla numerazione dei versi nell'edizione commentata Salerno di *Francesca da Rimini*: le correzioni offrirebbero poco, tutto sommato, a fronte della rinuncia.

Elenco delle sigle

Si elencano di seguito le sigle utilizzate, in ordine alfabetico.

- A* autografo della tragedia (Roma)
AGV Archivio generale del Vittoriale
APV Archivio personale del Vittoriale
BD Biblioteca privata dannunziana al Vittoriale
BDS Biblioteca privata dannunziana al Vittoriale, con segni di lettura
BNCR Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
C Fondazione Cini, biglietto autografo con l'ultimo verso
dh dattiloscritto "Hérelle" della tragedia (Troyes, fondo Hérelle)
MT Médiathèque Jacques-Chirac de Troyes Champagne
Métropole
nz edizione nazionale 1927
ol edizione l'Oleandro 1936
rv¹ prima edizione in rivista («La Rassegna internazionale»)
rv² seconda edizione in rivista («La Tribuna»)
rv³ terza edizione in rivista («Il Marzocco»)
rv⁴ quarta edizione in rivista («Strenna dantesca»)
tr¹ edizione Treves 1902
tr² edizione Treves 1903
V Vittoriale, autografi di *Alla divina Eleonora Duse e Commiato*

Catalogo dei testimoni

I manoscritti

[A] BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA, SEZIONE ARCHIVIO RACCOLTE E CARTEGGI (ARC), NUMERO 5.I/C1

Il manoscritto autografo della tragedia è conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con segnatura ARC 5.I/C.1. La «Biblioteca digitale» della BNCR, nella sezione «Manoscritti moderni e contemporanei», ne mette a disposizione una versione digitalizzata all'indirizzo http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/manoscrittomoderno/ARC5IC1/BNCR_DAN15486_001 (ultima consultazione in data 25 novembre 2020).

ARC 5.I/C.1. Scritto a penna sul solo recto, interamente autografo, il ms. è costituito da 400 carte sciolte, diverse per tipo e dimensioni. Oltre a un gruppo più consistente composto da fogli in carta ruvida e robusta, mm. 232x329, a mano, con margini irregolari, in filigrana E. MAGNANI o stemma bipartito con figura rampante (un cavallo o un leone)

CATALOGO DEI TESTIMONI

sormontata da una corona e appoggiata a una base con tre stelle (cc. 2-5 nn., 10, 21, 22, 30-45, 62-71, 74-76, 89-98 nn., 99-100, 113-114, 147-382), si distinguono: un secondo gruppo di cc. lisce e sottili, mm. 230x335, a mano, con barbe e margini irregolari, in filigrana E. MAGNANI in caratteri differenti dalla precedente, o EM[AGNANI] (cc. 72, 73, 82-88, 101-112, 115-146, 179-184); un terzo di cc. lisce e robuste, mm. 218x319, a mano, con margini dritti, in filigrana FABRIANO (cc. 1 nn., 10bis-11bis, 19-20, 22ter-29, 61, 77-81); un quarto con cc. ruvide e sottili, mm. 216x321, a mano, con barbe e margini molto consunti e irregolari, in filigrana A. MAGNANI E C. (cc. 7, 11ter-18, 22bis, 46-49, 59, 60); un quinto di cc. lisce e molto sottili, mm. 218x329, a mano, con barbe e margini irregolari, senza filigrana (cc. 50-58). Custodito in una cartella rigida in pelle, con impressioni in oro recanti motivi geometrici e floreali e inserti in cuoio e tessuto verde, contropiatti interni foderati di stoffa rossa e bordature in filo dorato, presenta numerose cancellature, correzioni e aggiunte, di mano dannunziana; il testo è scritto in inchiostro nero, si mostrano inoltre alcuni segni in inchiostro rosso (impiegato per rinumerare i versi o segnalare un'inserzione testuale rilevante tramite asterisco), altri in matita blu (per marcare la distinzione di parti in versi e parti didascaliche in presenza di inserzioni nell'interlinea particolarmente invadenti) e un solo caso di scritte autografe in matita (per indicare nella c. con le *Dramatis personae* i nomi dei possibili interpreti): si rimanda alla descrizione successiva per una individuazione in dettaglio dei luoghi d'impiego dei diversi tratti. Quasi tutte le carte recano nell'angolo superiore destro una numerazione autografa indicante il numero di pagina. Il manoscritto riporta, nell'angolo inferiore destro, una seconda numerazione, a matita e di mano ignota, da c. 1 a c. 399 (non è contata la c. 325 num. aut.). Alla stessa mano sono attribuibili alcune annotazioni in matita consistenti in note relative a una collazione tra il ms. e l'edizione nazionale 1927: i punti in cui autografo e stampa divergono sono segnati con una crocetta, seguita dal numero di pagina della stampa. La prima c. nn. porta il frontespizio: «Luglio-agosto 1901 || *Francesca da Rimini* | *Tragedia* || Noi che tingemmo il mondo di sanguigno. | *Dante* || Gabriele d'Annunzio»; seguono due cc. nn. con le

I MANOSCRITTI

Dramatis Personae; la quarta c. nn. reca l'occhiello: *Atto primo*; il quale termina nella c. 98 nn.: «Fine dell'atto primo. || *Finito il dì 18 di luglio 1901. | a mezzogiorno»; la c. [98bis] nn. reca l'occhiello: *Atto secondo*; il quale termina nella c. 184 che reca: «Fine dell'atto secondo. || *Finito il dì 3 di agosto 1901, alle | ore cinque del pomeriggio»; la c. [184 bis] nn. reca l'occhiello: *Atto terzo*; il quale termina nella c. 267 che reca: «Fine dell'atto terzo. || *Finito il dì 18 di agosto 1901 alle ore otto | del pomeriggio. “nascente luna”»; la c. 268 nn. reca l'occhiello: *Atto quarto*; il quale termina nella c. 332 num. aut. che reca: «Fine dell'atto quarto. || *Finito il dì primo di settembre 1901, | alle ore cinque pomeridiane»; la c. 333 nn. reca l'occhiello: *Atto quinto*; il quale termina nella c. 382 che reca: «*Laus deae!* | *Finito il dì quattro di | settembre, alle ore cinque del | pomeriggio (giornata di afa | e di burrasca). A.d. 1901». Le carte recano il testo riconducibile ai versi definitivi, e segnatamente: quarta c. nn., occhiello *Atto primo*; quinta c. nn., didascalie *Atto primo* e *Scena prima*; c. 7, vv. 1-8; c. 8, vv. 9-17; c. 9, vv. 18-25; c. 10, vv. 26-37; c. 10bis, vv. 38-48; c. 10ter, vv. 48-54; c. 11, vv. 55-68; c. 11bis, vv. 69-75; c. 11ter, vv. 76-90; c. 12, vv. 91-100; c. 13, vv. 101-106; c. 14, vv. 107-122; c. 15, vv. 123-133; c. 16, vv. 133-141; c. 17, vv. 142-147; c. 18, vv. 148-156; c. 19, vv. 157-159 e 174-181; c. 19bis, vv. 160-173; c. 20, vv. 182-195; c. 21, 196-210; c. 22, vv. 211-229; c. 22bis (num. ricalcata su 21bis, a sua volta già 21), vv. 230-249; c. 22ter (num. ricalcata su 22bis), vv. 250-265; c. 23, vv. 266-276; c. 24, vv. 277-292; c. 24bis (già c. 24), vv. 293-306; c. 25, vv. 307-319; c. 26, vv. 320-333; c. 27, vv. 334-342; c. 28, vv. 343-350; c. 29, vv. 350-362; c. 30, vv. 363-372; c. 31, vv. 373-381; c. 32, vv. 381-392; c. 33, vv. 393-408; c. 34, vv. 409-424; c. 35, vv. 424-439; c. 36, vv. 440-455; c. 37, vv. 456-469; c. 38, vv. 470-485; c. 39, vv. 486-497; c. 40, vv. 498-513; c. 41, vv. 514-529; c. 42, vv. 530-544; c. 43, vv. 545-560; c. 44, vv. 561-575; c. 45, vv. 576-591; c. 46, vv. 592-612; c. 47, vv. 613-627; c. 48, vv. 628-644; c. 49, vv. 645-656; c. 50, vv. 656-667; c. 51 (num. ricalcata su 57), vv. 667-683; c. 52, vv. 684-691; c. 53 (num. ricalcata su 51), vv. 692-707; c. 54 (num. ricalcata su 52), vv. 709-725; c. 55 (num. ricalcata su 53), vv. 726-735; c. 56, vv. 736-740; c. 57, vv. 741-749; c. 58, vv. 750-762; c. 59, vv. 763-779; c. 60, vv. 779-790; c. 61, vv. 790-796, did.; c. 62, vv. 797-

CATALOGO DEI TESTIMONI

801; c. 63, vv. 802-807 e did.; c. 64, vv. 808-814, did.; c. 65, vv. 815-824; c. 66, vv. 825-837; c. 67, vv. 838-855; c. 68, vv. 856-873; c. 69, vv. 873-887; c. 70, vv. 888-907; c. 71, vv. 908-924; c. 72, vv. 925-937; c. 73, vv. 938-955; c. 74 (num. ricalcata su 72), vv. 956-967; c. 75 (num. ricalcata su 73), vv. 967-978; c. 76 (num. ricalcata su 74), vv. 979-998; c. 77 (num. ricalcata su 75), vv. 999-1014; c. 78 (num. ricalcata su 76), vv. 1015-1019; c. 79, vv. 1019-1025, did.; c. 80, vv. 1026-1036; c. 81, vv. 1037-1044, did.; c. 82, vv. 1045-1051, did.; c. 83, vv. 1053-1057; c. 84, vv. 1058-1066; c. 85, vv. 1067-1075, did.; c. 86, vv. 1076-1087; c. 87, vv. 1088-1101; c. 88, v. 1102-1112; c. 89, vv. 1113-1122, did.; c. 90, vv. 1123-1134; c. 91, vv. 1135-1151; c. 92, vv. 1152-1168; c. 93, vv. 1169-1187; c. 94, vv. 1188-1195, did.; c. 95, vv. 1195-1208; c. 96, vv. 1208-1209, did.; c. 97, vv. 1210-1215, did.; c. [98] nn., did., v. 1216 e data (*Finito il dì 18 di luglio 1901. | a mezzogiorno.); c. [98bis] nn., occhio *Atto secondo*; cc. 99-100, did. *Atto secondo*; c. 101, did., vv. 1-3; c. 102, vv. 4-19; c. 103, vv. 20-35; c. 104, vv. 36-53; c. 105, vv. 53-69; c. 106, vv. 69-84; c. 107, vv. 85-100; c. 108, vv. 101-107; c. 108[bis], vv. 108-114; c. 109, vv. 115-125; c. 110, vv. 126-139; c. 111, vv. 139-157; c. 111bis, vv. 158-168; c. 112, vv. 168-177; c. 113, vv. 177-191; c. 114, vv. 192-205; c. 115, vv. 205-213; c. 116, vv. 214-227; c. 117, vv. 228-238; c. 118, vv. 239-256; c. 119, vv. 257-269; c. 120, vv. 269-270, did.; c. 121, vv. 271-280, did.; c. 122, did., vv. 281-286, did.; c. 123, vv. 286-289; c. 124, vv. 290-301; c. 125, vv. 302-313; c. 126, vv. 314-333; c. 127, vv. 334-355; c. 128, vv. 356-373; c. 129, vv. 374-395; c. 130, vv. 396-416; c. 131, vv. 417-431, did.; c. 132, vv. 431-436; c. 139, did., vv. 437-439; c. 134, vv. 440-447; c. 135, vv. 448-451; c. 136, vv. 452-454; c. 137, vv. 455-462; c. 138, vv. 463-478; c. 139, vv. 479-491; c. 140, did. e vv. 492-500; c. 141, vv. 501-516; c. 142, vv. 517-529, did.; c. 143, did., vv. 530-536; c. 144, vv. 537-547, did.; c. 145, did. e vv. 548-557; c. 146, vv. 558-564, did.; c. 147, did., vv. 565-570; c. 148, vv. 571-581; c. 149, vv. 582-591; c. 150, vv. 592-606; c. 151, vv. 607-612; c. 152, vv. 613-626; c. 153, vv. 627-639; c. 154, vv. 640-654; c. 155, did., vv. 655-661; c. 156, vv. 662-667; c. 157, vv. 668-675; c. 158, vv. 675-686; c. 159, vv. 687-700; c. 160, vv. 700-712; c. 161, vv. 713-726; c. 162, vv. 727-742; c. 163, vv. 743-756; c. 164, vv. 757-768, did.; c. 165, vv. 768-789; c. 166, vv. 790-801;

I MANOSCRITTI

c. 167, vv. 802-815; c. 168, vv. 816-833; c. 169, vv. 834-838, did.; c. 170, did., vv. 839-845; c. 171, vv. 846-857; c. 172, vv. 858-867; c. 173, vv. 868-875 e didascalìa; c. 174, vv. 876-887; c. 175, vv. 888-895; c. 176, did., vv. 896-903; c. 177, vv. 904-910; c. 178, did., vv. 910-919; c. 179, vv. 920-931, did.; c. 180, did., vv. 932-937 e did.; c. 181, did. e vv. 938-951; c. 182, vv. 951-955 e did.; c. 183, did., vv. 955-956, did.; c. 184, did., vv. 957-959 e data (*Finito il dì 3 di agosto 1901, alle | ore cinque del pomeriggio.); c. [184bis] nn., occhiello *Atto terzo*; cc. 185-186, did. *Atto terzo*; c. 187, did., vv. 1-6; c. 188, vv. 7-20; c. 189, vv. 20-31; c. 190, vv. 32-41; c. 191, vv. 42-58; c. 192, vv. 59-71; c. 193, vv. 72-83; c. 194, vv. 83-90; c. 195, vv. 91-98; c. 196, vv. 99-108; c. 197, vv. 109-115; c. 198, vv. 115-126; c. 199, vv. 127-140; c. 200, vv. 141-161, did.; c. 201, did., vv. 162-168, did.; c. 201, did., vv. 169-179; c. 202, vv. 180-187; c. 203, vv. 188-208; c. 204, vv. 209-224; c. 205, vv. 225-242; c. 206, vv. 243-257; c. 207, vv. 258-270; c. 208, vv. 271-288; c. 209, vv. 289-308; c. 210, vv. 309-316, did.; c. 211, did., vv. 317-326; c. 212, vv. 327-347; c. 213, vv. 348-362, did.; c. 214, did., vv. 363-375; c. 215, vv. 375-386; c. 216, vv. 387-403; c. 217, vv. 404-418; c. 217 (num. ripetuta), vv. 418-428; c. 218, vv. 429-443; c. 219, vv. 444-454; c. 220, vv. 455-464; c. 221, vv. 465-478; c. 222, vv. 479-487; c. 223, vv. 487-498; c. 224, vv. 499-509; c. 225, vv. 510-511, did.; c. 226, vv. 515-519; c. 227, vv. 520-525; c. 228, vv. 526-535; c. 229, vv. 536-549; c. 231, vv. 550-555, did.; c. 231, vv. 556-570; c. 232, vv. 571-582; c. 233, v. 583-596; c. 234, vv. 596-606; c. 235, vv. 607-614; c. 236, vv. 615-628, did.; c. 237, vv. 629-640, did.; c. 238, did.; c. 239, vv. 641-656; c. 240, vv. 657-672; c. 241, vv. 673-684, did.; c. 242, did., 684-686; c. 243, vv. 687-696; c. 244, vv. 697-705, did.; c. 245, did., vv. 706-707; c. 246, did., vv. 708-709; c. 247, vv. 710-724; c. 248, vv. 725-730; c. 249, vv. 731-737; c. 250, vv. 738-757; c. 251, vv. 758-775; c. 252, vv. 776-791; c. 253, vv. 792-806; c. 254, vv. 807-822; c. 255, vv. 823-841, did.; c. 256, did., vv. 841-848; c. 257, vv. 849-864; c. 258, vv. 865-884; c. 259 (num. ricalcata su 254), vv. 885-895, did.; c. 260 (num. ricalcata su 255), did., vv. 896-901, did.; c. 261 (num. ricalcata su 256), vv. 902-916; c. 262 (num. ricalcata su 257), vv. 917-921; c. 263 (num. ricalcata su 258), vv. 922-929; c. 264 (num. ricalcata su 259), vv. 930-942; c. 265 (num. ricalcata su 260), vv. 943-951;

CATALOGO DEI TESTIMONI

c. 266 (num. ricalcata su 261), vv. 952-958; c. 267 (num. ricalcata su 262), vv. 959-962 e data (*Finito il dì 18 di agosto 1901 alle ore otto | del pomeriggio. ☉ “nascente luna”); c. [268] nn., occhiello *Atto quarto*; c. 269, did. *Atto quarto*; c. 270, did., vv. 1-8; c. 271, vv. 9-23; c. 272, vv. 24-33; c. 273, vv. 34-43; c. 274, vv. 44-63; c. 275, did., vv. 64-70; c. 276, did., vv. 70-72; c. 277, vv. 73-83; c. 278, vv. 83-93, did.; c. 279, vv. 93-105; c. 280, vv. 105-116; c. 281, vv. 117-130; c. 282, vv. 131-143; c. 283, did., vv. 143-150, did.; c. 284, did., vv. 151-153; c. 285, vv. 154-165; c. 286, vv. 166-180; c. 187, vv. 181-192; c. 288, vv. 193-206; c. 289, did., vv. 207-214, did.; c. 290, vv. 215-223; c. 291, vv. 224-234, did.; c. 292, vv. 235-250; c. 293, vv. 251-261; c. 294, vv. 263-278; c. 295, did., vv. 279-284; c. 296, vv. 285-287, did.; c. 297, did., vv. 288-292; c. 298, vv. 293-303; c. 299, vv. 304-311, did.; c. 300, did., vv. 311-323; c. 301, vv. 324-336, did.; c. 302, vv. 337-342; c. 302 (num. ripetuta), vv. 343-348; c. 303, vv. 349-363; c. 304, vv. 364-374; c. 305, did., vv. 374-382; c. 305 (num. ripetuta), vv. 383-390, did.; c. 306, did., vv. 391-392; c. 307, vv. 393-398; c. 308, vv. 398-405; c. 309, vv. 406-411; c. 310, vv. 412-420; c. 311, vv. 421-431; c. 312, vv. 432-448; c. 313, vv. 449-458; c. 313bis, vv. 459-462, did.; c. 314, vv. 462-465, did.; c. 315, vv. 466-479; c. 316, vv. 480-487; c. 317, vv. 487-498, did.; c. 318, vv. 499-508, did.; c. 319, vv. 509-521; c. 320, vv. 522-536; c. 321, vv. 537-548; c. 322, vv. 548-557; c. 323, vv. 558-569, did.; c. 324, did.; c. 325, did., vv. 569-578; c. 326, vv. 579-592; c. 327, vv. 593-604; c. 328, vv. 604-613, did.; c. 329, vv. 613-619; c. 330, vv. 620-632; c. 331, vv. 633-637, did.; c. 332, vv. 638-640 e data (*Finito il dì primo di settembre 1901, | alle ore cinque pomeridiane.); c. [333] nn., occhiello *Atto quinto*; c. 334, did. *Atto quinto*; c. 335, did., v. 1, did.; c. 336, vv. 2-9; c. 337, vv. 9-16; c. 337bis, did., vv. 17-21, did.; c. 338, vv. 22-27; c. 338bis, vv. 28-37; c. 339, vv. 37-45; c. 340, vv. 45-51, did.; c. 341, vv. 51-56; c. 342, vv. 57-64; c. 343, vv. 64-72; c. 344, vv. 73-83; c. 345, vv. 84-95; c. 346, vv. 95-100, did.; c. 347, vv. 101-106; c. 348, vv. 107-117; c. 349, vv. 118-126; c. 350, vv. 126-132; c. 351, vv. 133-137; c. 352, vv. 137-143; c. 353, vv. 143-151; c. 354, vv. 152-156; c. 355, vv. 157-165; c. 356, did., vv. 165-178; c. 357, vv. 178-185, did.; c. 358, did., vv. 186-187, did.; c. 359, did., vv. 188-195; c. 360, vv. 195-208; c. 361, vv. 209-220; c. 362, vv.

I MANOSCRITTI

221-228, did.; c. 363, did., vv. 229-232, did.; c. 364, did., vv. 233-240; c. 365, vv. 241-252, did.; c. 366, vv. 253-264, did.; c. 367, vv. 265-268; c. 368, vv. 269-283, did.; c. 369, vv. 283-298; c. 370, vv. 299-309; c. 371, vv. 309-321; c. 372, vv. 322-341; c. 373, vv. 342-356; c. 374, vv. 357-371; c. 375, vv. 371-383; c. 376, vv. 384-387, did.; c. 377, vv. 388-396; c. 378, did., v. 397, did.; c. 379, did., vv. 398-401, did.; c. 380, did., [v. 401], did.; c. 381, did., v. 401, did.; c. 382, did. e data (*Finito il dì quattro di | settembre, alle ore cinque del | pomeriggio (giornata di afa | e di burrasca). A.d. 1901.). Sul margine sinistro di quasi tutte le carte è leggibile una numerazione autografa di mano di d'Annunzio che contrassegna i versi, in genere ogni cinque o ogni dieci, talvolta corretta in seguito a inserzioni introdotte. Tale numerazione non coincide con quella definitiva (segnalata tra parentesi), come nel seguente registro: c. 7, v. 5 (5); c. 8, vv. 10 (10), 15 (15); c. 9, vv. 20 (20), 25 (25); c. 10, vv. 30 (30), 35 (35); c. 10bis, vv. 40 (40), 45 (45); c. 10ter, v. 50 (52); c. 11, vv. 55 (60), 60 (67); c. 11bis, v. 65 (72); c. 11ter, vv. 70 (78), 75 (83), 80 (87); c. 12, vv. 85 (92), 90 (97); c. 13, v. 95 (102); c. 14, vv. 100 (107), 105 (112), 110 (117), 115 (122); c. 15, vv. 120 (127), 125 (132); c. 16, vv. 127 (134), 130 (137); c. 17, vv. 135 (142), 140 (146); c. 18, vv. 145 (151), 150 (156); c. 19, vv. 155 (175), 160 (179); c. 20, 180 (186), 189 (195); c. 21, vv. 190 (196), 195 (201), 200 (206); c. 22, vv. 205 (211), 210 (216), 215 (221), 220 (225); c. 22bis, 225 (231), 230 (238), 240 (249); c. 22ter, v. 245 (254), 250 (259), 255 (265); c. 24bis, vv. 270 (294), 280 (304); c. 25, vv. 290 (314); c. 26, v. 300 (324); c. 27, vv. 310 (338), 313 (341); c. 28, v. 315 (343), 320 (348); c. 29, vv. 325 (353), 330 (358); c. 30, vv. 335 (363), 340 (368); c. 31, vv. 345 (373), 350 (378); c. 32, vv. 355 (383), 360 (388); c. 33, vv. 365 (393), 370 (398), 375 (403), 380 (408); c. 34, vv. 385 (413), 390 (418), 395 (423); c. 35, vv. 400 (428), 405 (433), 410 (438); c. 36, vv. 415 (443), 420 (448), 425 (453); c. 37, v. 430 (458), 435 (463), 440 (468); c. 38, vv. 445 (473), 450 (478), 455 (483); c. 39, v. 460 (488), 465 (493); c. 40, vv. 470 (498), 475 (503), 480 (508), 485 (513); c. 41, vv. 490 (518), 495 (523), 500 (528); c. 42, vv. 505 (533), 510 (538), 515 (543); c. 43, vv. 520 (549), 525 (554), 530 (560); c. 44, vv. 535 (565), 540 (570), 545 (575); c. 45, vv. 550 (580), 555 (585), 560 (590); c. 46, vv. 565 (595), 570 (600), 575 (605), 580

CATALOGO DEI TESTIMONI

(610); c. 47, vv. 585 (615), 590 (620), 595 (625); c. 48, vv. 600 (630), 605 (635), 610 (640); c. 49, vv. 615 (645), 620 (650), 623 (653), 625 (655); c. 50, vv. 627 (657); c. 51, vv. 640 (670), 650 (679); c. 52, vv. 655 (684), 660 (689); c. 53, vv. 665 (694), 670 (699), 675 (704); c. 54, vv. 680 (709), 685 (714), 690 (719); c. 55, vv. 698 (727), 700 (729), 705 (734); c. 56, v. 710 (739); c. 57, vv. 715 (744), 720 (749); c. 58, vv. 725 (756), 730 (759); c. 59, v. 744 (775); c. 60, vv. 749 (779), 750 (780), 755 (785), 760 (790); c. 61, vv. 765 (795), 766 (796); c. 62, v. 770 (800); c. 63, v. 775 (805); c. 64, v. 780 (810); c. 65, v. 785 (815); c. 66, vv. 800 (831), 805 (836); c. 67, vv. 810 (841), 820 (851); c. 68, vv. 830 (861), 837 (868), 838 (869), 839 (870), 840 (871); c. 69, v. 850 (881); c. 70, vv. 860 (891), 870 (901), 871 (902), 872 (903), 876 (907); c. 71, vv. 880 (911), 890 (921); c. 72, v. 900 (931); c. 73, v. 920 (951); c. 74, vv. 924 (958), 929 (963); c. 75, vv. 935 (969), 939 (973); c. 76, vv. 945 (979), 950 (984), 954 (988), 960 (994), 964 (998); c. 77, vv. 969 (1003), 979 (1013), 980 (1014); c. 78, vv. 981 (1015), 982 (1016); c. 79, v. 990 (1021); c. 80, v. 1000 (1031); c. 81, v. 1010 (1042); c. 82, v. 1014 (1046); c. 83, v. 1020 (1053); c. 84, v. 1035 (1066); c. 85, v. 1040 (1071); c. 86, v. 1052 (1083); c. 87, vv. 1060 (1090), 1070 (1100); c. 88, v. 1080 (1110); c. 89, v. 1088 (1122); c. 90, v. 1090 (1124); c. 91, vv. 1100 (1135), 1110 (1146); c. 92, vv. 1120 (1156), 1130 (1166); c. 93, vv. 1140 (1176), 1150 (1185); c. 94, v. 1160 (1195); c. 95, vv. 1161 (1196), 1170 (1204); c. 97, v. 1180 (1215); c. [98], v. 1184 (1216); c. 101, v. 1200 (1); c. 102, c. 103, vv. 1220 (26), 1225 (31); c. 104, vv. 1230 (36), 1240 (45), 1248 (53); c. 105, vv. 1250 (55), 1260 (65), c. 106, v. 1268 (76); c. 108[bis], v. 1281 (108); c. 109, v. 1288 (115); c. 110, vv. 1300 (129), 1310 (139); c. 111, vv. 1320 (149), 1328 (157); c. 111bis, v. 1330 (159); c. 112, vv. 1340 (169), 1345 (174); c. 1350 (179), 1355 (184), 1362 (191); c. 114, vv. 1365 (194), 1370 (199); c. 115, v. 1380 (210); c. 116, vv. 1385 (215), 1390 (220); c. 117, vv. 1400 (230), 1401 (233), 1402 (234), 1406 (238); c. 118, vv. 1410 (242), 1425 (254); c. 119, vv. 1430 (259), 1440 (269); c. 121, v. 1445 (274); c. 122, v. 1455 (284); c. 123, v. 1480 (286); c. 124, vv. 1490 (296), 1495 (301); c. 125, v. 1500 (306); c. 126, vv. 1508 (314), 1515 (323); c. 127, vv. 1528 (336), 1535 (343), 1545 (353); c. 128, vv. 1550 (358), 1560 (368); c. 129, vv. 1570

I MANOSCRITTI

(378), 1580 (388); c. 130, vv. 1590 (403), 1600 (412); c. 131, v. 1615 (430); c. 134, vv. 1625 (442), 1630 (447); c. 137, v. 1640 (457); c. 138, vv. 1650 (467), 1660 (477); c. 139, vv. 1670 (487), 1674 (491); c. 140, v. 1680 (497); c. 141, v. 1690 (509); c. 142, vv. 1700 (519), 1710 (529); c. 143, v. 1715 (534); c. 144, v. 1720 (539); c. 145, vv. 1730 (549), 1735 (554); c. 146, v. 1740 (559); c. 147, v. 1750 (570); c. 148, vv. 1751 (571), 1760 (580); c. 149, v. 1770 (591); c. 150, vv. 1780 (601), 1785 (606); c. 152, v. 1790 (617); c. 153, vv. 1800 (627), 1803 (630), 1810 (637), 1812 (639); c. 154, vv. 1815 (642), 1825 (652); c. 155, v. 1834 (661); c. 156, v. 1835 (662); c. 157, v. 1845 (672); c. 158, v. 1850 (677); c. 159, vv. 1860 (687), 1870 (697); c. 160, vv. 1875 (702), 1880 (707); c. 161, vv. 1890 (717); c. 162, vv. 1900 (728), 1910 (738); c. 163, vv. 1915 (743), 1925 (753); c. 164, vv. 1930 (758), 1935 (763); c. 165, vv. 1945 (773), 1950 (778), 1960 (788); c. 166, vv. 1962 (790), 1965 (793), 1970 (798); c. 167, vv. 1975 (803), 1980 (808), 1985 (813); c. 168, vv. 1990 (818), 2000 (828); c. 170, v. 2010 (839); c. 171, vv. 2020 (849), 2025 (854); c. 172, v. 2035 (864); c. 183, vv. 2040 (868), 2047 (875); c. 174, v. 2050 (878); c. 175, vv. 2060 (889), 2065 (895); c. 176, v. 2070 (900); c. 177, vv. 2074 (904), 2080 (910); c. 178, v. 2085 (915); c. 179, vv. 2090 (921), 2100 (931); c. 180, v. 2105 (936); c. 181, vv. 2110 (941), 2120 (951); c. 182, v. 2124 (955); c. 183, v. 2125 (956); c. 184, v. 2128 (959); c. 187, v. 2130 (a. III, v. 1); c. 188, vv. 2140 (11), 2145 (16); c. 189, vv. 2150 (21), 2160 (31); c. 190, v. 2170 (40); c. 191, v. 2180 (50); c. 192, v. 2190 (63); c. 193, v. 2200 (73); c. 194, v. 2210 (84); c. 195, vv. 2222 (93), 2225 (96); c. 196, v. 2230 (101); c. 197, v. 2240 (111); c. 198, vv. 2245 (116), 2250 (121); c. 199, v. 2260 (131); c. 200, vv. 2270 (141), 2280 (150), 2287 (158), 2290 (161); c. 201, v. 2295 (166); c. 201, v. 2300 (171); c. 202, vv. 2309 (180), 2316 (187); c. 203, vv. 2320 (191), 2330 (201); c. 204, vv. 2340 (211), 2350 (221); c. 205, vv. 2360 (231), 2370 (241); c. 206, v. 2375 (246); c. 207, v. 2390 (261); c. 208, vv. 2400 (271), 2410 (281); c. 209, v. 2430 (301); c. 210, v. 2440 (311); c. 211, v. 2450 (321); c. 212, vv. 2460 (332), 2470 (345); c. 213, v. 2485 (359); c. 214, v. 2495 (372); c. 215, vv. 2500 (377), 2505 (384); c. 216, vv. 2510 (389), 2520 (399); c. 217, v. 2525 (404); c. 217, v. 2540 (419); c. 218, vv. 2550 (429), 2560 (439); c. 219, v. 2570 (449); c. 220, v. 2580 (459); c. 221, v.

CATALOGO DEI TESTIMONI

2590 (469); c. 222, v. 2600 (481); c. 223, v. 2610 (492); c. 224, vv. 2615 (499), 2618 (502), 2619 (503); c. 225, v. 2627 (511); c. 226, v. 2630 (514); c. 227, v. 2643 (524); c. 228, v. 2650 (531); c. 229, v. 2660 (541); c. 230, v. 2670 (551); c. 231, v. 2680 (561); c. 232, vv. 2700 (272), 2710 (582); c. 233, vv. 2710 (583), 2690 (588); c. 234, v. 2720 (606); c. 236, vv. 2730 (616), 3740 [2740] (626); c. 237, v. 2754 (640); cc. 239, vv. 2760 (646), 2770 (656); c. 240, v. 2780 (666); c. 241, v. 2800 (684); c. 243, v. 2806 (690); c. 244, vv. 2815 (699), 2821 (705); c. 246, v. 2824 (708); c. 247, vv. 2830 (714), 2840 (724); c. 248, v. 2845 (729); c. 249, v. 2850 (734); c. 250, vv. 2860 (744), 2870 (754); c. 251, v. 2880 (764); c. 252, vv. 2895 (780), 2900 (785); c. 253, vv. 2910 (795), 2916 (801), 2920 (805); c. 254, vv. 2924 (809), 2934 (819), 2935 (820); c. 255, vv. 2945 (830), 2955 (841); c. 256, v. 2960 (manca); c. 257, vv. 2970 (855), 2975 (860); c. 258, vv. 2980 (865), 2990 (875); c. 259, v. 3000 (886); c. 260, v. 3010 (896); c. 261, vv. 3020 (906), 3030 (916); c. 263, v. 3036 (922); c. 264, v. 3045 (931); c. 265, v. 3060 (947); c. 266, v. 3070 (957); c. 267, v. 3075 (262); c. 270, v. 3076 (a. IV, v. 1); c. 271, vv. 3085 (10), 3098 (23); c. 272, v. 3100 (25); c. 273, vv. 3110 (35), 3115 (40); c. 274, vv. 3120 (45), 3130 (56); c. 275, v. 3140 (67); c. 277, v. 3150 (77); c. 278, v. 3160 (87); c. 279, vv. 3170 (97), 3178 (105); c. 280, vv. 3178 (105), 3185 (113); c. 281, v. 3200 (128); c. 282, v. 2210 [3210] (138); c. 283, v. 3220 (149); c. 284, v. 3225 (152); c. 286, vv. 3240 (167), 3250 (177); c. 287, v. 3260 (187); c. 288, vv. 3268 (195), 3275 (202); c. 289, v. 3285 (212); c. 290, v. 3290 (219); c. 291, v. 3300 (229); c. 292, vv. 3306 (235), 3315 (246); c. 293, vv. 3320 (251), 3330 (261); c. 294, vv. 3335 (264), 3340 (271); c. 295, c. 3350 (281); c. 296, v. 3356 (287); c. 297, v. 3360 (289); v. 298, v. 3370 (299); c. 3380 (309); c. 300, v. 3390 (319); c. 301, vv. 3400 (330), 3405 (335); c. 302, v. 3410 (340); c. 302[bis], v. 3417 (347); c. 303, v. 3430 (360); c. 304, v. 3439 (369); c. 305, v. 3450 (380); c. 305[bis], v. 3460 (390); c. 307, v. 3468 (398); c. 309, v. 3478 (408); c. 310, vv. 3486 (416), 3490 (420); c. 311, v. 3500 (430); c. 312, vv. 3505 (435), 3515 (445); c. 314, v. 3525 (465); c. 315, v. 3590 (470); c. 316, v. 3545 (486); c. 317, v. 3550 (491); c. 318, vv. 3560 (501), 3567 (508); c. 319, vv. 3570 (511), 3580 (521); c. 320, v. 3589 (530); c. 321, v. 3600 (541); c. 322, v. 3610 (551); c. 323, vv. 3620 (561), 3639 (569);

I MANOSCRITTI

c. 325, v. 3640 (570); c. 326, vv. 3650 (580), 3660 (590); c. 327, vv. 3670 (601); c. 328, v. 3680 (611); c. 329, v. 3688 (619); c. 330, v. 3690 (621); c. 331, v. 3700 (634); c. 332, v. 3706 (640); c. 335, v. 3710 (a. V, v. 1); c. 336, v. 3717 (8); c. 338bis, v. 3730 (34); c. 339, v. 3741 (45); c. 340, vv. 3745 (48), 3748 (51); c. 341, v. 3750 (53); c. 342, vv. 3754 (57), 3760 (63), 3761 (64); c. 343, v. 3765 (68); c. 344, vv. 3770 (74), 3775 (79); c. 345, vv. 3788 (92), 3790 (94); c. 346, v. 3797 (100); c. 347, v. 3800 (103); c. 348, v. 3810 (115); c. 349, v. 3815 (120); c. 350, v. 3823 (128); c. 351, v. 3830 (135); c. 353, vv. 3840 (145), 3846 (151); c. 354, vv. 3847 (152), 3850 (155); c. 355, v. 3860 (165); c. 356, vv. 3872 (166), 3880 (174); c. 357, v. 3890 (184); c. 359, vv. 3894 (188), 3900 (194); c. 360, v. 3910 (204); c. 361, v. 3915 (209), 3925 (219); c. 362, v. 3930 (224); c. 363, v. 3938 (232); c. 364, v. 3940 (234); c. 365, vv. 3950 (244), 3958 (252); c. 366, v. 3960 (254); c. 367, v. 3971 (265); c. 368, vv. 3980 (273), 3990 (283); c. 369, vv. 2995 (288), 4000 (293); c. 370, v. 4010 (303); c. 371, v. 4020 (313); c. 372, vv. 4030 (323), 4040 (333); c. 373, vv. 4050 (343), 4055 (348), 4061 (354); c. 374, vv. 4070 (363), 4075 (368); c. 375, v. 4080 (373); c. 376, v. 4093 (386); c. 377, vv. 4095 (388), 4100 (393); c. 379, vv. 4105 (398), 4108 (401).

Il manoscritto mostra i vari ripensamenti e consente di seguire, con certezza o per congetture, l'andamento dell'elaborazione testuale. Le cc. seconda e terza nn., con l'elenco delle *Dramatis personae*, risalgono probabilmente a un momento intermedio, se non iniziale, della stesura dell'opera, poiché mostrano aggiunte sul margine o nell'interlinea di alcuni personaggi («Bertrando Luro», «Il balestriere», «Il fanticello»). Riguardano l'organizzazione del debutto scenico le note autografe in matita di pugno di d'Annunzio accanto alle *Personae*, indicanti i nomi dei possibili interpreti: accanto a «Ostasio», «Galvani» (Ciro), sovrascritto a «Mazzanti» (Ettore); accanto a «Bannino», «Pavanelli» (Livio), sovrascritto a nome illeggibile; accanto a «Francesca», «El[eonora] Duse»; accanto a «Samaritana», «Civani»; accanto a «Biancofiore», «Gandolfo» (sovrascritto a nome illeggibile); accanto a

«Alda», «Bergomi o *Mainardi*» (Lina Mainardi); accanto a «Garsenda», «S^{ra} Salvini» (Mercedes Cipriani, moglie di Gustavo Salvini); accanto a «Altichiara», «Olivero» (sovrascritto a «Bergomi^o»); accanto a «Adonella», «Pasquanelli» (sovrascritto a «Gan^{.....}»); accanto a «La schiava», «Magazzari»; accanto a «Ser Toldo Berardengo», «Mazzanti» (Ettore), sovrascritto a «Mariani^o»; accanto a «Aspinello Arsendi», «Serbolisca» (Carlo); accanto a «Viviano de' Vivii», «Nepoti»; accanto a «Bertrardo Luro», «Chiesa» (Luigi); accanto a «Oddo dalle Caminate», «Pavanelli» (Livio); accanto a «Il torrigiano», «Mazzanti» (Ettore); accanto a «I balestrieri», Serboliska» (Carlo); accanto a «Il mercatante», «*Galvani*» (Ciro); accanto a «Il fanciello», «Serbolisca» (Carlo); accanto a «Il medico», «*Chiesa*» (Luigi), sovrascritto a nome illeggibile; accanto a «Il giullare», «Galliani» (Antonio); accanto a «L'astrologo», «Nepoti», sovrascritto a nome illeggibile. Per l'elenco degli effettivi interpreti al debutto, si rimanda alla relativa nota nell'*Introduzione*, § 3.4 («Dalla *prima* scenica alla *prima terza* pagina»).

Alcuni ripensamenti sulle dame di compagnia cui affidare le battute si mostrano nelle cancellature che sostituiscono o invertono qualche personaggio femminile nella prima scena dell'atto primo: alle cc. 7, «Altichiara» è sostituito con «Garsenda»; c. 8, «Altichiara» è cassato in favore di «Biancofiore»; c. 9, «Alda» è sostituito con «Garsenda». Le sostituzioni si moltiplicano nella c. 11 in ragione delle numerose inserzioni di battute nell'interlinea; di nuovo nella c. 11bis «Alda» è sostituito con «Altichiara»; nella c. 11ter «Garsenda» con «Alda»; nella c. 13 «Alda» con «Biancofiore»; e infine nella c. 14 «Adonella» con «Garsenda», in seguito all'inserzione dei vv. 111-118.

La corrispondenza tra la num. aut. dei vv. nel ms. e quella del testo definitivo s'interrompe a c. 10ter al v. 49, cui segue l'inserzione nell'interlinea della battuta del giullare (vv. 50-51); ne consegue la prima sfasatura, tra il v. 50 num. aut. di c. 10ter corrispondente al v. 52. La num. aut. dei vv.

offre generalmente dati certi per la comprensione dei tempi di intervento: è il caso ad esempio nella c. 11 del v. 55, la cui num. aut. fa supporre che i vv. 53-54 della num. definitiva siano inseriti nell'interlinea di c. 10ter successivamente alle varianti che inseriscono i vv. 56 e 59 num. def. di c. 11, da cui la sfasatura del v. 55 num. aut. (60) e seguenti. Nella c. 11ter si mostra come la num. aut. vv. 70, 75 (78, 83) sul margine sinistro sia successiva alla stesura dell'intera carta, ripensamenti inclusi, motivo per cui terrebbe conto dell'inserzione dei vv. 80-81 num. def. Similmente nella c. 14 la num. aut. dei vv. 100 (107), 105 (112), 110 (117), 115 (122) segue l'inserzione dei vv. 111-118 num. def.

Nella c. 19 si osserva il primo segno in inchiostro rosso: un grosso asterisco con «v.» in corrispondenza di una riga che indica dopo il v. 159 num. def. un punto di inserzione. Rimanda all'identico segno in rosso riportato in alto a sinistra di c. 19bis, che contiene i vv. privi di num. aut. corrispondenti ai 160-173. Il testo prosegue quindi nella c. 19 al v. 155 num. aut. (174) senza che si verifichi una rinumerazione aut. dei vv., che proseguono con num. aut. di cinque in cinque fino a c. 26, v. 260 num. aut. (332) corretta dall'autore in 279: è la prima num. aut., anteriore all'inserimento di c. 19bis. La rinum. si ripercuote a cascata nei vv. precedenti già numerati di cinque in cinque, fino a c. 20, dove la num. aut. del v. 165 (185) è cassata per fare spazio alla num. aut. di v. 180 (186) da cui riparte il conteggio. Si può dunque verosimilmente collocare attorno a c. 26 il momento in cui sopraggiunge il ripensamento e la conseguente elaborazione dei vv. 160-173.

Nella c. 22 si osserva un segno in matita blu che lega come due parti di un unico endecasillabo il v. 223 num. def., scomposto in due elementi allineati entrambi sul margine sinistro. Un'elaborazione testuale particolarmente travagliata mostra la c. 22bis (già 21bis, già 21: tra c. 20 e c. 21 doveva esserci una c. 20bis), con rinumerazione autografa dei versi e un segno in inchiostro rosso simile a una parentesi quadra aperta prima della parola «cantando» (v. 234 num. def.), per individuare il punto d'inizio di un nuovo v.; la c.

22bis viene trasformata in 22ter. Le cc. 23 e 24 non recano num. dei vv.; il loro inserimento si deve alla sostituzione dell'originaria c. 23, da cui la rinum. di c. 24 in c. 24bis.

Una num. aut. dei vv. in inchiostro rosso, ogni cinque o dieci, si ha a partire da c. 33, v. 365 (393) fino a c. 61, dove termina la scena quarta. La num. aut. in rosso è dunque successiva alla stesura completa delle scene terza e quarta, integrando peraltro le inserzioni di vv. nell'interlinea, come ad esempio nella c. 36 quella travagliata ricca di cassature dei vv. 421-424 (449-452), o nella c. 37 la rielaborazione problematica dei vv. 435-440 (463-469) comprensiva dell'inserimento nell'interlinea del v. contato dalla num. aut. come 440 (468), e soprattutto nella c. 49 l'inserzione in inchiostro rosso del v. 618 num. aut. (648), ma anche nella c. 51 gli inserimenti del v. 640 num. aut. (670) e la battuta di Ostasio del v. 650 num. aut. (679).

Nella c. 47 si osserva un altro segno di legame, in inchiostro nero, tra i due elementi di un unico endecasillabo, v. 588 num. aut. (618). Un simile segno in nero si mostra nella c. 49 per il v. endecasillabo 653 num. def., dove si osserva la rinum. aut. del secondo elemento da 624 in inchiostro rosso a 623 in inchiostro nero, successivo dunque alla stesura del tratto d'unione; ne consegue la num. aut. del successivo v. 625 (655); la num. aut. in inchiostro rosso nella seguente c. 50 prosegue correttamente da v. 627 (657), num. che considera dunque l'accorpamento dei due elementi dell'endecasillabo a formare un unico v. Nella c. 53 sotto la num. aut. in rosso v. 665 (694) si osserva una precedente num. aut. in nero 340, corretto in 640 quindi, in rosso, in 665; così come cinque vv. sotto si mostra la num. aut. in nero 645 – poi 670 (699) – e, altri cinque sotto, 650 – poi 675 (704) –, cui corrisponde la num. aut. in nero cassata nella c. 54, v. 660 – poi 685 (714) – e nella c. 55, v. 670 – poi 698 (727). Siamo all'altezza del dialogo tra Ostasio e Bannino a metà della scena quarta; la num. cassata dei vv. rivela una stesura che precede la rinum. in rosso dei vv. a partire dalla c. 33. La num. si direbbe collegata all'elaborazione della scena

quarta, che comincia nella c. 50 nel cui margine inferiore si osserva l'inserzione della battuta di Ostasio corrispondente ai vv. 666-667 num. def. L'elaborazione successiva mostra parecchi ripensamenti, testimoniati dalla rinumerazione dei fogli 51 (ricalcato su 57), 53 (ricalcato su 51), 54 (ricalcato su 52), 55 (ricalcato su 53), mentre una num. aut. in pulito reca la c. 52, la quale però contiene una porzione di testo inferiore allo spazio a disposizione sul foglio, arrestandosi la stesura a metà carta al v. 691 num. def.; il che fa supporre almeno in via di ipotesi una stesura del testo con soluzione di continuità (un fenomeno simile si osserva a c. 313, che reca la scritta autografa «segue»). La num. dei vv. si corregge dopo la modifica della num. delle cc., per ricalco, da 51-53 a 53-55.

La num. aut. in inchiostro nero dei vv. riprende dalla scena quinta, c. 62, v. 770 (800). Il conteggio prosegue ogni cinque o ogni dieci parallelamente all'elaborazione testuale, tanto che non ci sono correzioni al num. dei vv. in corrispondenza dell'inserzione nell'interlinea delle battute di Francesca, nella c. 68, corrispondenti ai vv. 868-870 num. def., dove si mostra una numerazione ogni v. a 837 (848), 838 (869), 839 (870), cui segue la decina di 840 (871). Una rinumerazione conseguente ad inserimento di versi si osserva nella c. 70, dove al v. 870 num. aut. (901) segue un 875 rinumerato 876 (907) in ragione dell'inserzione di «per gire a preda, in fretta», v. 902 num. def., numerato dall'autore «'71» ossia 871, come il seguente «'72» ossia 872. Notevole l'inserzione delle cc. 72 e 73 che introducono i vv. 925-955 num. def. contenenti vari lacerti dei canti popolari greci raccolti da Tommaseo, in sintonia con l'ambiente tematico e linguistico della scena: l'inserimento comporta la rinumerazione per ricalco delle cc. 72-76 in 74-78. La num. aut. dei versi sul margine sinistro, in genere ogni dieci, prosegue quindi in pulito fino al v. 1184 (1216), dove si chiude l'atto I; considerata l'uniformità del tratto, la si può supporre successiva alla stesura dell'atto completo.

La num. aut. dei vv. riprende da c. 101, v. 1200 (1),

il primo dell'*Atto secondo* introdotto dall'occhiello nella c. [98bis] nn., e prosegue generalmente ogni dieci senza notevoli interventi, da cui si suppone una numerazione successiva alla stesura del testo, attenta quindi a segnalare non solo le decine ma anche le unità qualora numerose cassature e sovrascritture ne rendano meno agevole l'individuazione – come nella c. 104, dove è segnalato nell'ultima riga il v. 1248 (53), o c. 106, dove la num. del v. 1268 (76) tiene conto dell'inserzione nell'interlinea che amplia di due vv. la battuta del balestriere precedente.

Si rileva un andamento non lineare per l'elaborazione dei punti d'attacco delle scene nell'*Atto secondo*, considerando gli aggiustamenti che il ms. reca o che si mostrano nell'elaborazione successiva ad esso: nella c. 108 si osserva l'inserzione della *Scena seconda* con aggiunta interlineare prima della battuta «Berlingerio!» di Francesca (v. 113 num. def), mentre a partire da *tr*¹ l'inizio della scena è collocato prima della didascalia che descrive l'ingresso di Francesca («Francesca entra dalla porta destra e s'avanza lungo la parete fino al pilastro che regge l'arco» ecc.); l'inizio della *Scena quarta* è indicato nel ms. a c. 151, dopo e non prima (come dalla princeps in poi) la didascalia che avverte dell'ingresso di Gianciotto in scena («Lo Sciancato è apparso, per la botola, su la scala della Torre Mastra, tutto in arme» ecc.); quello della *Scena quinta* nel ms. (c. 170) spezza la didascalia che nella versione definitiva risulta invece accorpata («Ella accorre verso la compagnia ... Quattro arcieri dai lunghi turcassi l'accompagnano con le fiaccole»), collocandosi dopo la nota che descrive l'accorrere della dama verso il gruppo che circonda Malatestino ferito, prima cioè della frase che indica le azioni di Oddo dalle Caminate e Foscolo d'Olnano. Un'altra rielaborazione dei punti d'attacco delle scene si osserva più oltre, per la *Scena quarta* dell'*Atto quarto* e per la *Scena seconda* dell'*Atto quinto*.

Quanto invece alla num. aut. dei vv. dell'*Atto secondo*, nella c. 117 si osserva una num. dei vv. 1400 (230), 1401 (233) e 1402 (234) che precede l'inserzione dei vv. 231-232 num.

def. La num. prosegue senza correzione fino al v. 1410 (242), e vuole probabilmente tener conto di quell'inserimento la num. del v. 1425 (254) che segue a soli 12 vv. di distanza, con un conteggio che calcola tre versi aggiunti (anziché i due effettivi, per errore). La num. prosegue quindi ogni dieci vv. fino a c. 123, dove si osserva una numerazione che riparte dal v. 1480 (286) a un solo verso di distanza dal v. numerato 1455 (284) nella c. 122 – perché racconta i versi della seconda scena –, e prosegue in pulito generalmente ogni dieci il computo dei versi a stesura della scena terminata: significativa a c. 139 la notazione dei vv. 1670 [487] e 1674 [491] in corrispondenza di inserzioni nell'interlinea e nel margine inferiore, o a c. 153 quella del v. 1800 (627) per il verso aggiunto nel margine stretto superiore. La c. 151, che non reca numerazione dei vv., sostituisce un'altra carta. Si segnala come il tratto minuto della penna che traccia la num. aut. dei vv. successiva alla stesura corrisponda a quello di alcune didascalie inserite in margine o nell'interlinea, facendo supporre che anch'esse risalgano a una fase di rilettura della scena completata: ad es. nella c. 164, la did. «Paolo beve, guardando Francesca nelle pupille» dopo il v. 1930 (758), o *ibidem* anche quella sul margine inferiore, che segue il v. 1940 (768). Nella c. 16, il v. 1962 è ricalcato su 1960 per l'aggiunta del v. 179 e la correzione del precedente, riscritto su due versi.

La num. dei vv. dell'*Atto secondo* termina alla c. 184 con il v. 2128 (sottolineato) (959). Riprende però dal v. 2130 (sottolineato) (1) anziché dal 2129, per errore, nella c. 187 la num. dei vv. dell'*Atto terzo*, il cui inizio si fissa con l'occhiello nella c. [184bis] nn., e prosegue come di consueto generalmente ogni dieci, con tratto uniforme che fa pensare a una numerazione successiva alla stesura testuale: la c. 195 racconta da c. 191 sbagliando di un v., reca la num. del v. 2222 (93) e del v. 2225 (96); questo secondo è sottolineato e segue la cassatura di un «222»; ma soprattutto la c. 200 reca la correzione della num. del v. 2285 che segue il 2280 (150) in 2287 (158), rivelando la coincidenza tra il momento del computo dei vv. l'inserzione dei vv. nell'interlinea 156-

157 num. def., mentre non viene contato nella num. il v. 151 num. def., per errore o perché inserito in un momento successivo alla numerazione, che resta invariata. La num. dei vv. prosegue senza cancellature per tutto l'*Atto terzo* generalmente ogni dieci. La num. del v. è un segnale ulteriore, oltre al segno d'unione consueto, dell'accorpamento che fa di due emistichi allienati per errore entrambi a sinistra un unico endecasillabo: ad es. nella c. 224 il v. 2618 (502), cui segue per maggior chiarezza la num. del seguente 2619 (503).

Dal v. 2630 (514) di c. 226 al v. 2643 (524) di c. 227 il computo dei vv. incrementa di tre rispetto alla num. definitiva perché conteggia anche nella c. 226 la battuta di Adonella «Lo strozziere, Madonna, è andato in cerca / del fuggitivo e dice / che lo richiamerà. Statevi allegra» che segue quella di Biancofiore ai vv. 2630-2633 (514-517), cassata quindi dopo la num., senza un successivo riconteggio dei vv. Un salto nella num. dei vv. si mostra anche dal v. 2680 (561) di c. 231 al v. 2700 (572) di c. 232, che prosegue con v. 2710 (582). Le pagine recano una stesura travagliata, che necessita di un segno in matita blu su c. 231 per distinguere l'inserzione dei vv. 563-568 num. def. che invade il foglio dalla didascalia «Entra Adonella» ecc. Manca però forse una stesura intermedia, o il computo incorre in un errore, perché la num. di c. 231 prosegue col v. 2690 (588) a c. 233, col v. 2720 (606) di c. 234 che non conta i vv. di c. 233, col v. 2730 (616) di c. 236. La rinum. del v. 2754 (640) di c. 237, sotto il quale si intravede un 2747 e un 2750, si motiva con le varie inserzioni nell'interlinea che precedono, tra cui quella dei vv. 631-633 num. def., che richiede un segno in matita blu che leghi il nome di Biancofiore con la battuta che le compete (v. 634). Probabile refuso per 2740 il 3740 (626) di c. 236.

Segnali relativi all'esecuzione sonora sono probabilmente i tratti verticali in matita blu che dividono i due emistichi di alcuni endecasillabi nella canzone a ballo «Nova in calen di marzo», nelle cc. 240-241: ai vv. 2771 (657), 2774 (660), 2783 (669), 2786 (672), 2797 (681). La num. aut. dei vv. prosegue in genere ogni dieci salvo qualche eccezione, ad

esempio il v. 2916 (801) di c. 253, che individua il testo definitivo in mezzo a due varianti cassate. Una rinum. delle carte si osserva da c. 259 a c. 267 che reca la data di fine dell'*Atto terzo*, ricalcati sulla num. 254-262; ma la num. dei vv. è unica e senza correzioni. Dopo il v. 3075 (262) di c. 267 che chiude l'*Atto terzo*, la num. dei vv. ricomincia con 3076 a c. 270, il v. 1 dell'*Atto quarto*.

La num. aut. dei vv. dell'atto quarto compare ogni circa dieci vv., segnata a stesura testuale completata. Un segno in matita blu divide la did. inserita nell'interlinea dopo il v. 2210 (refuso per 3210, corrispondente al 138), «Ella si ritrae» ecc. A c. 284 la num. di 3225 (152) racconta i vv. da c. 275. Una correzione si mostra a c. 296, dove sotto la num. del v. 3356 (287) si scorge 3355: l'inserzione del v. 286 «un fico settembrino» si verifica dunque probabilmente nel momento della num. dei vv. A c. 297 la num. del v. 3360 (289) racconta i vv. da c. 290 (v. 3290, cioè 219). Il margine inferiore di c. 313 è lasciato ampiamente bianco dopo il v. 3518 (458) «Pel tuo capo, li coglierò nel fallo?»; lo attraversa un tratto in inchiostro nero e la scritta autografa «segue»: il fenomeno corrisponde a quello per cui la c. 52 è lasciata per metà bianca. La c. seguente è numerata 313bis, e reca la cassatura del punto d'attacco della *Scena quarta* posto dopo il v. 462 num. def., prima della didascalia «Come Paolo apre l'uscio ed entra» ecc. Un salto nella num. dei vv. si mostra nella c. 323, dove al v. 3620 (561) segue il 3639 (569): racconta i vv. da c. 313, v. 3518 (458). Dalla seconda num. si prosegue con quella che termina nella c. 332 al 3706 (640) che chiude l'atto. La num. dei vv. riprende però dal 3710, il primo dell'*Atto quinto* nella c. 335, perché racconta da c. 331; prosegue quindi generalmente ogni dieci senza notevoli eccezioni. Per la num. del v. 3725 di c. 338bis si consideri che le cc. 337, 337bis e 338 non recano numerazione dei vv. perché sostituiscono un'originaria c. 337, che proseguiva la num. del v. 3717. Si segnala nella c. 342 la consueta numerazione del v. che segue un endecasillabo spezzato segnalato come tale dal tratto che lega i due emistichi allineati a sinistra: vv.

CATALOGO DEI TESTIMONI

3760 (63) e 3761 (64). Nella c. 348 il v. 115 num. def. conta 3810 per l'aggiunta del v. 114 e un errore di numerazione. Nella c. 356 il v. 3872 (166) indica un riconteggio dei vv.

Un aggiustamento nell'attacco delle scene si verifica anche nell'a. quinto: l'inizio della *Scena seconda* è indicato con scritta in obliquo nella parte alta del margine sinistro della c. 364 prima della didascalia «Ella va errando misera e ardente» ecc. che segue il v. 251 num. def., quindi cassato con vari tratti in matita blu. Alla cassatura della *Scena seconda* di c. 364 corrisponde nella c. 367 la cassatura di *Scena terza* cui viene sovrascritto *Scena seconda*, nel punto in cui a partire da *tr'* inizia la *Scena terza*. L'ultimo v. numerato è il 4108 (401) di c. 379, che si conclude a c. 381 spezzato in tre membri interrotti dalle lunghe didascalie, prima della c. finale 382 con l'indicazione di fine opera e data.

[V] GARDONE, ARCHIVIO PERSONALE DELLA FONDAZIONE «IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI»

Cassetta VIII, 2

Cartella 43. «Francesca da Rimini, Stesure e app. autografi. Cc. 40 (due disegni di costumi)». Autografi tranne il n° 329. Cc. 40 nn. (nri 327-366)

- ms. 327. C. 1, mm. 122x78, ritaglio di foglio a protocollo a righe; scritto a penna sul solo recto. Contiene appunti vari.
- ms. 328. C. 1, mm. 202x195, con barbe; scritte a penna sul solo recto. Contiene una minuta cestinata e recuperata probabilmente da Benigno Palmerio.
- ms. 329. C. 1, mm. 175x149. Reca un disegno a penna sul recto, visibile sul verso.
- ms. 330. C. 1, mm. 221x219, liscia e robusta, con lato superiore obliquo. Reca appunti e abbozzi di versi.
- ms. 331. C. 1, mm. 172x87, in filigrana uno stemma con un'ancora in un cerchio; scritta a penna su recto e verso. Contiene abbozzi di versi e nomi.

I MANOSCRITTI

- ms. 332. C. 1, mm. 231x166, con barbe; scritto a penna sul recto, porta i segni di piegature. Contiene un elenco di nomi.
- ms. 333. C. 1, mm. 230x213, con barbe; scritto a penna sul recto. Reca una lista di luoghi storici e una citazione.
- mss. 334-340. Cc. 7, mm. 218x319, lisce e robuste, a mano, con margini dritti e filigrana FABRIANO; scritte a penna sul recto. Contengono liste di citazioni.
- ms. 341. C. 1, mm. 195x270, con barbe, in filigrana le lettere P M F disposte a formare un triangolo equilatero; scritto a penna sul recto. Reca l'occhiello «*Francesca da Rimini | tragedia*».
- ms. 342. C. 1, mm. 389x259, con barbe, in filigrana uno stemma raffigurante un'ancora in un cerchio e le lettere P M F disposte a triangolo equilatero; scritto a penna e a matita sul recto. Reca un elenco di nomi.
- ms. 343. C. 1, mm. 260x220 sup. e 218 inf., con barbe irregolari, in filigrana il motto PER NON DORMIRE incorniciato da una ghirlanda; scritto a penna sul recto. Reca nomi e personaggi.
- ms. 344. C. 1, mm. 197x244, a mano, con barbe, in filigrana un'ancora in un cerchio; scritto a penna sul recto e sul verso. Reca nomi di personaggi e un'indicazione bibliografica.
- ms. 345. C. 1, mm. 264x197, a mano, con barbe, in filigrana un'ancora in un cerchio; scritto a penna e a matita sul recto. Contiene citazioni, abbozzi di versi e nomi.
- ms. 346. C. 1, mm. 195x263, a mano, con barbe, in filigrana le lettere P M F a formare un triangolo equilatero; scritto a penna sul recto e sul verso. Contiene citazioni e la c. 6 con l'occhiello *Scena prima*.
- ms. 347. C. 1, mm. 195x228, a mano, con barbe, in filigrana le lettere P M F a formare un triangolo equilatero; scritto a penna sul recto. Reca un appunto.
- ms. 348. C. 1, mm. 194x231, a mano, con barbe, in filigrana un'ancora in un cerchio; scritto a penna sul recto. Reca citazioni.
- ms. 349. C. 1, mm. 327x236 sup. e 227 inf., a mano, con barbe irregolari, in filigrana uno stemma bipartito con cavallo rampante sormontato da una corona e appoggiato a una base con tre stelle; scritto a penna sul recto. Reca la num. aut. di c. 251 dell'autografo della tragedia. Contiene abbozzi di versi.
- mss. 350-351. Cc. 2, mm. 196x264, a mano, con barbe, in filigrana un'ancora in un cerchio; scritti a penna sul recto. Recano la

CATALOGO DEI TESTIMONI

- num. aut. di cc. 2 (ricalcato su 3) e 3 (ric. su 2) dell'autografo della tragedia e le *dramatis personae*.
- ms. 352. C. 1, mm. 196x264, a mano, con barbe, in filigrana le lettere P M F a formare un triangolo equilatero; scritto a penna sul recto. Reca la num. aut. di c. 5 ricalcata su 4 e la didascalia d'apertura.
- mss. 353-357. Cc. 5, mm. 230x335, a mano, con barbe e margini irregolari, in filigrana E. MAGNANI; scritti a penna sul solo recto. Contengono il manoscritto autografo della canzone *Alla divina Eleonora Duse*, privo di titolo. Tutte le carte tranne la prima recano nel margine superiore una numerazione autografa indicante il numero di pagina. Ogni carta reca una strofa, per cui le cc. 1-4 portano tredici vv. l'una e l'ultima nove: la prima c. nn. i vv. 1-13, la c. 2 i vv. 14-26, la c. 3 i vv. 27-39, la c. 4 i vv. 40-52, la c. 5 i vv. 53-61 e la data (*San Gabriele = 18 marzo 1902). Ogni carta reca nel margine sinistro una num. aut. dei vv. che ricomincia la numerazione dal primo v. di ogni strofa, contando per le prime quattro cc. i vv. 6 e 13, e per la quinta e ultima il solo 9: dunque, nella prima c. nn. sono numerati i vv. 6 (6) e 13 (13), nella c. 2 i vv. 6 (19) e 13 (26), nella c. 3 i vv. 6 (32) e 13 (39), nella c. 4 i vv. 6 (45) e 13 (52), nella c. 5 il v. 9 (61).
- mss. 358-366. Cc. 9, mm. 230x335, sottili, a mano, con barbe e margini irregolari, in filigrana E. MAGNANI, scritte sul solo recto. Solo la quarta e la quinta recano nel margine superiore la numerazione autografa indicante rispettivamente i numeri 2 e 3. Recano: la prima nn. il titolo *Commiato* e i vv. 1-15, la seconda nn. i vv. 16-30, la terza nn. i vv. 31-45, la c. 2 num. aut. i vv. 46-60, la c. 3 num. aut. i vv. 61-75, la sesta c. nn. i vv. 76-90, la settima c. nn. i vv. 91-102, l'ottava c. nn. i vv. 103-117, la nona c. nn. i vv. 118-127. Sul margine sinistro tutte le carte recano una numerazione autografa di mano di d'Annunzio che contrassegna le terzine: la prima c. nn. 3 (in corrispondenza del v. 8) e 5 (in corr. del v. 14), la seconda c. nn. 10 (in corr. del v. 29), la terza c. nn. 11 (in corr. del v. 32) e 12 (in corr. del v. 35), la c. 2 num. aut. 16 (in corr. del v. 47) e 20 (in corr. del v. 59), la c. 3 num. aut. 25 (in corr. del v. 74), la sesta c. nn. 30 (in corr. del v. 89), la settima c. nn. 34 (in corr. del v. 101), l'ottava c. nn. 37 (in corr. del v. 110), la nona c. nn. 40 (in corr. del v. 119).

I MANOSCRITTI

Cassetta LXX, 2

Cartella 1021. «Carte con parti di stesure, appunti. Una pianta del Th. Châtelet a stampa; 4 foto. 1 Busta con nota». Autografi tranne i nri 12571-12575. Cc. 12 nn. (nri 12567-12578)

mss. 12567-12549. Cc. 3, mm. 22x27, carte intestate dell'«Hotel Meurice | 228, rue de Rivoli | Paris», scritte sul retro. Recano abbozzi di versi.

ms. 12570. C. 1, mm. 222x92 sinistra e 94 destra, con barbe. Reca una pianta di scena.

ms. 12571. C. 1, mm. 250x190. Reca la stampa della pianta del «THÉÂTRE du CHATELET».

mss. 12572-12575. Cc. 4, mm. 112x67 (112x68 n° 12574). Fotografie di Gabriele d'Annunzio.

ms. 12576. C. 1, mm. 224x222x170x168, con barbe irregolari; scritto a penna sul recto. Reca appunti.

ms. 12577. C. 1, mm. 265x222 sup. x 224 inf., con barbe; scritto a penna sul recto. Reca la num. aut. c. 1 e appunti.

ms. 12578. C. 1, mm. 304x309x205. Busta. Reca la scritta «Feuilles Volantes | 12 pezzi».

Cassetta LXXI, 3

Cartella 1096. «Appunti letterari e personali, frasi estratte da opere, getti di pensieri... Autografo, cc. 38». Autografi. Cc. 12 nn. (nri 12567-12578)

ms. 14379. C. 1, mm. 218x319, con margini dritti, in filigrana FABRIANO; scritta sul recto. Reca citazioni; è il solo foglio della cartella a recare appunti riconducibili a *Francesca da Rimini*.

[C] VENEZIA, FONDAZIONE GIORGIO CINI, ISTITUTO PER IL TEATRO E IL MELODRAMMA, ARCHIVIO ELEONORA DUSE, FONDO SISTER MARY OF ST. MARK

CATALOGO DEI TESTIMONI

Scatola 1. «Francesca da Rimini». Copione della tragedia, con parti levate di Francesca e appunti, manoscritto autografo di Eleonora Duse; tre autografi dannunziani, non numerati (mss. [1], [2], [3]).

ms. [1] non num. C. 1, mm. 250x71, ritaglio di foglio con margini irregolari; scritto in inchiostro nero sul solo recto. Reca liste di oggetti di scena e costumi e un disegno.

ms. [2] non num. C. 1, mm. 244x227, ritaglio di foglio con margini irregolari e segni di piegatura; scritto in inchiostro nero e in matita blu e rossa su recto e verso. Reca liste di oggetti di scena e costumi e un disegno.

ms. [3] non num. C. 1, mm. 167x227, ritaglio con margini irregolari e marcati segni di piegatura; scritto in inchiostro nero sul solo recto. Reca due versi.

[*db*] TROYES, MÉDIATHÈQUE JACQUES-CHIRAC DE TROYES CHAMPAGNE MÉTROPOLE, MANUSCRITS DE LA MÉDIATHÈQUE DE L'AGGLOMÉRATION TROYENNE. DEUXIÈME SUPPLÉMENT, FONDS GEORGES HÉRELLE

Manuscrits n° 3121-3124. «Gabriele D'Annunzio. Œuvres. Manuscrits autographes, au moins en partie». Importance matérielle: 4 volumes. Dimensions: Formats divers.

ms. 3123. Cc. 255, mm. 320x220. «Dactylographié» di *Francesca da Rimini*. Division: III. Carte sottili, margini irregolari, scritte a macchina e a penna in inchiostro nero, e a matita rossa. Il frontespizio reca: «GABRIELE D'ANNUNZIO | FRANCESCA da RIMINI | TRAGEDIA || *Noi che tingemmo il mondo di sanguigno.* | DANTE». Il fascicolo che contiene le 255 cc. riporta, di mano di Hérelle: «Exemplaire écrit à la machine, que m'a envoyé G. d'Annunzio avant l'impression du volume. J'ai reçu cet exemplaire vers le 20 décembre 1901». Le carte sono raccolte in fascicoli, uno per atto. Scritte a macchina sul solo recto, in inchiostro

I MANOSCRITTI

nero, riportano in alto una numerazione progressiva a macchina, che ricomincia a ogni fascicolo. I cinque fascicoli comprendono rispettivamente: il primo di 73 cc. l'«ATTO PRIMO»; il secondo di 57 cc. l'«ATTO SECONDO»; il terzo di 55 cc. l'«ATTO TERZO»; il quarto di 41 cc. l'«ATTO QUARTO» (dopo la copertina del fascicolo, la numerazione comincia da c. 3; segue la c. 31 la c. 31bis; la c. 40 non è numerata); il quinto di 29 cc. l'«ATTO QUINTO» (la c. 5 non è numerata). Mancano l'ode a Eleonora Duse e il *Commiato*, di composizione successiva. Il dattiloscritto porta alcune minime correzioni a penna nera e a matita rossa di pugno di d'Annunzio. Testo in tondo, didascalie sottolineate. Occhielli di atti e scene, nomi dei personaggi maiuscoli.

Gli anticipi in rivista

[*rv*¹] «La Rassegna internazionale», a. II, v. VII, f. V, 15 dicembre 1901, pp. 387-404: reca, sotto il titolo «FRANCESCA DA RIMINI | TRAGEDIA IN 5 ATTI IN VERSI DI | GABRIELE D'ANNUNZIO» e la chiosa iniziale «ATTO I. - SCENA V» la quinta scena del primo atto (la didascalia d'apertura, i vv. 797-1216), seguita dalla chiosa: «FINE DELL'ATTO PRIMO». La copertina della rivista comprende un disegno di Adolfo de Carolis (un'effigie in posa pensosa appoggiata a un roseto). Ugualmente di de Carolis il disegno in testa all'estratto dannunziano (simile a quello che nella *princeps* figura a pagina intera sul recto dell'ultima p. non num. prima della tragedia, ma in solo inchiostro nero), con in alto il cartiglio «FRANCESCA DA RIMINI» e alla base «TRAGEDIA IN 5 ATTI IN VERSI DI | GABRIELE D'ANNUNZIO». Il testo comincia quindi dopo il titolo «ATTO I. - SCENA V». Testo e didascalie in tondo; nomi dei personaggi in tondo grassetto.

[*rv*²] «La Tribuna», n° 348, 16 dicembre 1901: pubblica, nella sezione «ARTE, LETTERE, SCIENZE», sotto il titolo «Dalla “Francesca da Rimini” | LA CANZONE A

BALLO», i vv. 641-84 della scena quarta dell'atto III, e la firma «Gabriele d'Annunzio». Il testo è presentato come canzone in quattro stanze, con rientro al primo verso di ogni stanza; senza l'indicazione del nome dei personaggi (le ancelle) cui spettano le battute. Testo in tondo, firma in grassetto.

[*rv*³] «Il Marzocco», VII, 2, 12 gennaio 1902, p. 1: reca, sotto il titolo «“Francesca | da Rimini” || ATTO TERZO, SCENA QUARTA», l'intera scena quarta dell'atto III, ossia i vv. 512-707 con didascalie d'apertura e di chiusura, e la firma «Gabriele d'Annunzio». Testo in tondo, didascalie in corsivo, firma in grassetto; maiuscoli i nomi dei personaggi.

[*rv*⁴] «Strenna dantesca», compilata da Orazio Bacci e Giuseppe Lando Passerini, Firenze, Lumachi, a. I, 1902, pp. 48-50: reca, sotto una testatina con motivo geometrico e il titolo «Dalla Tragedia “Francesca da Rimini”», i vv. 855-895 della quinta scena dell'atto III, seguiti dalla chiosa «(ATTO III, sc. 5a)» e la firma «Gabriele d'Annunzio». Testo e didascalia in tondo, firma riprodotta in autografo sottolineato; nomi dei personaggi in maiuscoletto.

Le stampe in volume

[*tr.*] FRANCESCA | DA RIMINI | TRAGEDIA DI
GABRIELE | D'ANNUNZIO RAPPRESENTATA |
IN ROMA NELL'ANNO MCM I | A DI IX DEL MESE
DI DECEMBRE | IMPRESSA IN MILANO PER I |
FRATELLI TREVES NELL'ANNO | MCM II A DI XX
DEL MESE | DI MARZO.

In 8° (mm. 235x175), pp. XII nn. + 290 [num.
da 1 a 289, tranne 267-278 e 285-287 nn.] + 2 nn. Tre
guardie ant., tre post. Frontespizi, testatine, finalini, fregi
d'occhiello e capilettera di Adolfo de Carolis. Le XII pp.
nn. che precedono la tragedia comprendono: la seconda,
con recto bianco, e la terza, con verso bianco, due disegni
in piena pagina, impressi in nero e rosso (il primo con l'*Ex
libris*: «PROPRIETÀ LETTERARIA - TUTTI I DIRITTI
| SONO RISERVATI PER TUTTI I PAESI | COMPRESO
IL REGNO DI SVEZIA E NORVEGIA | COPYRIGHT
MCM II BY GABRIELE D'ANNUNZIO»); il secondo con il
frontespizio: «FRANCESCA | DA RIMINI | TRAGEDIA
DI GABRIELE | D'ANNUNZIO RAPPRESENTATA |
IN ROMA NELL'ANNO MCM I | A DI IX DEL MESE DI

DECEMBRE | IMPRESSA IN MILANO PER I | FRATELLI
 TREVES NELL'ANNO | MCMII A DI XX DEL MESE | DI
 MARZO»); le pp. dalla V alla VII l'ode *Alla divina Eleonora
 Duse*, con testatina medusèa e finalino con Pegaso; le pp.
 VIII e IX i sonetti danteschi inscritti in due cornici impresse
 in rosso con effigi di Amore e fregi; le pp. X e XI, con verso
 bianco, due disegni a piena pagina (il primo, un roseto con
 due effigie alate, accompagnato dalla triade «AMOR CHE
 AL COR GENTIL RATTO S'APPRENDE... | AMOR CHE
 NULLO AMATO AMAR PERDONA... | AMOR CONDUSSE
 NOI AD UNA MORTE...»); il secondo, una dama al centro
 di un roseto germogliato da una fonte, con il cartiglio
 «INCIPIIT CRIMEN AMORIS» e spartito accompagnato da
 «UNO COR SI DIMANDA - UNO COR SI DIMANDA»).

Le pp. 1 e 2 recano le «DRAMATIS PERSONAE»; da p. 3
 a p. 75 l'«ATTO PRIMO»; da p. 76 a p. 136 l'«ATTO
 SECONDO»; da p. 137 a p. 194 l'«ATTO TERZO», con
 disegno a p. 177 (un albero con rondini e ghirlande, per
 la canzone «Nova in calen di marzo»); da p. 195 a p. 236
 l'«ATTO QUARTO»; da p. 237 a p. 267, con verso bianco,
 l'«ATTO QUINTO», con finalino dell'«EXPLICIT |
 TRAGOEDIA» (un'effigie alata reclinata sulla spada); p.
 269 nn., con verso bianco, porta un disegno architettonico
 a piena pagina che reca in fronte «DOLCE CANTARE
 SPEGNE CIÒ CHE NUOCE» e alla base «MAGISTER
 ANTONIUS SONUM DEDIT», al centro un'effigie alata
 bendata, in posa seduta, con strumento a fiato e ai piedi una
 faretra di frecce e un lungo arco; da p. 271 nn. a p. 277 nn.,
 con verso bianco, gli spartiti musicali con indicazione delle
 scene; da p. 279 a p. 285 nn., con verso bianco, il *Commiato*
 con testatina floreale e finalino con volto di Sigismondo
 entro una corona d'alloro (le prime 5 migliaia recano un
 profilo più fine, e fregi floreali distribuiti orizzontalmente;
 dal 5° migliaio si ha un disegno differente che occupa tutto
 lo spazio che resta in fin di pagina, con ritratto di profilo); p.
 287 nn. porta un disegno a piena pagina con due tirsi (l'uno
 con corona di cardi e orecchie d'asino, e il cartiglio «PER

CATALOGO DEI TESTIMONI

ASPERA»; l'altro con corona d'alloro e due ali, e il cartiglio «AD ASTRA») legati dal cartiglio col titolo «NOTA»; da p. 288 a p. 290 nn. la nota dell'autore; la penultima pp. nn. reca un disegno a piena pagina con l'iscrizione in cartigli annodati «GABRIEL NUNCIUS FINXIT | A.D. MCMII | ADOLPHUS DE KAROLIS ORNAVIT | TREVES BIBLIOP. IMPRESSIT ACCURATISSIME», in una composizione floreale che sorge da una fonte con un'aquila e una colomba; l'ultima pagina è bianca.

Sul piatto anteriore della legatura in pergamena, impressione in oro (un libro chiuso attraversato in verticale da una spada, inscritto in una ghirlanda), col motto «NOI LEGGEVAMO». Inciso in costa in oro «D'ANNUNZIO | FRANCESCA | DA | RIMINI», con fregi. Le pagine sono stampate in nero e rosso: nero per il testo; rosso per titoli di testa e marginali, capilettera, didascalie. I disegni sono impressi in nero, in nero e rosso o in monocromia rossa. I titoli di testa sono in maiuscolo; quelli a margine, ripetuti in ogni pagina, in minuscolo. Carta a mano, con barbe. Gli esemplari furono messi in vendita legati in vera pergamena semirigida (prezzo L. 12), in falsa pergamena e in tela (prezzo L. 7,50), con fregi oro e nastri in chiusura in tela verde.

L'edizione originale fu preceduta da una pubblicazione americana uscita a Washington, compiuta per adempiere alle formalità di legge sulla tutela dei diritti d'autore negli Stati Uniti. Il volume è fuori commercio: in 8° (mm. 210x130), pp. 186 + 2 nn. La copertina color nocciola reca il nome dell'autore, il titolo («FRANCESCA DA RIMINI | TRAGEDIA»), il nome dell'editore (Vincent Ciocia). Rarissima, se ne trova un esemplare, probabilmente appartenuto a Eleonora Duse, nella collezione di Claudio Bellora, cui è allegata una carta autografa sulla quale si legge: «Ostasio: / "E noi ci vendichiamo della sua bellezza..." // *Gabriele d'Annunzio* // 9 dicembre 1901. / Roma». Cfr. Papponetti 1996, p. 20.

[*tr*²] GABRIELE D'ANNUNZIO | I MALATESTI |

FRANCESCA DA RIMINI || IN MILANO PRESSO I FRATELLI TREVES.

Ristampa economica dell'edizione Treves 1902. In 8° (mm. 150x205), pp. 12 nn. + 279 + 3 nn. [num. da 1 a 279, tranne 270, 277 nn.]. Tutto a stampa nera. Copertina color seppia chiaro con disegno di Adolfo de Carolis, che firma in basso a destra: «I MALATESTI | GABRIELE D'ANNUNZIO | FRANCESCA DA RIMINI || IN MILANO PRESSO I | FRATELLI TREVES EDIT^{RI}». Piatto posteriore bianco; dorso con ramo intrecciato a un cartiglio recante autore, titolo e prezzo («D'ANNUNZIO | FRANCESCA | DA | RIMINI | L. 4»). I titoli – «I MALATESTI e GABRIELE D'ANNUNZIO || FRANCESCA DA RIMINI» – sono disposti in due cartigli l'uno sotto l'altro e sovrastano l'incisione di de Carolis, ispirata al disegno predisposto per l'ultima pagina della *princeps*: un roseto sbocciato da una fonte cui si abbeverano un'aquila e una colomba; da una rosa fiorisce un libro aperto e da un'altra una fiamma; al centro un cupido scaglia una freccia. Sotto il disegno un terzo cartiglio riporta le indicazioni della casa editrice: «IN MILANO PRESSO I | FRATELLI TREVES EDIT^{RI}».

Le 12 pp. nn. che precedono la tragedia recano: la seconda, l'antiporta «I MALATESTI | TRILOGIA. || I. FRANCESCA DA RIMINI. || II. PARISINA. || III. SIGISMONDO MALATESTA»; la terza, il frontespizio «GABRIELE D'ANNUNZIO || I MALATESTI || FRANCESCA DA RIMINI || IN MILANO PRESSO I FRATELLI TREVES» e, sotto il nome dell'autore, l'incisione centrale di de Carolis inscritta in una cornice, con il ramo fiorito di un roseto sotto il quale volano due colombe, intrecciato a un cartiglio con la triade anaforica dantesca («AMOR CHE AL COR GENTIL RATTO S'APPRENDE || AMOR CHE A NULLO AMATO AMAR PERDONA || AMOR CONDUSSE NOI AD UNA MORTE»); la quarta porta in basso l'indicazione della casa editrice («Tipografia Fratelli Treves»); la quinta, la sesta e la settima l'ode *Alla divina Eleonora Duse*, come finalino un

CATALOGO DEI TESTIMONI

Pegaso alato appena abbozzato; l'ottava e la nona i due sonetti danteschi; la decima è bianca; l'undicesima reca l'occhiello («FRANCESCA DA RIMINI || tragedia in cinque atti || rappresentata per la prima volta a Roma || dalla Compagnia di Eleonora Duse || il dì IX di dicembre nell'anno MCMII»). Il volume è quindi così partito: le pagine 1-2 recano le *dramatis personae* con indicazione dei nomi degli interpreti al debutto; da p. 3 a p. 76 l'«ATTO PRIMO»; da p. 77 a p. 138 l'«ATTO SECONDO»; da p. 139 a p. 197 l'«ATTO TERZO»; da p. 198 a p. 239 l'«ATTO QUARTO»; da p. 240 a p. 270 nn. l'«ATTO QUINTO»; da p. 271 nn. a p. 277 nn. il *Commiato*, come finalino una corona ornata di rose e nastri; da p. 278 a p. 280 nn. la *Nota* d'autore, rinominata «NOTA || alla 1a edizione popolare (1903)» e chiusa dalla frase aggiunta «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». I capilettera stilizzati all'ode *Alla divina Eleonora Duse*, ai sonetti danteschi, alle didascalie d'apertura degli atti e alla nota d'autore sono disegnati da de Carolis. Maiuscoli i titoli di testa e marginali; maiuscoli i nomi dei personaggi; testo e didascalie in tondo. Carta vergata.

Nelle ristampe successive, la quarta pagina bianca porta al centro l'indicazione del migliaio; ristampe si hanno negli anni 1904 (con impressione del 3° migliaio), 1910 (con impressione dell'8° migliaio), 1913 (con impressione dal 9° al 10° migliaio), 1916 (dall'11° al 12° migliaio), 1917 (con impressione del 14° migliaio), 1919 (con impressione del 16° migliaio), 1920 (con impressione dal 17° al 21° migliaio), 1922 (dal 22° al 26° migliaio), 1927 (dal 27° al 29° migliaio), 1928 (con impressione del 31° e del 32° migliaio).

[nz] GABRIELE D'ANNUNZIO | I MALATESTI |
TRE TRAGEDIE || La prima tragedia.

In 8° (mm. 175x250), pp. XVI [num. da VII a XI] +

308 [num. da 3 a 304, tranne 80-82, 147-148, 208-210, 254-256, 288-298 nn.], tre guardie ant. e post. Copertina avorio, impressa in nero con impresa in rosso (cornucopia e motto «IO HO | QUEL CHE | HO DONA- | TO»): «GABRIELE D'ANNUNZIO | FRANCESCA DA RIMINI | | ISTITUTO NAZIONALE | PER LA EDIZIONE DI TUTTE LE OPERE | DI GABRIELE D'ANNUNZIO». Carta come da colophon; filigrana come l'impresa. Piatto posteriore bianco; dorso: «GABRIELE | D'ANNUNZIO | FRANCESCA | DA | RIMINI». Le XVI pp. che precedono il poema recano: la prima l'antiporta («ISTITUTO NAZIONALE PER LA EDIZIONE | DI TUTTE LE OPERE DI | GABRIELE D'ANNUNZIO»), col verso bianco; la terza il frontespizio, col verso bianco; la quinta l'occhiello («FRANCESCA DA RIMINI»), col verso bianco; la settima, l'ottava e la nona l'ode *Alla divina Eleonora Duse* la decima e l'undicesima – col verso bianco – i sonetti danteschi; la tredicesima un altro occhio («FRANCESCA DA RIMINI | TRAGEDIA DI CINQUE ATTI | [1902]»), e sul verso: «RAPPRESENTATA PER LA PRIMA VOLTA A ROMA | DALLA COMPAGNIA DI ELEONORA DUSE | IL IX DI DECEMBRE NELL'ANNO | MCMII»; la quindicesima e la sedicesima le «DRAMATIS PERSONAE». Da p. 1 nn. a p. 79 con verso bianco l'«ATTO PRIMO»; da p. 81 nn. a p. 146 l'«ATTO SECONDO»; da p. 147 nn. a p. 207 con verso bianco l'«ATTO TERZO»; da p. 208 nn. a p. 253 con verso bianco l'«ATTO QUARTO»; da p. 255 nn. a p. 288 nn. l'«ATTO QUINTO»; la p. 289 nn. reca l'occhiello «DOLCE CANTARE SPESNE CIÒ CHE NUOCE | MAGISTER ANTONIUS | SONUM DEDIT», con verso bianco; le pagine dalla 291 nn. alla 297 nn. con verso bianco portano gli spartiti musicali con indicazione delle scene; da p. 299 a p. 305 nn. con verso bianco il *Commiato*; le ultime due pp. nn. recano: la prima «CON LA DIREZIONE DI ARNOLDO MONDADORI, | ANGELO SODINI HA CURATO IL TESTO, HANS | MARDERSTEIG IN COLLABORAZIONE CON REMO | MONDADORI LA

CATALOGO DEI TESTIMONI

COMPOSIZIONE E LA STAMPA». L'ultima il colophon:
«COLOPHON | TUTTE LE OPERE DI GABRIELE
D'ANNUNZIO | SONO IMPRESSE COI CARATTERI
DELLA STAM- | PERIA ORIGINALE DI GIAMBATTISTA
BODONI. | 250 ESEMPLARI SONO STAMPATI SU
CARTA | VELINA DI FABRIANO; 209 ESEMPLARI SONO
| STAMPATI CON TORCHIO A MANO SU CARTA |
IMPERIALE DEL GIAPPONE; | 9 ESEMPLARI SONO
STAMPATI CON TORCHIO A MANO SU PERGAME- |
NA. DI ESSI NOVE, TRE NON SONO DA VENDERE.
|| QUESTO VOLUME È STATO IMPRESSO NELLE |
OFFICINE VERONESI DI ARNOLDO MONDADORI
| SU CARTA VELINA DI FABRIANO, IN QUESTO |
ANNO MCMXXVII. | OFFICINA BODONI VERONA ||
ESEMPLARE NUMERO». L'opera fu messa in vendita con
varie legature: in *brochure*, in pergamena, in marocchino.
Testo stampato in nero. Maiuscoli i titoli di testa e marginali;
maiuscoli i nomi dei personaggi; testo in tondo, didascalie in
corsivo.

[*ol*] GABRIELE D'ANNUNZIO | FRANCESCA
| DA RIMINI || [*impresa*] || IN ROMA - PER
L'OLEANDRO | MCMXXXVI.

In 8° (mm. 175x245), pp. 2 nn. + 290 [num. da 5 a
287, tranne 10-12 nn.] + altre 2 nn. Le prime due pp. nn.
sono bianche; la p. 1 nn. reca il frontespizio («GABRIELE
D'ANNUNZIO | FRANCESCA DA RIMINI || [*impresa*]
|| IN ROMA - PER L'OLEANDRO | MCMXXXVI») e
sul verso porta: «Proprietà letteraria. - Tutti i diritti riservati
al Sodalizio | l'Oleandro. - Si riterrà contraffatto qualunque
esemplare | di quest'opera che non porti il timbro a
secco dell'Oleandro». La p. 3 nn. reca l'antiporta («I
MALATESTI | TRE TRAGEDIE | *La prima tragedia*»),
il verso è bianco; da p. 5 a p. 7 l'ode *Alla divina Eleonora
Duse*; da p. 8 a p. 9 con verso bianco i due sonetti danteschi;

LE STAMPE IN VOLUME

p. 11 nn. un altro occhio («FRANCESCA DA RIMINI | TRAGEDIA DI GABRIELE D'ANNUNZIO | [1902]»), e sul verso: «RAPPRESENTATA PER LA PRIMA VOLTA A ROMA | DALLA COMPAGNIA DI ELEONORA DUSE | IL IX DI DECEMBRE NELL'ANNO | MCM». Le pp. 13 e 14 recano le «DRAMATIS PERSONAE»; da p. 15 a p. 84 l'«ATTO PRIMO»; da p. 85 a p. 143 l'«ATTO SECONDO»; da p. 144 a p. 199 l'«ATTO TERZO»; da p. 200 a p. 240 l'«ATTO QUARTO»; da p. 241 a p. 269 con verso bianco l'«ATTO QUINTO»; p. 271 nn. reca l'occhiello «DOLCE CANTARE SPEGNE CIÒ CHE NUOCE | MAGISTER ANTONIUS | SONUM DEDIT», con verso bianco; da p. 273 a p. 279 con verso bianco gli spartiti musicali con indicazione delle scene; da p. 281 a p. 287 con verso bianco il *Commiato*; la penultima p. nn. porta il colophon: «QUESTO VOLUME È STATO IMPRESSO IN ROMA | NELLE OFFICINE DELL'OLEANDRO | NEL MESE DI LUGLIO | DELL'ANNO 1936». La copertina, avana chiaro, con testo stampato in nero entro una cornice rossa, riproduce il frontespizio («GABRIELE D'ANNUNZIO | FRANCESCA | DA RIMINI | | IN ROMA - PER L'OLEANDRO - MCMXXXVI»). Piatto posteriore: «LIRE 25». Dorso: «GABRIELE | D'ANNUNZIO | FRANCESCA | DA RIMINI». Testo in nero. Maiuscoli i titoli di testa, minuscoli quelli marginali; maiuscoli i nomi dei personaggi; testo in tondo, didascalie in corsivo.

FRANCESCA DA RIMINI

FRANCESCA DA RIMINI

I MALATESTI

TRE TRAGEDIE

La prima tragedia

Francesca da Rimini / Tragedia / Noi che tingemmo il mondo di sanguigno. / Dante *A, db* → FRANCESCA DA RIMINI / TRAGEDIA DI GABRIELE D'ANNUNZIO RAPPRESENTATA IN ROMA NELL'ANNO MCM I A DI IX DEL MESE DI DECEMBRE IMPRESSA IN MILANO PER I FRATELLI TREVES NELL'ANNO MCM II A DI XX DEL MESE DI MARZO *tr¹* → I MALATESTI / FRANCESCA DA RIMINI *tr²* → I MALATESTI / TRE TRAGEDIE / La prima tragedia *sul frontespizio*, e FRANCESCA DA RIMINI *sulla pagina successiva, in nz* → FRANCESCA DA RIMINI *sul frontespizio e I MALATESTI / TRE TRAGEDIE / La prima tragedia sulla pagina successiva, in ol*

ALLA DIVINA ELEONORA DUSE

Nella volta che sta piena di fati
come l'antro ove seggono i Veggenti
presso le fonti della Vita arcane;
nel fermo cielo che animò di vènti
5 avversi Michelangelo, d'afflati
formidabili in membra sovrumane;
tra il nudo eroe cui la vittoria è pane
e il deserto profeta belluino
onde irrompe il Futuro come fiume,
10 la sibilla sorregge il suo volume
raggiando l'uno e l'altro suo vicino,
bellissima però che ancor l'elleno

Versi composti per e presenti a partire da tr¹

1 vòlta → volta *tr¹, tr², nz, ol* 7 Eroe → eroe - potenza → vittoria 12
bellissima, → bellissima - elléno → elleno *tr¹, tr², nz, ol*

Apollo canti nel suo vasto seno.

- 15 Tale nel cor profondo io vedo e voglio
la beatrice, quando al suo richiamo
risfavilla di me l'ottima parte.
Anima infaticabile, e preghiamo
il dio che faccia a noi come l'orgoglio
- 20 ismisurata la virtù dell'arte;
sì che per alte immagini le carte
sien degne che tal pura man le porti
e le sollevi tra le luci eterne.
Questa è colei che il nostro ben discerne.
- 25 Dice: «O fratello, meco le tue sorti
ardono, quando sul clamor del vulgo
vestita dei tuoi spiriti rifulgo».

- Questa è colei che all'arco mio sonoro
pose la nova corda ch'ella attorse
ed incerò perché sicura scocchi.
- 30 Un paziente ardire al cor mi corse:
ogni mattino la saetta d'oro
batto, che il destinato segno tocchi.
Vano d'intorno il ghigno degli sciocchi
stride, e la copia delle lodi insulse
- 35 come fastidiosa pioggia croscia.

21 sieno → sien – la sua mano → tal pura man 23 Ella → Questa 24
veggo → meco 25 vivono → ardono 33 Vano → Basso → Vano

Io non ho cura. Ella ogni bassa angoscia,
ogni vile pensier del cor m'avulse.
Va la mia volontà col mio disdegno
deliberata di toccare il segno.

- 40 Pur se il nemico ceda, io non do tregua
al mio ferro. Convien che armato io viva
e sotto le percosse risfavilli.
Ben di porpora è cinta e non d'oliva
l'eroina. Convien ch'ella mi segua
45 per una selva d'aste e di vessilli.
Dolce cosa in segreti orti tranquilli
sognare all'ombra e riguardar la piuma
lene che trema nel loquace nido.
Ma all'uom novello meglio il flutto e il grido
50 e l'ansito dei popoli, e la schiuma
e l'impeto del gran cavallo alato,
e la Gorgone, e il duro amor del Fato.

- Canzon mia fiera, io starò fermo in campo
contra l'odio selvaggio e il falso amore,
55 e ridendo farò la mia vendetta.
A colei che conosce il mio valore
tu vola e le confida: «Io dentro avvampo
di quella verità che non ho detta.

36 vana → bassa 37 basso → vile 38 Sta → Va 48 pendente dal nido
→ nel loquace nido 49 al cor virile | a chi | all'uom novello 50 ànsito *V*,
*tr*¹, *tr*² → ansito *nz*, *ol* – la schiuma | e la schiuma 52 Gòrgone *V* →
Gorgone *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*

FRANCESCA DA RIMINI

60 Ti prega il fratel tuo che in su la vetta
del cor tu tenga la tua fiamma accesa,
ché s'apparecchia a una più bella impresa».

59 E il tuo fratello vuol → Ti prega il fratel tuo 61 grande → bella

DANTE ALIGHIERI
A TUTTI I FEDELI D'AMORE

A ciascun'alma presa, e gentil core,
Nel cui cospetto viene il dir presente,
A ciò che mi riscrivan suo parvente,
Salute in lor signor, cioè Amore.
5 Già eran quasi ch'atterzate l'ore
Del tempo che ogni stella è più lucente
Quando m'apparve Amor subitamente,
Cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
10 Mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna, involta in un drappo, dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea:
Appresso gir ne lo vedea piangendo.

Sonetti danteschi presenti a partire da tr¹

PAOLO MALATESTA
A DANTE ALIGHIERI

Vedesti, al saggio d'ogni alto amatore
Che 'n la tua vision pose la mente,
Come gioioso quel signor possente
Adduce li suoi servi allo dolore.
5 Nelle sue braccia avea lo tuo valore
E la tua donna in guisa di dolente
A morir messa, quella mortalmente
Nudrendo dello tuo corale ardore.
Poscia sen giva lagrime spargendo,
10 Per subita pietate che 'l strignea,
Ascosa morte in ella conoscendo.
Sembiantemente lui vid'io piangendo,
E non Madonna, ahi, ma del cor pascea
Tal disir folle ond'io sempre l'offendo.

DRAMATIS PERSONAE

I FIGLI DI GUIDO MINORE DA POLENTA

Francesca

Samaritana

Ostasio

Bannino

LE DONNE DI FRANCESCA

Biancofiore

Alda

Garsenda

Altichiara

Adonella

DP Ostasio / Bannino / Francesca / Samaritana *A, db, tr¹* → Francesca / Samaritana / Ostasio / Bannino *tr², nz, ol*

La schiava

I PARTIGIANI DI GUIDO

Ser Toldo Berardengo

Aspinello Arsendi

Viviano de' Vivii

Bertrando Luro

Il balestriere

I FIGLI DI MALATESTA DA VERUCCHIO

Giovanni lo Sciancato

Paolo il Bello

Malatestino dall'Occhio

I PARTIGIANI DI MALATESTA

Oddo dalle Caminate

Foscolo d'Olnano

Il torrigiano

I balestrieri e gli arcieri

Il mercatante

La schiava *agg. interl.* – Il balestriere *agg. marg. sup.* – Giovanni lo Sciancato, detto Gianciotto *A, db, tr¹* → Giovanni lo Sciancato *tr², nz, ol*
– I balestrieri → I balestrieri e gli arcieri *tr¹, tr², nz, ol*

DRAMATIS PERSONAE

Il fanciullo

Il medico

Il giullare

L'astrologo

I musici

I portatori di fiaccole

A Ravenna nelle case dei Polentani; a Rimini nelle case dei Malatesti.

Il mercatante / Il medico → Il mercatante / Il fanciullo / Il medico –

Il fanciullo → I portatori di fiaccole

[d.] Ravenna, *A, db* → Ravenna *tr¹, tr², nz, ol* – Rimini, *A, db* →

Rimini *tr¹, tr², nz, ol*

FRANCESCA DA RIMINI

ATTO PRIMO

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

[*d.*] una corte coperta → una corte – veduta: ne *A* → veduta. Ne *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* – leggiera → leggiera – in fondo, pel cui vano → in fondo, tra due basse finestre ferrate; pe' cui vani → in fondo, e una bassa finestra ferrata; pe' cui vani – corte, scoperta e più vasta → corte più vasta – dove fiorisce → riempita di terra come un testo, dove fiorisce – rosaio → rosaio vermiglio.

SCENA I. Si vedono le donne protendersi dalla loggia e discendere giù per la scala, curiose accennando verso il giullare che porta appesa sul fianco la sua viola e in mano una gonnella vecchia.

ALDA

Giullare! Ohè, giullare!

GARSENDA

Adonella, Adonella, c'è il giullare

in corte! Biancofiore,

c'è il giullare! È venuto!

ADONELLA

5 Sono aperte le porte?

BIANCOFIORE

Facciamolo cantare.

ALDA

Ohè, sei tu quel Gianni...

IL GIULLARE

Dolci mie donne...

ALDA

Sei tu quel Gianni che dovea venire

10 di Bologna? Gian Figo?

GARSENDA

Sei Gordello che vieni di Ferrara?

[d.] curiose, *A, db* → curiose *tr¹, tr², nz, ol*

[6] Altichiara → Biancofiore 11 GARSENDA Sei ... Ferrara? *agg. nel marg. destro*

ATTO PRIMO - SCENA PRIMA

IL GIULLARE

Donne mie care...

ADONELLA

Che cerchi per la corte?

IL GIULLARE

Traggo all'odore.

BIANCOFIORE

15 Noi facciamo a lambicco olio di spigo,
di spigo nardo.

IL GIULLARE

Io non son mercatante
di spezieria.

ALTICHIARA

20 Tu ne avrai un mazzetto, rosignolo,
se canterai.

GARSENDA

Guardalo come langue!

IL GIULLARE

Donne mie belle, avreste...

BIANCOFIORE

Ne abbiamo a ceste, a ceste.

ADONELLA

25 Ne abbiamo sacchi pieni,
cofani pieni. Madonna Francesca
quest'anno bagnerà la sua bellezza
in fino olio di spigo.

14 all'odore... → all'odore. [15] ALTICHIARA → BIANCOFIORE
[20] ALDA → GARSENDA 26 tanto → fino

IL GIULLARE

Io mi credea trovare odor di sangue
nelle case di Guido.

ALDA

30 Sangue di Traversari. In piazza, in piazza
lo troverai.

TUTTE

Polenta! Ammazza, ammazza
i Traversari!

IL GIULLARE

Ahi! Tirli in Birli! Si salvi chi può!
Le passere doventano sparvieri.

*Le risa squillano su per la scala, tra il balenio delle
acconciature bicorni.*

TUTTE

Arraffa il Ghibellino!

IL GIULLARE

35 Tacete, che non v'oda il balestrieri
e non m'accocchi lesto un verrettone
che mi colchi sul ventre anzi il mio dì!

ALDA

Tu giura che sei guelfo.

IL GIULLARE

Per San Mercuriale di Forlì

33 feroci → sparvieri

[d.] Le donne ridono *A* (*agg. interl.*) → Le risa squillano su per la scala,
tra il balenio delle acconciature bicorni. *db, tr¹, tr², nz, ol*

36-37 non mi corchi con un verrettone / anzi il mio dì | non m'accocchi
lesto un verrettone / che mi colchi sul ventre anzi il mio dì - dì... *A* →
dì! *db, tr¹, tr², nz, ol* 38 guelfo! → guelfo.

40 (che crolli il campanile sul cocuzzo
del Feltrano!) io vi dico che son guelfo
da quanto Malatesta di Verucchio.

GARSENDA

Bene, allora, se' salvo. Fatti accosto;
hai licenza di fiuto.

IL GIULLARE

45 Di fiuto? Senza arrosto?

Ben, s'io son cane,
v'hanno a essere cagne per di qui.
Sentiamo.

*Piegasi a terra, su le mani e su i piedi, caninamente,
facendo atto di investire le donne.*

GARSENDA

Ah can malfusso!

ALDA

Can sozzo!

ALTICHIARA

Can peccatore! To', piglia!

IL GIULLARE

50 Ahi, ahi, che mi sfondate la viuola,
mi stroncate l'archetto.

ADONELLA

To', piglia questo!

43 >franco< salvo; fatti *A* → salvo. Fatti *db, tr¹, tr², nz, ol* 45 S'io son
cane → Senza arrosto? 46 Ben ... cane, *agg. interl.* 47 qui... *A* → qui.
db, tr¹, tr², nz, ol

[*d.*] Si piega *A* → Piegasi *db, tr¹, tr², nz, ol* - reg | su le mani
50-51 IL GIULLARE Ahi ... l'archetto *agg. interl. e nel marg. destro con*
viuola → viola → viuola

GARSENDA

E questo!

BIANCOFIORE

E questo! To'!

IL GIULLARE

Tutte in amore!

Ah ch'io non so qual di voi sia più calda.

*Tutte lo percuotono con le pugna su la schiena ridendo.
E, come il giullare fa il cane e annusa saltellando fra le
gonne, elleno cessano di batterlo e si mettono a ballargli
d'intorno scotendo le vesti odorose.*

BIANCOFIORE

55 Facciamo un ballo a tondo!

ADONELLA

Senti lo spigo,

lo spigo nardo?

ALTICHIARA

Son fresca e ardo,

son fresca e ardo!

BIANCOFIORE

60 Fresco lo spigo selvaggio nel lino!

53-54 IL GIULLARE Tutte ... calda *agg. interl.* 55 ALDA Facciamo ... tondo! *agg. nel marg. destro* - ALDA A → BIANCOFIORE *db, tr¹, tr², nz, ol* 56-57 Senti lo spigo? → Senti lo spigo, / lo spigo nardo? *agg. interl.* [58] GARSENDA → >BIANCOFIORE< ALTICHIARA 58-59 Buono lo spigo nardo? → Son fresca e ardo, / son fresca e ardo! [d.] saltella | fa il cane - gonnelle A, db → gonne *tr¹, tr², nz, ol* - scotendogli → scotendo - vesti → vesti odorose

ATTO PRIMO - SCENA PRIMA

ALDA

Entra con gli occhi per questo giardino.

ALTICHIARA

Lo spigo aulisce e giardino non veggio!

ADONELLA

E come e come ne vien tale orezzo?

TUTTE

Odora! Odora!

GARSENDA

65 Nella camisa lo spigo selvaggio.

Drudo, è venuto lo tempo di maggio.

TUTTE

Odora! Odora!

ADONELLA

Aver vorria lo mio drudo vicino,

vicino più che non è la camisa.

70 Amor m'ha prisà!

Amor m'ha prisà!

TUTTE

Odora! Odora! Odora!

IL GIULLARE *drizzandosi e cercando di prendere.*

61 Vieni | Entra - giardino! *A, db, tr¹* → giardino. *tr², nz, ol* 62 veggio.
→ veggio. *A, db, tr¹* → veggio! *tr², nz, ol* 63 Odora! Odora! → Nella
camisa | E come e come ne vien tale >olezzo< orezzo? 64 *agg. interl.* 65
ALTICHIARA → BIANCOFIORE *A* → GARSENDA *db, tr¹, tr², nz,*
ol - Odora! Odora! Odora! → Nella camisa lo spigo selvaggio. [68]
GARSENDA *A* → ADONELLA *db, tr¹, tr², nz, ol* [73] d'agguantarne
una → di prendere

Ah! Tirlu in Birli!
Se una ne abbranco...

*Con strilli e risa le giovani si salvano su per la scala; poi
si soffermano ansanti d'allegrezza.*

ALDA *con un atto di scherno.*

75 Tu non sei can da presa.

GARSENDA

No; tu sei can da lardo.

Ah, povero giullare!

Di' il vero. Maggior fame

hai tu, che volontà di motteggiare.

IL GIULLARE *grattandosi il gorgozzule.*

80 Sì, forse. Gran tempo è che non mi sazio.

Odor non pasce fame.

GARSENDA

E allora... allora... va dall'arcivescovo

Bonifazio, quale è il più gran leccardo

che sia nel mondo, il Genovese. Questa

73-74 Ah! Tirlu in Birli! Se prendo, non lascio. → Ah! Tirlu in Birli! / Se una ne >agguanto< abbranco... *agg. interl.*

[d.] la donna si salva → le giovani si salvano

[75] ALTICHIARA → ALDA

[d.] con un atto di scherno. *agg. interl.*

75 Ti credevi trovare → Tu non sei d | Tu non sei can da presa. [76]

ALDA → GARSENDA 76 Ti credevi trovare odor di lardo>...<? → No;

tu sei can da lardo. 77 Ah ... giullare! *agg. interl.* 80-81 IL GIULLARE

grattandosi ... fame. *agg. interl.* [82] ALDA | GARSENDA -

allora... | E allora... - E allora... allora... / va dall'arcivescovo Bonifazio /

che è il più gran leccardo *A, db* → E allora... allora... va dall'arcivescovo /

Bonifazio, quale è il più gran leccardo *tr¹, tr², nz, ol*

- 85 è casa da Polenta.
 IL GIULLARE
 Gialla con fiore d'elleboro nero,
 ché non nasce più gengero nel mondo,
 ché tutto, sal mi sia,
 le donne di Ravenna l'han... nel tondo,
 90 sal mi sia, sal mi sia.
 GARSENDÀ
 Sei tu tondo di pelo
 che ti credevi forse di mattare
 noi e noi t'abbiam matto.
 BIANCOFIORE
 Canta, giullare!
 ALDA
 95 Balla, giullare!
 IL GIULLARE *raccattando il suo cencio.*
 Voi mi avete disfatto,
 oh meschino alla vita mia! Per sorte
 avresti voi un poco...
 GARSENDÀ
 Di che? di lardo?

86 dell'elleboro | d'elleboro 87 géngero *A, db* → gengero *tr¹, tr², nz, ol* 88 ché ... sia, *agg. interl.* 90 salmisia → sal mi sia *A, db* → sal mi sia, sal mi sia *tr¹, tr², nz, ol* [91] ALDA *A* → GARSENDÀ *db, tr¹, tr², nz, ol* [94] ALTICHIARA *A* → BIANCOFIORE *db, tr¹, tr², nz, ol* [95] BIANCOFIORE *A* → ALDA *db, tr¹, tr², nz, ol* [96] *raccattando ... cencio. agg. nel marg. destro* 96 Canterò, ballerò → Voi m' avete disfatto 97-98 Passere mie, avreste voi un poco... → avreste voi un poco... → meschino alla mia vita! → oh meschino alla vita mia! Per sorte - avreste voi un poco *agg. interl.* - avreste *A, db* → avresti *tr¹, tr², nz, ol*

IL GIULLARE

100 Avresti voi un poco di scarlatto?

ADONELLA

Sei tu per motteggiare? Stiamo accorte.

BIANCOFIORE

Ma tu chi sei? quel Gianni...

ALTICHIARA

O Biancofiore, guardalo in che panni!

Il farsetto s'azzuffa co' calzari.

GARSENDA

105 È Gian Figo che viene di Bologna.

BIANCOFIORE

Vien di Bologna senza un bolognino.

ALDA

Egli è certo di parte Lambertazza.

GARSENDA

La mala razza!

ALDA

E gli è fatto vergogna

110 dai Geremei.

ALTICHIARA

Hai tu perduto grande signoria?

100 Avreste *A* → Avrete *db* (*refuso per Avreste*) → Avresti *tr*¹, *tr*², *nz*,
ol 101 Se' → Sei - Accorte! Accorte! | Stiamo accorte. [102] ALDA
| BIANCOFIORE 103 >ALDA Egli è mal gatto, bada, Biancofiore.<
ALTICHIARA Alda, Garsenda | O Biancofiore 105 Bologna? |
Bologna.

111-118 ALTICHIARA Hai tu ... pigliato *agg. nel marg. destro con le*

ATTO PRIMO - SCENA PRIMA

GARSENDA

Oh, Adonella, guardalo: è scampato
solo in panni di gamba.

IL GIULLARE

E voi me li trarreste...

ADONELLA

115 Oh te meschino! Mirati allo specchio,
torto come un balestro sul tenere.

BIANCOFIORE

Or tu cantaci il guasto di Bologna
da poi che lo re Enzo fu pigliato...

GARSENDA

E io dico che viene di Ferrara.

IL GIULLARE *gridando impazientito.*

120 Io vengo di Ferrara
e vengo di Bologna.

GARSENDA

Eri tu dunque
che di Bologna a Ferrara menavi
Ghisolabella de' Caccianimici

125 al marchese Opizzo.

IL GIULLARE

Certo, certo che sì, come tu dici.

seguenti correzioni 115 GARSENDA | ADONELLA 118 dappoi | da
poi [119] ADONELLA | GARSENDA
[d.] gridando impazientito. *manca in A, agg. in db, tr¹, tr², nz, ol*
[122] BIANCOFIORE | GARSENDA 125 buon marchese *A, db* →
marchese *tr¹, tr², nz, ol*

GARSENDA

E tu anche facesti

le nozze della suora del Marchese

con quel giudice ricco di Gallura,

130 ch'era un pochetto vizzo

e s'ebbe aiuto da un suo fante grosso...

IL GIULLARE

Certo che sì, come tu dici; e n'ebbi

in dono...

ALDA

Un osso?

ADONELLA

Due castagne?

BIANCOFIORE

Tre noci e una nocciuola?

ALTICHIARA

Un torsolo di pimpinella?

GARSENDA

135

Un paio

di chioccioline e una ghianda?

IL GIULLARE

Questa guarnacca di saia d'Irlanda...

no: di sciamito vermiglio di Tiria...

130 ed ebbe aiuto *A, db* → e s'ebbe aiuto *tr¹, tr², nz, ol* 134 Una ghianda | Due castagne - fave | noci [135] ALTICHIARA *agg. interl.* 135 Un bel torso di silvestrella? *agg. interl. con* bel torso → torsolo e con silvestrella → pimpinella 135-136 GARSENDA >Due< Un paio / di chioccioline e una ghianda? *agg. nel marg. destro*

ATTO PRIMO - SCENA PRIMA

- no: tutta di velluto chermisì
140 e foderata di dossi di vai!
GARSENDA
Guarda, guarda, Altichiara,
quel che ha per mano.
ALTICHIARA
Un guarnacchino vecchio.
GARSENDA
Ma no, che è una gonnella romagnuola.
ALDA
Tu sei dunque Gordello e non Gian Figo.
ADONELLA
145 Ma no, ch'egli è un giudeo.
BIANCOFIORE
È Lotto rigattiere,
quello di Porta Sisi.
ALTICHIARA
Vendi ciarpe o cantari?
ADONELLA
Di': che ci porti? stracci o sirventesi?
IL GIULLARE
150 Meschino me, ch'io mi credeva entrare
in casa dei signori da Polenta
e mi ritrovo in questo passeraio!

142 quel che ... vecchio *numerati come due versi in A e db, come un solo endecasillabo in tr¹, tr², nz, ol* 149 Dai° cenci o sirventesi? → Che ci | Di': che ci porti? stracci o sirventesi? 151 nella casa di Guido | in casa dei signori da Polenta

GARSENDA

Va, fatti animo; ch'io sono contenta
d'averti mostro, o gran caleffadore,
155 che non si vince donna di Ravenna
al gioco della berta...

IL GIULLARE

e dell'antenna.

ALDA

Ti ringalluzzi?

ADONELLA

Vuoi rinfrescar la zuffa?

BIANCOFIORE

No, Alda; via, facciamolo cantare.

GARSENDA

160 Ma non vedi che sorta di viuola
ha costui, Adonella?
La non ti pare una zucca frataia
con quel corpaccio e con quel manicaccio?
La rosa è senza grazia.
165 Mancano tasti, manca
bordone e mezzanella.
S'egli abbaia, la sua viuola frigna.
Va, scarabilla

[153] ALDA *A* → GARSENDA *dh, tr¹, tr², nz, ol* 153 animo. Noi siamo contente → animo; ch'io sono contenta 154 buon berteggiatore → o gran caleffadore 156 a questo bel motteggio → al gioco della berta 160-173 GARSENDA Ma non ... bella canzone. *agg. su un altro foglio interposto con le seguenti correzioni* 160, 167 viuola → viola → viuola –

un ribechino e lascia star l'archetto.

170 BIANCOFIORE

Lascia tu star la baia, Mona Berta!

Or si parrà s'egli saprà cantare.

Su via, giullare,

cantaci dunque una bella canzone.

175 Ne sai qualcuna di quel trovadore
che chiamano il Notaro da Lentino?
Ne sa Madonna Francesca una bella
che incomincia: «Meravigliosamente
un amor mi dstringe». Tu la sai?

IL GIULLARE

180 Sì, la dirò, se avete

un poco di scarlatto.

ALTICHIARA

Ma che vuoi tu con questo tuo scarlatto?

ADONELLA

Accorte! Stiamo accorte!

IL GIULLARE

Io vorrei volentieri

che voi mi rappezzaste

questa gonnella.

168-169 Scarabilla ribeche | Va, scarabilla / un ribechino – 170 baia finalmente! → baia, Mona Berta! 173 canzone! *A* → canzone. *db*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 174 Sai quella del Notaio: | Ne sai qualcuna di quel trovadore 175 Notaio | Notaro 176 Una bella ne sa Donna Francesca → Ne sa Madonna Francesca una bella 178 dstringe...» *A*, *db* → dstringe.» *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 182 ADONELLA Accorte! Stiamo accorte! *agg. nel marg. sinistro* 184 che voi mi rappezzaste *A*, *db* → che voi rappezzaste *refuso* in *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*

ALTICHIARA

185 O che buona ventura!

Or vuoi tu ripezzare il romagnuolo
con lo scarlatto?

GIULLARE

Se voi l'avete, fatemi di grazia
questo servigio! Una rottura in petto
190 et un'altra sul gomito: ecco qua.

Avete due pezzuole?

ALTICHIARA

Eh, n'abbiam bene; e ti s'acconcerà
se tu ci canterai.

Ma a vederla sarà pur cosa nuova:
195 scarlatto e romagnuolo!

IL GIULLARE

Io vo sempre cercando cose nuove,
come nuovo ch'io sono;
però fo questo.

Ma dianzi io trovai più nuova cosa,
200 qui venendo: ch'io mi scontrai con uno,
presso di qui due miglia,
che il capo avea di ferro

189-191 questo servigio! / ALTICHIARA Io n'ho bene → questo servigio! >Ha una< Una rottura in petto / ed un'altra >nel< sul gomito: con due / >pezze< pezzuole di scarlatto? >m'ha la mia< avrà la mia / gonnella riparata. / ALTICHIARA → questo servigio! Una rottura in petto / ed un'altra sul gomito: ecco qua. / Avete due pezzuole? / ALTICHIARA – ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 192-194 Io n'ho bene; e, se vuoi, t'acconcerò: / Ma sarà | Eh, n'abbiam bene; e ti s'acconcerà / se tu ci canterai. / Ma a vederla sarà – gran novità → pur cosa nuova

e le gambe di legno e favellava
con le spalle.

BIANCOFIORE

Oh che questa è ben più nuova
205 cosa. Be', dicci come, dicci come.

ADONELLA

Accorte! Siamo accorte!

IL GIULLARE

Et io vel voglio dire. I' trovai uno
con una grande cervelliera in capo,
che andava a coglier pine nel pineto
210 di Ravenna, e però andava a grucce;
e, domandato se avesse veduto
un compagnuzzo ch'era scorso innanzi,
ei ristinse le spalle
dicendomi con esse

215 che non l'avea veduto.

BIANCOFIORE *con disdegno.*

Ma questa è cosa vera.

IL GIULLARE

Son io nuovo che spaccio cose vere
per frasche, Tirli in Birli!
Così fatemi questo ch'io vi chieggo.
220 E, quando sarà fatto,
non starete gran tempo che, sapendo

204 Oh, oh, questa → Oh, che questa - Oh, A → Oh *db, tr¹, tr², nz, ol* 207 Ed *A, db* → Et *tr¹, tr², nz, ol* - Io *A, db* → I' *tr¹, tr², nz, ol* 212 un uomo ch'era innanzi → un compagnuzzo ch'era scorso innanzi [216] dispetto | disdegno

la cagione, direte che Gian Figo...

GARSENDA

Tu ti se' palesato.

TUTTE

Egli è Gian Figo!

IL GIULLARE

Direte che Gian Figo è savio quanto

225 Dinadam figlio del re d'Orbelanda,
ch'era savio perché disamorato.

ALTICHIARA

Su, via, dà qua; che è tempo di cantare.

BIANCOFIORE

«Tempo viene che sale...»

Sai tu le belle rime del re Enzo,

230 di quel re che perdette la battaglia
co' Bolognesi e fu prigionio e messo
nella gabbia di ferro
ove finì sua vita
cantando il suo dolore?

235 Furon sei anni a marzo; e l'ho in memoria.

223 ""le scoperto → S'è palesato → Tu ti se' palesato – Gli è Gian Figo!
*allineato a sinistra a capo, il quinario si lega al settenario precedente con
un tratto a matita blu che segna il seguito* – Gli è A → Egli è db, tr¹, tr²,
nz, ol 224 ...direte A → Direte db, tr¹, tr², nz, ol 225 d'Orbelanda. →
d'Orbelanda, 226 ch'era ... disamorato. *agg. interl.* 230-231 ...fu prigionio,
e morì prigionio / dei Bolognesi? → di quel re che perdette la battaglia / co'
Bolognesi e fu prigionio e messo 232-234 nella gabbia di ferro ove finì /
la sua vita cantando → nella gabbia di ferro / ove finì sua vita / cantando
pi'''''''' → nella gabbia di ferro / ove finì sua vita / cantando >in gran< il
suo dolore? 235 Furon sei anni / a marzo; e l'ho in memoria → Furon
cinqu'anni | Furon sei anni a marzo; e l'ho in memoria.

«Tempo viene che sale e che discende,
tempo è da parlare e da tacere...».

ADONELLA

No, no, Gian Figo.

Dicci la canzonetta

240 del re Giovanni di Gerusalem

«pel fior delle contrade».

GARSENDA

No, dicci quella del re Federigo,

«canzonetta gioiosa»

(la sa Madonna Francesca che è il fiore

245 di Ravenna) composta per il fiore

di Soria quando il siri di Soavia

amava una donzella

valente, della casa di Brienna,

che sua mogliera avea condotta seco

250 d'oltremare ad onore; et era questa

mogliera del Soave propiamente

una figlia del re Giovanni, ch'ebbe

nome Isabella e poi se ne morì;

e Federigo sposò la sorella

239 Vogliamo → Dicci 243 Canzonetta → canzonetta 243-245 gioiosa». / (La sa Madonna Francesca) | gioiosa» / (la sa Madonna Francesca) che il re / >la fece quando< compose | gioiosa» / (la sa Madonna Francesca che è il fiore / di Ravenna) composta per il fiore 246 quando egli amava d'amore | quando il siri di Soavia 247 amava una donzella *cas. e riscritto in A* 249 moglie → mogliera – aveva → avea 250-251 di Soria, fiore di Soria, e questa / sua regina moglie → d'oltremare >per< ad onore ed era questa / mogliera del >Federigo< Soave propiamente – ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol*

- 255 del re semplice Arrigo d'Inghilterra;
 che gli piacque perché come Madonna
 Francesca, ell'era dotta
 di musica e di parlar bel gentile;
 e furono le terze nozze; et ella,
 260 che cantava e sonava tutto dì
 e tutta notte, avea...

Biancofiore le chiude la bocca con la mano.

IL GIULLARE

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

ALTICHIARA

- Ascolta me, giullare. Lascia i re
 in sepoltura. Dicci: «Madre mia
 dammi marito –
 270 Figlia mia dimmi il perché – Che mi faccia
 dolcemente...».

258 di bel parlar gentile *A, db, tr¹* → di parlar bel gentile *tr², nz, ol* 259
 ed erano → e furono – e quella → ed ella *A, db* → *tr¹, tr², nz, ol* 260
 tutto il dì | tutto dì 261 e ... avea... *agg. sul marg. sinistro accanto alla*
did., con la correzione nella → tutta 262 Tirlì in Birli → Che ciaramella
 – Oh meschinità, Re Enzo, → Oh povero il Re Enzo, 263 che qui non
 si mai | giammai non è qui 264-265 che ne >farà< farai dell'arte >sua< tua,
 Gian Figo? | Che >farà< farai della >sua< tua mercatanzia, / Gian Figo?
 – cingotta → ciangotta 270 dolcemente... *A, db* → dolcemente...» *tr¹,*
tr², nz, ol

ATTO PRIMO - SCENA PRIMA

ALDA

Ma è vecchia!

Ascolta me, giullare.

ALTICHIARA

Allora: «Monna Lapa
imbotta imbotta...».

ALDA

No!

ALTICHIARA

Allora: «Questo

275 mio nicchio s'io nol picchio...».

ALDA

Chétati!

ALTICHIARA

Allora: «Ognuna
tien sette amanti
per tutti i dì della settimana...».

ALDA

Chétati!

ALTICHIARA

«Monna Aldruda, levate
la coda – Ché buone novelle...».

ALDA

280

Chétati!

O Biancofiore, turale la bocca.

279-280 ALTICHIARA Monna ... Chétati! *agg. interl.* – Monna ...
novelle... *A* → «Monna ... novelle...» *db, tr¹, tr², nz, ol*

Ascolta me, giullare: le canzoni
sono vecchie...

ADONELLA

V'è un novo trovadore
di Bologna. Per certo tu l'udisti.

285 Ha novo stile.

Di nome è Messer Guido... Messer Guido
di... di...

IL GIULLARE

di Guinizello.

È degli usciti con i Lambertazzi,
rifugiato a Verona ov'ei si muore.

ALDA

290 Ch'ei si muoia! È di parte imperiale.
Ch'ei vada a trovar rime nell'Inferno!

Ascolta me: raccontaci una storia
di cavalieri.

BIANCOFIORE

Sì, sì. Sai tu la Tavola Ritonda?

295 sai le belle avventure?

il grande amore d'Isotta la bionda?

IL GIULLARE

So le storie di tutti i cavalieri
e di tutte le gran cavallarie
che furon fatte al tempo

300 del re Artù, e spezialmente so

298 cavallerie → cavallarie 300 specialmente → spezialmente

ATTO PRIMO - SCENA PRIMA

di Messere Tristano e di Messere
Lancilotto del Lago e di Messere
Prizivalle il Gallese che gustò
il sangue del Signor Nostro Gesù;
305 e so di Galeasso, di Galvano,
e d'altri e d'altri. So tutti i romanzi.

ALDA

E di Ginevra?

ADONELLA

Oh la tua buona sorte!

Noi lo diremo a Madonna Francesca,
310 è vero, Alda?, che tanto
se ne diletta; et ella
ti donerà, giullare, grandemente.

IL GIULLARE

Mi donerà l'avanzo.

ADONELLA

Quale avanzo?

IL GIULLARE

L'avanzo

301-302 messere *A* → Messere *db, tr¹, tr², nz, ol* - messere *A, db* →
Messere *tr¹, tr², nz, ol* - messere *A, db* → Messere *tr¹, tr², nz, ol* -
Lago... di → Lago e di 303 Galeasso e di Priziv | Prizivalle il Gallese 305
e di Galeas | e so di Galeasso 306 e d'altri e d'altri... *A, db* → e d'altri e
d'altri. *tr¹, tr², nz, ol* - tutte le storie → tutti i romanzi. 307 ALDA
E di Ginevra? *agg. nel marg. sinistro* [308] ADONELLA esultando *A,*
la did. manca a partire da db 308 O che buona ventura → Oh la tua
buona sorte 310 che tanto | è vero, Alda? - che tanto - Alda? - che *A,*
db → Alda?, che *tr¹, tr², nz, ol* 311 ed ella *A, db* → et ella *tr¹, tr², nz, ol*
312 ci t | ti donerà

315 di quelle due pezzuole di scarlatto.

ADONELLA

Ben altro avrai tu: grandissimi doni.

Sta lieto, ch'ella è sposa.

Messer Guido la sposa a un Malatesta.

Le nozze sono apparecchiate...

BIANCOFIORE

Intanto

320 racconta a noi! Siam tutte orecchi. «Tempo
è d'ascoltare» disse il prigioniero.

*Tutte si adunano e si protendono verso il giullare che si
dispone a dire l'argomento.*

IL GIULLARE

Come Morgana manda al re Artù

lo scudo che predice il grande amore

del buon Tristano e d'Isotta fiorita.

325 E ciò sarà fra la più bella dama
et il più bello cavalier del mondo.

E come Isotta beve con Tristano

317-319 Sta lieto. / BIANCOFIORE Ma racconta intanto a noi! → Ben altro ... apparecchiate 319-321 BIANCOFIORE Intanto ... prigioniero. *agg. nel marg. sinistro, con* Ti stiamo a udire: «È tempo / d' | Siam tutte orecchi: «Tempo / è d'ascoltare» - dice → disse - lo re vinto. → il prigioniero.

[d.] aggruppano *A, db* → adunano *tr¹, tr², nz, ol* - avide di udire | che si dispone a dire

322 Re *A* → re *db, tr¹, tr², nz, ol* 324 la bionda | fiorita 326 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* - cavaliere di terra → cavalier del mondo

il beveraggio che sua madre Lotta
ha destinato a lei ed al re Marco,
330 e come il beveraggio è sì perfetto
che gli amanti conduce ad una morte.

*Le donne stanno in ascolto. Il giullare fa una ricercata
su la viola e canta.*

«Or, venuta che fue l'alba del giorno,
re Marco e il buon Tristano si levaro...».

LA VOCE DI OSTASIO *dal fondo.*

Dite al Pugliese ladro,
335 ditegli ch'io mi laverò le mani
e i piedi nel suo sangue!

ALDA

Ecco Messer Ostasio.

GARSENDA

Via! Via!

*Il gruppo delle ascoltanti subito si scioglie. Elle fuggono
su per la scala, con risa e strilli; trascorrono per la loggia;
scompaiono.*

328-329 il beveraggio destinato dalla / sua madre Lotta → il beveraggio
che sua madre Lotta / ha destinato 330 fu | è sì 331 ch'entrambi gli |
che gli amanti

[d.] Le donne ... viola. *agg. nel marg. infer. con prelude* | fa una ricercata
– sulla A → su la *db, tr¹, tr², nz, ol*

332-333 «Or, ... levaro...». *agg. nel marg. infer.* 334-338 LA VOCE DI
OSTASIO ... via! *agg. nel marg. sinistro con* che io | ch'io

[d.] Viene suon di voci e di passi, dal fondo, confusamente, come di
stuolo che s'appressa. Il gruppo → Il gruppo – donne | ascoltanti –
corrono A, *db* → trascorrono *tr¹, tr², nz, ol*

IL GIULLARE

La mia gonnella!

V'accomando la mia gonnella buona,

340 e lo scarlatto.

ALTICHIARA *sporgendosi dall'alto della loggia.*

Ritorna a mezza nona,

che sarà fatto.

Exit.

SCENA II. Entra Ostasio da Polenta, per la grande porta del fondo, in compagnia di Ser Toldo Berardengo.

OSTASIO *afferrando il giullare sbigottito.*

Che fai qui, manigoldo?

Con chi parlavi? Con le donne? Come

[d.] dalla loggia *A* → dall'alto della loggia *db, tr¹, tr², nz, ol*

341-342 Ritorna a mezza nona. Sarà fatto. | Ritorna a mezza nona, / che sarà fatto.

[d.] *Exit presente a partire da tr¹*

[343] OSTASIO DA POLENTA → *agg. la did. d'apertura della scena*

[d.] Entra Ostasio da Polenta → Entra Ostasio da Polenta seguito dal fratello Bannino e suoi partigiani afferrando il giullare sbigottito → Entra Ostasio da Polenta seguito dal suo fratello → Entra Ostasio da Polenta con Ser Toldo Berardengo *A* → Entra Ostasio da Polenta, per la grande porta del fondo, in compagnia di Ser Toldo Berardengo *db, tr¹, tr², nz, ol*

[343] Ostasio afferra il giullare sbigottito *A, agg. nel marg. destro* → OSTASIO afferrando il giullare sbigottito *db, tr¹, tr², nz, ol* 343 Che fai tu qui, gaglioffo? | Che ci fai tu, gaglioffo? | Che fai qui, manigoldo?

ATTO PRIMO - SCENA SECONDA

345 sei venuto? Rispondimi! Sei tu
di Messer Paolo Malatesta? Su,
rispondi!

IL GIULLARE

Signor mio, voi mi serrate
troppo. Ahi!

OSTASIO

Venuto sei con Messer Paolo?

IL GIULLARE

No, signor mio.

OSTASIO

Tu menti!

IL GIULLARE

Sì, signor mio.

OSTASIO

350 Parlavi con le donne.

E che dicevi tu? Parlavi certo
di Messer Paolo... Che dicevi?

IL GIULLARE

No,

no, signor mio; ma di Messer Tristano.

OSTASIO

Tu non ti befferai di me due volte,

355 ch'io ti farò più tristo di Tristano

345 S | Rispondimi! Sei tu 346 con | di 348 Sei con Messere | Venuto sei
con Messer 352 No, *agg. nel marg. destro* 353 No → no - Tristano...
A → Tristano. *db, tr¹, tr², nz, ol* 354-355 e di messer Lancillotto del Lago
| e degli altri / cavalieri di Tavola Ritonda... → OSTASIO Tu ... Tristano
- tristo | più tristo

per tutti i giorni tuoi, sconcio poltrone!

IL GIULLARE

Ahi, ahi, che mai ti feci, signor mio?

Io cantava un cantare.

Io cantava la Tavola Ritonda.

360 Quelle donne volevano un'istoria
di cavalieri... Io son giullare e canto
per fame, e la mia fame
credeasi aver meglio
che busse nelle case del Magnifico

365 Messer Guido. Non ho ronzino, e venni
a piedi dal castello
di Calboli, ov'è chiuso
Messer Rinieri e fa gran guarnimento
con più di settecento
fanti...

OSTASIO

Tu vieni da Calboli?

IL GIULLARE

370 Sì,
signor mio.

[d.] Lo batte *agg. e cass. in A* 356 brutto gaglioffo → sconcio poltrone
358 cantare... *A, db* → cantare. *tr¹, tr², nz, ol* 359 Ritonda... *A, db* →
Ritonda. *tr¹, tr², nz, ol* 360 una storia | un'istoria 362-363 per fame. Io
mi credea trovare meglio → La mia fame credeasi trovar meglio → per
fame, e la mia fame / credeasi aver meglio 364 nella casa → nelle case
365 Guido... *A, db* → Guido. *tr¹, tr², nz, ol* 367 ove è | ov'è 368 vi fa →
fa 370 fanti... / OSTASIO Vieni dunque da Calboli? IL GIULLARE
Da Calboli | fanti... OSTASIO Tu vieni da Calboli? IL GIULLARE Sì,

OSTASIO

Fosti mai dai Malatesti,
a Rimino?

GIULLARE

No, mai, signor mio.

OSTASIO

Dunque

tu non conosci Messer Paolo, il Bello,
che tanto ama i giullari e se li vede
375 intorno volentieri e suona e canta...

GIULLARE

Per mala sorte mai non lo conobbi;
ma vo per lui. E, s'io lo trovo, mai
più mi vorrò partire dal suo fianco.
Evviva Messer Paolo Malatesta!

Egli fa l'atto di partirsi in fretta. Ostasio lo riafferra, e chiama il balestriere che custodisce l'altra corte.

OSTASIO

Iacomello!

372 Rimini *A* → Rimino *db, tr¹, tr², nz, ol* 373 che ama | il Bello, 375-376 intorno volentieri. IL GIULLARE >Mai lo vidi< Io vo per lui → intorno volentieri, >questa parte< e suona e canta... IL GIULLARE Per mala sorte mai non lo conobbi; 377 ma subito mi parto e vo | ma vo per lui; e, s'io lo trovo, mai - lui; e *A* → lui. E, *db, tr¹, tr², nz, ol* 378 più non mi partirò → più mi vorrò partire - fianco... *A, db* → fianco. *tr¹, tr², nz, ol*

[*d.*] lo riafferra. *A* → lo riafferra, e chiama il balestriere che custodisce l'altra corte. *db, tr¹, tr², nz, ol* [380] OSTASIO chiamando il balestriere *A* → OSTASIO *db, tr¹, tr², nz, ol*

IL GIULLARE

380 Che feci io mai? Perché
mi date strazio?

OSTASIO

Troppo ciarli.

IL GIULLARE

Io sono

muto. È la fame
che latra in me. Tenetemi prigionie
nelle cucine e starò cheto come
olio...

OSTASIO

385 Taci, gaglioffo! Iacomello,
ti do in custodia questo ciancivendolo.
Mettigli un buon bavaglio.

IL GIULLARE

Un mostacciuolo,

mi basta un mostacciuolo.

OSTASIO

Un sergozzone

val meglio.

IL GIULLARE *mentre il balestriere lo spinge.*

390 Ah, quando Madonna Francesca

381 straziate | date strazio 383 Tu tienimi → Tenetemi 386 custodis
| ti do in custodia questo >mani[goldo]< cianciatore → ciancivendolo
388 basta | mi basta 389 Quando | Ah, quando

ATTO PRIMO - SCENA TERZA

saprà questo che voi mi fate... Io debbo
cantare alle sue nozze.
Evviva Messer Paolo Malatesta!

Exit.

*SCENA III. Iroso e sospettoso il figlio di Guido trae seco il
notaro verso l'arca.*

OSTASIO

Questi giullari et uomini di corte
sono la peste di Romagna, peggio
395 che la canaglia imperiale. Lingue
di femminelle, tutto sanno, tutto
dicono; van pel mondo
a spargere novelle e novелlette;
hanno sempre gli orecchi nei segreti.
400 Chi vuol sapere come il buon Rettore
pontificio si giace
con la moglie di Lizio da Valbona?

[*d.*] Ostasio e Ser Toldo Berardengo *A, db* → Iroso ... l'arca. *tr¹, tr², nz, ol*
393 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 395-396 Tutto / sanno | Lingue / di
femminelle, tutto sanno 397-398 van a spargere novelle | van pel mondo
/ a spargere novelle 399-400 ed han | hanno – nei segreti / dei signori.
→ nei segreti... / Chi vuol – segreti... *A, db* → segreti. *tr¹, tr², nz, ol*
400-401 Chi vuol sapere come / il rettore pontificio ebbe → Chi vuol
sapere come il buon Rettore / pontificio si giace

Chi vuol sapere
 come Rinier da Calboli è provvisto
 405 co' denari di parte geremea?
 Or quel gaglioffo
 cianciava con le donne di Francesca...
 S'egli fosse un giullare
 dei Malatesti,
 410 già le donne saprebbero di Paolo
 ogni novella, e vano
 sarebbe ormai l'artificio che voi,
 Ser Toldo, consigliaste
 da quel gran savio che voi siete.
 SER TOLDO

Egli era

415 sì povero ad arnese
 che non mi dà sospetto ch'egli segua
 sì grazioso cavaliere, quale
 è Paolo, che per uso
 largheggia con tal gente.
 420 Ma ben faceste a mettergli il bavaglio.

406 L'udisti, Mal'... o? | L'udisti, tu, ...? Quel | Or quel >ribaldo< gaglioffo
 407 parlava → cianciava 411 e invano avre | e vano 412 avrebbe |
 parrebbe | sarebbe 412-413 l'artificio / che voi ci consigliaste, messer
 Toldo | l'artificio / che voi consigliaste, ser Toldo mio, | l'artificio che voi
 / consigliaste, ser Toldo, *A* → l'artificio che voi, / Ser Toldo, consigliaste
tr¹, tr², nz, ol 414 savio → gran savio - siete... *A, db* → siete. *tr¹, tr²,
 nz, ol* [414] TOLDO BERARDENGO *A* → SER TOLDO *db, tr¹, tr²,
 nz, ol* 416 vien | dà - sospetto. Voi sapete | sospetto, ch'egli segua 417
 come | sì 418-419 che largheggia con tal gente | che per uso / >con tal
 gente< largheggiava con tal gente 420 un | il

Questi uomini di corte
son pur anco indovini qualche volta,
ché rubano il mestiere
agli astrolaghi...

OSTASIO

È vero. E quella schiava

425 cipriana, che tanto è cara a mia
sorella, ora mi dà sospetto, essendo
ella un poco indovina; perché so
ch'ella fa certe indovinzioni
per via di sogni... E, da più giorni, io veggio
430 la mia sorella piena di pensieri
e quasi dolorosa
come se avesse fatto qualche sogno
funesto; et anche,
ieri proprio, l'udii
435 che gittava un grandissimo sospiro
come avesse una pena nel suo cuore
e udii Samaritana
dirle: «Che hai, sorella? Perché piangi?».

SER TOLDO

Messer Ostasio, è maggio.

424 astrologhi | astrolaghi 425 serviana | cipriana - cotanto | tanto
426-427 sospetto, come / indovina ch'ella è → essendo / ella un poco
indovina - però ch'io so | perché so 428 molte | certe 433 di dolore...
| funesto; ed anche - ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 434 l'ho udita trarre
un gran sospiro... | ieri proprio, l'udii 435 s'ella avesse | avesse una 439
è maggio, il novel tempo → è maggio! *A* → è maggio. *db, tr¹, tr², nz, ol*

OSTASIO

440 Certo non ci daremo pace, avanti
che il matrimonio sia perfetto. E temo,
Ser Toldo, che ce ne potrà seguire
scandalo.

SER TOLDO

Voi dovete pur sapere
chi è vostra sorella
445 e quanto ell'è d'altiero
animo. E s'ella vede quel Gianciotto,
così sciancato e rozzo e con quegli occhi
di dimòne furente,
avanti che il contratto
450 delle sue spozalizie sia rogato,
non il padre, né voi, né altri certo
potrà mai fare
ch'ella lo voglia per marito, s'anco
voi le poneste lo stocco alla gola
455 o la traeste pe' capelli a furia
nelle vie di Ravenna.

OSTASIO

Io lo so bene, Ser Toldo: il mio padre

441-442 E temo / forte che | E temo, / Ser Toldo, che 443 Ma voi | Voi
444 chi sia | chi è 446 animo, e *A* → animo. E *db*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 449
contratto sia | contratto 450 delle ... rogato, *agg. interl.* 451-452 potrà far
ch'ella il voglia per marito / >né< non il padre, né >pur< voi, né altri certo /
potrà mai fare *A* → non il padre, né voi, né altri certo / potrà mai fare *db*,
*tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 454 le fosse | voi le poneste – la spada | lo stocco 457-458
Io lo so bene, / Ser Toldo | Io lo so bene, Ser Toldo: il mio padre / le diede

le diede per nutrice
una sua spada di meravigliosa
460 tempera, quella
ch'egli bagnò nel sangue di Cesena
quand'era podestà.
SER TOLDO

Dunque se vera-
mente vi cale questo parentado,
mi parrebbe non esservi altro modo
465 da tenere, che quello che s'è detto.
E poiché Paolo Malatesta è giunto
come procuratore di Gianciotto
qui, con pieno mandato
a disporre Madonna Francesca,
470 mi parrebbe doversi
procedere alle nozze senz'alcuna
dimora, se volete darvi pace,
Messer Ostasio. Paolo è molto bello
e piacevole giovine, fina esca
475 veramente; ma troppo
è facil cosa da sapere ch'egli
è il marito d'Orabile. Pur ora

per nutrice 459 una spada | una sua spada 461 contro i Cesenati | nel
sangue di Cesena 463-464 >il< questo parentado, a me / parrebbe non vi |
questo parentado, / mi parrebbe non 465 di quello | da tenere 466 giacché
| poiché 468 già con pieno mandato ad isposare | come procuratore di
Gianciotto / <qui, con pieno mandato> / a disporre Madonna Francesca,
474-475 e fa l'esca / finalmente; ma troppo → e fa l'esca / fina → fina esca
/ veramente

voi avete battuto quel giullare
per timor delle ciance.

OSTASIO

480 Voi avete ragione,
Ser Toldo: ci conviene
troncar gli indugi. Questa sera torna
mio padre da Valdoppio; e noi faremo
che domani sia pronto il tutto.

SER TOLDO

Bene,

Messer Ostasio.

OSTASIO

485 E poi... che seguirà?

SER TOLDO

Se conducasi il tutto con prudenza
e segretezza, Madonna Francesca
non prima s'avvedrà di questo inganno
che a Rimino quand'ella,

490 la mattina seguente
al giorno delle nozze,
vedrà levarsi...

OSTASIO *turbato*

Ah, sembra una vendetta
spaventosa.

480 Voi avete ragione, dite bene | Voi avete ragione, 481 Toldo; | Toldo:
485 poi che | poi... che 489 Rimini>, < A → Rimino *db, tr¹, tr², nz, ol*
492-493 Ma questa è cosa / terribile su lei [SER TOLDO] vedrà levarsi
→ Ah, sembra una vendetta / spaventosa [SER TOLDO] ...levarsi

TOLDO

...levarsi

da lato a sé Gianciotto.

OSTASIO

495 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

500 ferro. Noi la daremo allo Sciancato,

per il soccorso di quei cento fanti!

Ma non vale ella forse

la signoria di tutta la Romagna?

Falso notaro, che ponesti in mente

505 al mio padre? È ben tuo

questo basso mercato. Io non ne voglio.

Intendi?

SER TOLDO

Che tarantola vi morde,

Messer Ostasio?

Parea che non ci fosse

510 in Romagna migliore parentado...

OSTASIO

Dei Malatesti? E chi son mai costoro

497 come s'ella | quasi ch'ella 499-500 nascendo così bella! / Noi la darem per prezzo allo Sciancato. | nascendo come un fiore in mezzo >al ferro.< a tanto / ferro. Noi la daremo allo Sciancato, 506 non v[oglio] | non ne voglio 507 Intendi? *agg. interl.* - Ma che serpe → Che tarantola 511 costoro? → costoro

da Verucchio? Per questo matrimonio
 avremo noi Cesena
 Cervia Faenza Forlì Civitella
 515 mezza Romagna?
 Avemmo cento fanti
 per cacciare la parte Traversara,
 oh il gran soccorso!
 E Dovadola e Gello e Montaguto
 520 son forse in nostro potere? Gianciotto!
 Chi è costui? Quando io penso che quella
 vedova Traversaria,
 vecchia cagna rognosa, ha disposto,
 dopo il nepote del Papa, il figliuolo
 525 di Andrea re d'Ungheria...
 SER TOLDO
 E che vi cale del re d'Ungheria?
 OSTASIO
 Ma noi siam qui, con questo
 villan pugliese,
 con questo Guglielmotto che si spaccia
 530 per legittimo erede
 di Paolo Traversari
 e ci travaglia: e certo non l'abbiamo

514 Civitella, *A, db, tr¹, tr²* → Civitella *nz, ol* 518 grande → oh il gran
 522 vecchia → vedova 523 vecchia strega, ha sposato → vecchia cagna
 rognosa, ha disposto 526 ci | vi 530 per un de' Traversari | pel legittimo
 erede 532 travaglia; *A, db, tr¹* → travaglia: *tr², nz, ol* - e voi | e certo

ATTO PRIMO - SCENA TERZA

noi disfatto per sempre con que' cento
fanti; e ritornerà poich'egli avrà
535 ottenuto il soccorso de' Fogliani.

E che si spera allora
da Malatesta?

SER TOLDO

Malatesta è il maggior guelfo che sia
oggi in Romagna e il primo difensore
540 della Chiesa, e il Pontefice l'ha in grazia,
e fu messo Vicario di Firenze
da re Carlo, e dovunque è ricercato
Capitano...

OSTASIO

O notaro,

Guido di Montefeltro l'ha pur rotto
545 al ponte di San Procolo. O notaro,
Guglielmino de' Pazzi l'ha respinto
a Reversano e l'ha costretto ancora
a cedere la Rocca di Cesena.

SER TOLDO

Ma la vittoria a Colle di Valdelsa
550 contro i Senesi,

533-535 >con que' cento fanti,< / e torneremo, poiché avremo avuto /
dai Fogliani → per sempre con que' cento / fanti, e ritornerà poiché egli
avrà / ottenuto il soccorso de' Fogliani. 537 dal | da 540 pontefice A →
Pontefice *db, tr¹, tr², nz, ol* 541-542 di Firenze da Re Carlo / d'Angiò,
e d'ogni parte → di Firenze / da Re Carlo, e dovunque 543 capitano |
Capitano 544 battuto → pur rotto 546 battuto → respinto 547 sotto
Cesena → a Reversano

- Ma quando nella Marca Anconitana
 fece prigionie il Conte Guido e il trasse
 a Rimino con tutti i suoi? Ma quando
 555 ebbe intercette
 le lettere segrete
 di Balduino imperatore a re
 Manfredi? Ei sembra,
 Messere Ostasio,
 560 che la vostra memoria non sia guelfa.
 OSTASIO
 Se il diavolo viene e mi dà mano
 a sterminare la mala genia
 della schiava Pasquetta e del Pugliese,
 io sono del diavolo, notaro.
 SER TOLDO
 565 Ah, ah, bene m'apposi:
 vi morde la tarantola di Puglia.
 OSTASIO
 L'imperatore Federigo (Dio
 gli conceda per questo un sorso d'acqua
 nell'Inferno!) avea pur distrutto il seme
 570 precipitando Aica Traversari
 nella fornace ardente.

554 entro Rimini con tutti suoi? | a Rimini con tutti i suoi? Ma quando
 – Rimini *A* → Rimino *dh, tr¹, tr², nz, ol* 555-556 ebbe intercette / le
 lettere segrete | intercettò le lettere segrete | ebbe intercette / le lettere
 segrete 557 Re *A, dh* → re *tr¹, tr², nz, ol* 559-560 Messer Ostasio, che voi
 più non siate / guelfo | Messer Ostasio, / che la 562 genia *A* → genia *dh,*
tr¹, tr², nz, ol 564 Notaro *A* → notaro *dh, tr¹, tr², nz, ol* 569 ben | pur

Et ecco un giorno viensene a Ravenna
 una schiava Pasquetta col suo drudo
 e dice: «Io sono Aica»;
 575 e trova un arcivescovo Filippo
 che la dichiara legittima erede
 e con l'investitura del ducato
 e del manso la fa signora! Et ecco
 quell'immondo ladrone del marito
 580 a capo della parte ghibellina
 contro la casa da Polenta! O Ser
 Toldo, ora noi facciamo fatti d'arme
 contro Guglielmo Francisio bastardo
 di pecorai. Avete inteso?
 SER TOLDO

Voi

585 l'avete pur cacciato di Ravenna.
 OSTASIO
 Coi fanti di Gianciotto Malatesta?
 SER TOLDO
 Siete ingrato, Messere Ostasio. In due
 di Gianciotto disfece nelle vie

572 Ed *A, db* → Et *tr¹, tr², nz, ol* – compare in | viensene a 573 una Pasquetta | una schiava Pasquetta 578-579 la fa | e del manso la fa – signora, insieme / a quel ladrone → signora! Ed ecco / quell'immondo ladrone – Ed *A, db* → Et *tr¹, tr², nz, ol* 580 a p | a capo 582-584 Toldo, noi combattiamo / contro Guglielmo Francisio. >Bisogna< Intendete? / bisogna ch'io mi bag | Toldo, ora noi facciamo fatti d'arme / contro Guglielmo Francisio bastardo / di pecorai. Avete intesa? 584-585 Voi l'avete cacciato → Voi / l'avete pur cacciato 588 giorni egli avea disfatto → di Gianciotto disfece

- tutte le barre e tutte le serraglia.
 590 Tra Sant'Agata e Porta San Mamante
 macellò la masnada
 degli Anastagi.
 Tra San Simone e Porta San Vittore
 le sue balestre grosse
 595 sgomberarono tutta
 la guàita in un baleno.
 Et egli non si risparmiò, ma fece
 sempre gran prove
 di sua persona, là, con un targone
 600 in braccio et uno scocco;
 e sempre nella calca
 mettea quel suo cavallo
 pezzato, ferocissimo animale
 che dava al suo nemico quanto più
 605 travaglio si poteva, in modo che
 sempre egli s'ebbe almeno almeno dieci
 uomini sotto i piedi
 del suo cavallo; e Stefano Sibaldo,

589 tutti i serragli. | tutte le barre e tutte le serraglia. 595-596
 sgomberarono tutta la guaita / in un baleno *A, db* → sgomberarono
 tutta / la guàita in un baleno *tr¹, tr², nz, ol* 597 Ed *A, db* → Et *tr¹, tr²,
 nz, ol* 599-601 di sua persona, → di sua persona, là, con un targone / in
 braccio ed uno scocco; *agg. interl.* - ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 601
 dove più la mattina / era cruda → e sempre nella calca 602 metteva il
 suo cavallo → mettea quel suo cavallo 603 moro → pezzato 606-607
 sempre >avesse< egli s'ebbe almeno / dieci uomini in terra sotto i piedi *A,
 db* → sempre egli s'ebbe almeno almeno dieci / uomini sotto i piedi *tr¹,
 tr², nz, ol*

che gli era presso, dice
 610 che quando lo Sciancato
 fa fatto d'arme, è bello da vedere,
 mastro di guerra grande in verità!
 OSTASIO

O Ser Toldo, voi certo aveste parte
 del bottino. Togliete l'arte a quelli
 615 che cantano dei dodici baroni
 di Carlo Magno
 dalla barba fiorita. Quanto aveste,
 di grazia?

SER TOLDO

La tarantola di Puglia
 è una spezie di ragno,
 620 la quale fa molto diversi e strani
 accidenti negli uomini che morde.
 Or io non sono più
 quel gran savio ch'io era!
 Ma i Malatesti son pur sempre mali
 625 sofferitori di onta e lo Sciancato
 omai sa come s'entri nelle mura
 di Ravenna... Ora voi potete dare
 la vostra suora
 al principe reale di Salerno

612 verità... *A, db* → verità! *tr¹, tr², nz, ol* 617 fiorita... *A, db* → fiorita.
tr¹, tr², nz, ol - aveste? | aveste, / di grazia? 621 morde... *A, db* →
 morde. *tr¹, tr², nz, ol* 623-624 ch'io era, / ma → ch'io era! / Ma - q |
 mali 625 oltraggi → onta - Gianciott[o] | lo Sciancato 626 ben sa la via
 che conduce alle mura → omai sa come s'entri nelle mura

o al doge di Venezia.

OSTASIO *assorto*.

- 630 Ah, ch'ella vale
 un regno! Com'è bella!
 Non v'è spada che sia diritta quanto
 lo sguardo de' suoi occhi, s'ella guarda.
 Ella mi chiese ieri: «A chi mi date
 635 voi?»». Quand'ella cammina, et i capelli
 le cadono d'intorno alla cintura
 e pe' ginocchi forti (è forte se
 bene pallida) e scrolla un poco il capo,
 ella dà gioia come
 640 le insegne al vento quando si fa oste
 sopra una ricca città con arnesi
 forbiti. Par talora
 ch'ella rechi in sul pugno
 l'aquila da Polenta
 645 come falcon maniero, per gittarla
 a grande preda. Ella mi chiese ieri:
 «A chi mi date voi?»».
 Chi la vedrà morire?

630 Venezia... / o >al Pale[ologo]< meglio al Paleologo A → Venezia. *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 635-636 Quand'ella cammina, / >e i suoi< ed i capelli → Quand'ella cammina, ed i capelli – ed *A*, *dh* → et *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 637-638 su | pe *A* → pe' *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* – ginocchi, ed ella | ginocchi forti (ella è forte) / ella si muove come → ginocchi forti (è forte e / bene pallida) e scrolla un poco il capo, 639 *agg. interl.* 641 bella → ricca 642 ch'ella | talvolta 645-646 maniero, / per gittarla su | maniero, per gittarla / a grande preda. 648 Chi ... morire? *agg. interl. con inchiostro rosso*

ATTO PRIMO - SCENA TERZA

SER TOLDO

Voi la potete dare

650 bene al re d'Ungheria
e meglio al Paleologo...

OSTASIO

Tacete,

Ser Toldo, perché oggi
non sono paziente.

LA VOCE DI BANNINO

Ostasio! Ostasio!

OSTASIO

Per Dio, ecco Bannino, ecco il bastardo

655 che trae la lingua e soffia.

Io lo sapeva.

SCENA IV. Appare alla porta del fondo Bannino ansante e scapigliato, come un fuggiasco, con Aspinello Arsendi con Viviano de' Vivii con Bertrando Luro sanguinosi e coperti di polvere.

649 Voi potete | Voi la potete [652] aspramente *manca la didascalia a partire da tr¹* 654 >Ah, per< Per Dio, ecco il bastardo → Per Dio, ecco Bannino, ecco il bastardo 655 trae → "" → trae
[d.] Vivii, A, db → Vivii tr¹, tr², nz, ol - di guerra sanguinosi | Luro sanguinosi

BANNINO

Ostasio!

I Forlivesi han dato assalto ai carri
del sale, sotto Cervia.

Hanno rotta la scorta e rovesciato
i carri...

OSTASIO *urlando*

660 Io lo sapeva.

Ma non t'hanno sgozzato!

ASPINELLO

Gli usciti ghibellini di Bologna
con quelli di Faenza e di Forlì

665 fanno gualdane per tutte le terre,
guastano tutto col ferro e col fuoco.

OSTASIO

Gesù Nostro Signore, buone nuove,
buone nuove pel tuo Vicario!

VIVIANO

Hanno arso

Montevecchio, Valcapra,

Pianetto. Hanno arso a Lizio da Valbona

659 Hanno rotta la scorta *A, db* → Hanno rotto la scorta refuso in *tr¹, tr², nz, ol* 660-661 *agg. interl.* [662] ASPINELLO ARSENDI *A* → ASPINELLO *db, tr¹, tr², nz, ol* - bolognesi → di Bologna 664 terre: *A, db* → terre, *tr¹, tr², nz, ol* 666-667 Gesù ... Vicario *agg. nel marg. infer. con Dio di misericordia* → Gesù Nostro Signore - Vicario. *A, db* → Vicario! *tr¹, tr², nz, ol* - Hanno arso *agg. interl.* 668-669 >Pianetto< Montevecchio, Valcapra, / Pianetto son in fiamme → Montevecchio, Valcapra / Pianetto. Hanno arso a Lizio da Valbona

ATTO PRIMO - SCENA QUARTA

670 Strabatenza, Biserno.
Hanno guastato al conte
Ugo da Cerfugnano
le terre di Rontana e di Quarmento.
OSTASIO
Dio di misericordia,
675 buone nuove ai tuoi servi, buone nuove!
BERTRANDO
Guido di Montefeltro
cavalca contro Calboli
con mangani e trabocchi;
e avrà il castello.
OSTASIO

Ancora! Ancora! Cristo

680 Gesù, sempre a te lode!
VIVIANO
C'era Scarpetta
degli Ordelaffi con i Forlivesi.
BANNINO
Hanno rotta la scorta e rovesciato
i carri e tolto i buoi
685 e i cavalli, e hanno ucciso
Malvicino da Lozza

670 *agg. interl.* 672 Ugolino | Ugo 674-675 *agg. interl.* [676] BERTRANDO LURO *A* → BERTRANDO *db, tr¹, tr², nz, ol* 679-680 *agg. interl.* Ancóra! Ancóra! *A* → Ancora! Ancora! *db, tr¹, tr², nz, ol* [681] VIVIANO DE' VIVII *A* → VIVIANO *db, tr¹, tr², nz, ol* 683 scorta, e → scorta e

e molti fanti, e fatto prigioniero
Pagano Coffa; e gli altri in iscompiglio
hanno cercato scampo verso il mare...

OSTASIO

690 E tu verso le terre,
a briglia abbandonata. Io lo sapeva,
io lo sapeva bene.
Dove hai tu la tua spada?
Hai gittato pur anco il bacinetto.
695 E si salvi chi può! Tale è il tuo grido.

BANNINO

La mia spada io l'ho tronca
a furia di ferire belli colpi.
Erano da trecento a quattrocento
in gualdana. Aspinello,
700 Bertrando, dite voi,
Viviano, di' tu se ho travagliato
bene. Io ne aveva addosso più di venti
che mi voleano prendere; e mi sono
fatta la via dentro la carne e l'ossa
con la mia mano. Dite voi!

OSTASIO

705 Tu vedi
che non sanno rispondere, occupati

695 Questo | Tale 698 Viviano, Aspinello | Erano da trecento 699
Viviano | in gualdana 700 Viviano | Bertrando 701-702 quanti ne ho
morti / con queste mani → se ho travagliato / bene. Io ne aveva addosso
più di venti 703 più di | che mi 704 aperta | fatta 706 ch'e[ssi] | che non

ATTO PRIMO - SCENA QUARTA

com'essi sono a ristagnare il sangue
e a togliersi la polvere dal viso.

Ma tu sei mondo, tu: panciera e maniche
710 pulite. I tuoi nemici
erano senza vene. Tu non hai
pur uno schizzo sul tuo viso bianco,
o gran millantatore di parole.

*I tre uomini di guerra, togliendosi di dosso i pezzi
dell'arnese e asciugandosi, s'allontanano.*

BANNINO

Ostasio! Ostasio! Bada!

OSTASIO

715 Io lo sapeva bene,
et ho pur riso quando
il mio padre t'ha scelto
per andare di scorta ai carri. Ho detto:
«Che il vescovo di Cervia

720 lo guardi col suo rocco! I Ravignani
per questa volta non avranno sale».
Ho io fallato? Va, Bannino, va
a tagliuzzare polmoni di lepri

707 a ristagnare il lor sangue | com'essi sono a ristagnare il sangue
[d.] *agg. nel marg. destro con* si tolgono | togliendosi di dosso
716-717 ed ho pur riso / quando mio padre t'affidava | ed ho pur riso
quando / il mio padre t'ha scelto – ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 720-
721 col suo rocco! / I Ravennati non avranno | col suo rocco! I Ravennati
/ non avranno di che salare | col suo rocco! I Ravennati per questa volta
non avranno sale – Ravennati *A* → Ravignani *db, tr¹, tr², nz, ol* 722-
723 Ho ... sparviere *agg. interl.*

per gli sparviere.

BANNINO

725 Ma taci tu che, mentre
io sono allo sbaraglio,
vai facendo le trame col notaro.

OSTASIO

O conduttore di bagasce, sappi
che se non t'hanno giunto i Forlivesi

730 perché troppo eri lesto,
ben io ti giungerò.

BANNINO

A tradimento,

come hai per uso.

OSTASIO

Io farò sì che tu

per questa volta non ricorra al mio
padre piagnucolando.

SER TOLDO

Pace! Pace!

BANNINO

735 Io gli dirò quello che io so, infine.

OSTASIO

Che sai?

BANNINO

Tu ben m'intendi.

727 maneggi → le trame 733 non ricorra | per questa volta non ricorra
735-736 Io gli dirò quello che io so. / OSTASIO Che sai? → Io gli dirò
quello che io so, infine. / OSTASIO Che sai?

ATTO PRIMO - SCENA QUARTA

SER TOLDO

Pace! Pace!

Siete fratelli.

OSTASIO

Egli è d'un altro nido.

SER TOLDO

Messer Ostasio, egli è un fanciullo.

OSTASIO

Parla

dunque, se almeno con la lingua sai

ferire un uomo.

BANNINO

740 Tu m'intendi. Io serbo

il mio dire.

OSTASIO

No, versa

il tuo fiele, ché n'hai già tinto il viso,

o ch'io ti strizzerò come si strizza

un panno molle.

BANNINO

Ostasio,

745 non tanto io so versare il fiele quanto

tu il vino puro

con mano che non trema.

739 se pure → se almeno 743 viso della menzogna | o ch'io ti strizzerò come si strizza 744 *prima dell'intervento di Bannino, agg. e sopprime la did.* La schiava compare sulla loggia, e sta china verso la contesa.

OSTASIO

Qual vino?

BANNINO

Il vino puro, il vino puro.

OSTASIO

O bastardo, odimi.

BANNINO

Il nostro buon padre

750 un giorno s'infermò. Quante carezze
tu gli facesti, o tenero figliuolo!
M'intendi ora? m'intendi? Io so tal cosa
che anche tu sai.

Iddio ti secchi

755 la destra mano!

OSTASIO

Ah menzogna di femmina! Bastardo,
oggi è il tuo giorno:
non t'è valso fuggire dal nemico.

Egli trae lo stocco e s'avventa contro Bannino che con un balzo evita il colpo. Egli fa l'atto d'incalzarlo. Ser Toldo cerca di trattenerlo.

SER TOLDO

Messer Ostasio, che volete fare?

754-755 Iddio ... mano! *agg. interl.* 755-757 la destra mano! / OSTASIO
Ah menzogna d'inferno! / Bastardo, oggi è il tuo giorno: → la destra mano
/ OSTASIO Ah menzogna di femmina! Bastardo, / oggi è il tuo giorno:
[d.] fa mostra | fa l'atto - d'incalzarlo. A → d'incalzarlo. Ser Toldo cerca
di trattenerlo. *db, tr¹, tr², nz, ol*
[759] SER TOLDO, cercando di trattenerlo → SER TOLDO *senza*
did. in db, tr¹, tr², nz, ol

ATTO PRIMO - SCENA QUARTA

760 Lasciatelo! Lasciatelo! Ei pur v'è
fratello. Che volete fare?

La schiava compare su la loggia e guata.

BANNINO *sbigottito*

O padre,
O padre, aiuto! Francesca, o sorella,
aiuto! No! Tu m'assassini. Vile!
Vile! No! No! Perdono, Ostasio! No,
non lo dirò...

Vedendosi la punta alla gola, s'inginocchia.

765 Non fu veleno tuo...

I tre uomini di guerra sono accorsi senz'arme, discinti.

Non lo dirò... Perdono! Ah!

Ostasio gli ferisce la guancia. Quegli sviene.

OSTASIO

Nulla, nulla,
oh nulla.

Si china a osservare il giacente.

760 Lasciatelo! Lasciatelo! Ei pur v'è *A, db* → Lasciatelo! Lasciatelo! Ei
pure v'è *refuso in tr¹, tr², nz, ol*

[*d.*] La schiava ... guata *agg. nel marg. destro*

[*d.*] >Sviene< Vedendosi la punta alla gola, s'inginocchia *agg. nel marg. sinistro*

766 *Perdono A* → *Perdono db* → *Perdono tr¹, tr²* → *Perdono nz, ol* –
Nulla, nulla *agg. nel marg. destro*

[*d.*] Ostasio ... sviene *agg. nel marg. destro*

[*d.*] >Osserva< Si china a osservare il fratello *A* → Si china a osservare il
giacente *db, tr¹, tr², nz, ol*

Non è nulla.

S'è svenuto! L'ho punto in pelle in pelle;
non in mal luogo, no; non per corruccio.

- 770 L'ho punto un poco
perché s'avvezzi a non temere il ferro,
perché meglio s'appresti alla gualdana
e non perda la spada e il bacinetto
per rivolger le briglie,
775 quando fa oste sopra il Ghibellino.

I tre uomini sollevano di peso Bannino svenuto.

Portatelo a Maestro Gabbadeo
che gli stagni la vena
col sale delle saline di Cervia.

*Guarda portar via il ferito. Chiude la grande porta
che rimbomba. Di su la loggia tacitamente lo schiava
scompare.*

Ser Toldo, andiamo.

SER TOLDO

E che dirà tornando

Messer Guido?

OSTASIO

- 780 Mio padre

767 Non è nulla. *agg. interl.* 768 S'è svenuto! *agg. nel marg. sinistro* – appena appena | in pelle in pelle 769 *agg. interl. con* l'ho punto un poco | non per corruccio 770 *agg. interl.* 772 *agg. interl.* 774 rivoltar briglie → rivolger le briglie 775 ghibellino → Ghibellino [d.] prendono A → sollevano *db, tr¹, tr², nz, ol* 779-780 E che dirà, tornando, Messer Guido? → E che dirà tornando / Messer Guido?

ATTO PRIMO - SCENA QUARTA

troppo careggia questo bastardino.

Guarda il suolo, accigliato.

Egli è d'un altro nido e fu covato
non dall'aquila, no, ma da una gazza.

Udiste quello ch'egli balbettava!

Balbettava d'un vino...

Torvo, s'arresta per un istante.

785 Fu un famiglio
sobillato da un degli Anastagi.
Cristo guardi mio padre e la mia casa
dai traditori!
SER TOLDO

E Madonna Francesca

dunque?

OSTASIO

Sì, la daremo allo Sciancato.

SER TOLDO

Alla ventura di Dio!

OSTASIO

790 Le vendette
da trarre sono grandi, e qualche lagrima

[d.] manca in A → Una pausa *db* → Guarda ... accigliato *tr¹, tr², nz, ol*
782 L'avete udito | Egli è d'un 783 da una vipera. Udiste? Egli dicea →
non dall'aquila, no, >da una cornacchia< ma da una gazza 784 *agg. interl.*
785 d'un vino... | Balbettava d'un vino...

[d.] Una pausa *A, db* → Torvo, s'arresta per un istante. *tr¹, tr², nz, ol*
787 Iddio → Cristo 788 E la vostra | E Madonna Francesca 791 grandi;
A, db → grandi, *tr¹, tr², nz, ol*

nel mondo scorrerà, se Dio ci aiuti,
 amara più che tutto
 il sale delle saline di Cervia.

795 Or su, venite meco,
 Ser Toldo. Paolo Malatesta attende.

Exeunt ambo.

SCENA V. 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 CORO DELLE DONNE

Oimè che adesso io provo	MAGISTER
che cosa è troppo amore. Oimè.	ANTONIUS SCONTRINUS
Oimè ch'egli è uno ardore	DREPANITANUS
800 che al cor mi coce. Oimè.	SONUM DEDIT.

795 Ora | Or

[d.] Exeunt. *A* → Escono, a manca. *db* → Exeunt ambo. *tr¹, tr², nz, ol*
 [d.] un secchiello di acqua → una secchia e una spugna – Discende la
 scala, >silenziosamente< a piedi leggeri e silenziosi → Silenziosa discende la
 scala, a piedi scalzi – pavimento; → pavimento e – si mette ginocchio[*ni*]
 | si mette a ginocchio – un canto → il canto – schiava *A, db* → Schiava
rv¹ → schiava *tr¹, tr², nz, ol* – alla sua bisogna *A* → alla bisogna *rv¹, db,*
tr¹, tr², nz, ol

797-800 MAGISTER ... SONUM DEDIT *formula latina assente in A,*
db, rv¹, presente in tr¹, tr², nz, ol

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

Si vedono uscire dalle stanze e passare per la loggia Francesca e Samaritana, l'una a fianco dell'altra, l'una all'altra cingendo la cintura col braccio. Il coro delle donne le segue portando conocchie dai penneccchi di color variato; ma s'arresta su la loggia luminosa e sta come in una cantoria mentre le due sorelle discendono per la scala alla soglia del verziere. La schiava, lavate le macchie, volendo celare la disavventura, versa prestamente nell'arca fiorita l'acqua sanguigna della sua secchia.

FRANCESCA *su la scala soffermandosi.*

Amor le fa cantare!

Ella abbandona un poco indietro il capo come per cedere al vento della melodia, leggiara e palpitante.

IL CORO DELLE DONNE

Oimè penare atroce

ch'al tristo cor si serba. Oimè.

FRANCESCA

Son come inebriate dagli odori!

805 Non le odi tu? Con melodia dolente

cantan le cose

della gioia perfetta.

[d.] Samaritana, *A, db* → Samaritana *rv¹* → Samaritana, *tr¹, tr², nz, ol*
– le segue cantando, ma s'arresta | le segue portando conocchie dai pennacchi di color variato; ma s'arresta – l'acqua della secchia colorata in rosso. → l'acqua sanguigna della sua secchia.

[801] scala, *A, db* → scala *rv¹, db, tr¹, tr², nz, ol*

[d.] leggiara *A, db* → leggiara *rv¹* → leggiara *tr¹, tr², nz, ol*

805 parole dolenti → melodia dolente 806-807 le cose della | le cose / della perfetta gioia → le cose / della gioia perfetta

Ella ritrae dalla cintura della sorella il suo braccio, e si discosta alquanto come per disciogliersi, arrestandosi mentre quella discende il gradino.

IL CORO DELLE DONNE

Oimè che doglia acerba

alla mia vita. Oimè.

FRANCESCA *assorta.*

810 Come l'acqua corrente
che va che va, e l'occhio non s'avvede,
così l'anima mia...

SAMARITANA *con uno sgomento improvviso stringendosi alla sorella.*

Francesca, dove andrai? Chi mi ti toglie?

FRANCESCA

Ah, tu mi svegli.

Il canto si posa. Le donne si volgono dall'altra banda, mostrando le spalle, e guardano l'altra corte che si stende di là. Sembrano in atto di spiare. 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 susurri.

[d.] Ella la | Ella ritrae

809 oimè | Oimè

[d.] improvviso, A → improvviso *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol*

813 dove vai | dove andrai

[d.] l'altra corte scoperta che si stende di là → l'altra corte che si stende di là – di spiare; e, a quando a quando, dalle loro labbra e dalle loro vesti di color variato sorgono nell'aria chiara bisbigli e susurri A → di spiare. 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 susurri *db (in cui però al sole; e sorgono) tr¹, tr², nz, ol*

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

SAMARITANA

815 O sorella, sorella,
odimi: resta ancora con me! Resta
con me, dove nascemmo!
Non te n'andare! Non m'abbandonare!
Ch'io faccia ancora
820 il mio piccolo letto accanto al tuo!
che la notte io ti senta!

FRANCESCA

Egli è venuto!

SAMARITANA

Chi?

Chi mi ti toglie?

FRANCESCA

È venuto, sorella.

SAMARITANA

È senza nome e senza volto. Mai
non lo vedemmo.

FRANCESCA

825 Forse
io lo vidi.

SAMARITANA

Tu? Quando?

Non mi son mai divisa
da te, dal tuo respiro.

819-821 *agg. interl. con* ancora il | ancora / il - Che la notte *A, db, rv¹, tr¹, tr²* → che la notte *nz, ol* 822 venuto. *A, db, rv¹, tr¹* → venuto! *tr², nz, ol* 823 chi *A* → Chi *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol* - È venuto, è venuto *A* → È venuto, sorella *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol*

La mia vita non s'ebbe che i tuoi occhi.

830 Dove potesti tu vederlo senza
di me?

FRANCESCA

Dove non puoi
tu venire, mia dolce vita, in un
luogo profondo e solo
dove un gran fuoco

835 arde senz'alimento.

SAMARITANA

Parli per via d'enimmi;
e sembra che il tuo volto sia velato.
Ah sembra che tu sii già dipartita
e di lontano

840 ti volga! La tua voce è già per me
come in un vento di bufera.

FRANCESCA

Pace,

anima cara, piccola colomba!
Perché sei tanto sbigottita? Pace,
datti pace! Verrà

845 in breve anche il tuo giorno,
e te n'andrai dal nostro nido; et anche
il tuo piccolo letto
accanto al mio sarà deserto; e mai
più nell'alba il mio sogno

839 e che lontano | e di lontano 841 bufera... *A, db, rv¹* → bufera. *tr¹, tr², nz, ol* 845 fra poco | in breve 846 te ne andrai | te n'andrai – dal nido | dal nostro nido – ed *A, db, rv¹* → et *tr¹, tr², nz, ol*

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

- 850 t'udrà correre scalza alla finestra,
mai più ti vedrà bianca a piedi nudi
correre verso la finestra, o piccola
colomba, e dire non t'udrà più mai:
«Francesca, è nata la stella diana
855 e vannosene via le gallinelle».
- SAMARITANA
E si vivrà, oimè,
si vivrà tuttavia!
E il tempo fuggirà,
fuggirà sempre!
- FRANCESCA
860 E più non mi dirai alla mattina:
«Che aveva egli il tuo letto che schiantava
come canna?». Né io risponderò:
«Mi voltai per dormire,
per prender sonno, e vidi
865 nel sonno mio, nel sonno ch'io dormivo...».
- Ah, più non ti dirò quel che si vede
nel sonno. E si morrà,
si morrà tuttavia,
e il tempo fuggirà,
870 fuggirà sempre!

851 udrà | mai più ti vedrà 853 e non t'udrà | e dire non t'udrà 854 sorta
→ nata 855 vānnosene *A, db* → vannosene *rv¹, tr¹, tr², nz, ol* 862 Ed io
non ti dirò → Né io risponderò 867 E il tempo fuggirà → E si morrà,
868-869 *agg. interl.* 870 fuggirà, fuggirà sempre!

SAMARITANA

O Francesca, mi fai dolere il cuore
e tutta, guarda,
mi fai tremare di spavento.

FRANCESCA

Pace,

datti pace.

SAMARITANA

Mi raccontavi il sogno

875 che vedesti ier notte;
e, mentre tu parlavi,
m'è parso udire voci corruciate
e poi un grido, e poi
il colpo d'una porta che si serra;
880 e poi silenzio. Tu non hai seguito
il tuo racconto;
le donne han cominciata la canzone.
E il cuore mio per te se ne travaglia.
Il nostro padre a chi ti dà?

FRANCESCA

Sorella

885 mia, ti sovviene di quel dì d'agosto
che rimanemmo sole in su la torre?
E vedevamo salire dal mare
nuvole di tempesta

870 SAMARITANA O Francesca, → fuggirà sempre! / SAMARITANA
O Francesca, mi fai dolere il cuore 871-872 e tutta mi fai | e tutta, guarda,
/ mi fai 885 d'estate → d'agosto 886-887 nella stanza / e vedevamo →
in su la torre? / E vedevamo

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

- col vento caldo che ci dava sete;
890 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
895 innanzi al rombo che s'approssimava.
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;
900 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
905 sopra le tombe;
Ravenna, cupa come una città
depredata al cadere della notte.
Tememmo di morire,
sotto il nembo sospeso. Ti sovviene?
910 Ma non fuggimmo, non movemmo palpebra.
Attendemmo la folgore.

893 cupa → negra 895 ci minacciava... → s'approssimava... *A, db, rv¹* → s'approssimava. *tr¹, tr², nz, ol* 897 Ed *A, db, rv¹* → *tr¹, tr², nz, ol* 901-903 al canto della via -, / ti sovviene? - ferrava il suo cavallo. → al canto della via, / per gire a preda, in fretta / ferrava il suo cavallo. 906 trista → cupa 908 morire *A* → morire, *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol* 910 palpebra *A, db, rv¹, tr¹, tr²* → palpebra *nz, ol* 911 fólгоре *A, db, rv¹* → folgore *tr¹, tr², nz, ol*

*Si volge alla schiava, che sta immobile presso l'arca
scoperchiata.*

- O Smaragdi,
chi era, in quella canzone di tua
gente, colui che ferrava il cavallo
fuori alla luna? E la madre gli disse:
915 «Figliuol mio, nella tua corsa, ti prego,
non prendere sorelle con fratelli,
non amanti che s'amino d'amore».
E le rispose il crudo:
«Se tre ne trovo, tre prendo; se trovo
920 due, prendo l'uno; e se trovo uno solo,
io lo prendo, nol lascio».
Che nome ebbe colui nella tua terra?
LA SCHIAVA
Malvagio nome
che nominare non giova quaggiù.
FRANCESCA
925 E dimmi: che farai tu qui, Smaragdi,
senza di me? Che mai ti lascerò
io, partendomi?

[d.] *agg. interl.*

912-913 canzone del tuo / paese → canzone di tua / gente 914 gli dice
→ gli disse 915 Figliuolo → Figliolo → Figliuol – mio → mio, 917 non
prendere → non amanti 918 E il crudo le risponde | E le rispose il crudo
920 due, l'uno | due, prendo l'uno 922 Che nome avea colui? → Che
nome ebbe colui? → Che nome ebbe colui nella tua terra? 925-955 *agg.*

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

LA SCHIAVA

Tre coppe d'amaro

mi lascerai:

la prima ch'io la beva di buon'ora;

930 la seconda, nel punto

di mezzodi; la terza,

passato vespro.

FRANCESCA

Tre coppe d'amaro

io non ti lascerò; ché tu verrai

meco, Smaragdi, alla città di Rimini,

935 e sarai meco; e là vorremo avere

una finestra verso la marina;

et io ti conterò tutti i miei sogni

perché tu vi discopra

le facce della gioia e del dolore;

940 et io ti parlerò di questa dolce

sorella, della piccola colomba;

e stare tu potrai alla finestra

e guardare le fuste e i brigantini

e cantare: «Mia fusta barbaresca,

945 a qual porto entrerai, a quale spiaggia

ancorerai? A Cipro voglio entrare,

928 tu mi lascerai *A, db* → mi lascerai *rv¹, tr¹, tr², nz, ol* 934 Rimini → Rimini 936 marina; *A, db, rv¹, tr¹* → marina: *tr², nz* → marina; *ol* 937 ed *A, db, rv¹* → et *tr¹, tr², nz, ol* - canterò → conterò 938-940 perché tu me li faccia chiari; ed io / sempre >di< ti parlerò della | perché tu vi discopra / le facce della gioia e del dolore; [*agg. interl.*] / ed io ti parlerò di questa dolce - ed *A, db, rv¹* → et *tr¹, tr², nz, ol*

a Limisso ancorare,
e sbarcar marinai per bacio e comiti
per amore!» Vuoi dunque ch'io ti prenda
meco, Smaragdi?

LA SCHIAVA

950 Per teco venire
gran bene mi parrebbe calcar pruni
e fiamme trapassare
per esser teco.
Cielo sei con istelle,

955 mare con onde.

FRANCESCA

Mare con onde!
Ma dimmi, che fai tu di quella secchia,
Smaragdi?

LA SCHIAVA

Ho dato l'acqua
al rosaio.

FRANCESCA

Perché hai fatto questo,
960 fuor dell'ora? perché? Samaritana
se ne adonta. Ella sempre

948 còmiti *A, db, rv¹, tr¹, tr²* → comiti *nz, ol* 949-950 Vuoi tu venire meco, / Smaragdi? → Vuoi dunque ch'io ti prenda / meco, Smaragdi? 951-952 delizia → gran bene – camminare / su rovi, | calcar pruni / e trapassare fiamme → calcar pruni / e fiamme trapassare 954-955 Cielo sei con istelle, mar con | Cielo sei con istelle, / mare con onde. 956 *agg. nel marg. sinistro* 957 E che fai tu con la tua secchia → Ma dimmi: che fai tu di quella secchia – dimmi: *A* → dimmi *rv¹* → dimmi, *db, tr¹, tr², nz, ol* 960 Smaragdi | fuor dell'ora?

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

porta l'acqua al rosaio,
appena la campana tocca il vespro.
Che dici tu, Samaritana?

SAMARITANA

Io voglio

965 ben lasciarlo morire
come tu te ne vada dalla casa,
Francesca.

FRANCESCA

Oh, così bello!

E forse è santo, nato in quest'antica
arca che fu il sepolcro
970 forse di qualche martire o di qualche
vergine gloriosa.

*Ella gira intorno all'arca scoperchiata, toccando con le
dita le sculture dei quattro lati.*

Il Redentore

ha sotto i piedi il leone e la serpe;
Elisabetta visita Maria;
l'Annunciatore appare a Nostra donna;
975 i cervi si dissetano alla fonte.

Si solleva stendendo le braccia verso il rosaio purpureo.

E il sangue del martirio rifiorisce
in porpora et in fuoco. Guarda, guarda,
sorella, quanto ardore!

974 Nostra Donna A, db, rv¹, tr¹ → Nostra donna tr², nz, ol 977 ed A,
db, rv¹ → et tr¹, tr², nz, ol - in fuoco → in fiamme → in fuoco 978
sorella! Rose di fuoco → sorella, quanto ardore

Guarda il rosaio che s'infiamma! Qui
 980 noi lo piantammo con le nostre mani,
 e fu d'ottobre, un giorno di vittoria
 per l'aquila vermiglia da Polenta.
 Ti sovviene? Squillavano le trombe,
 tra Porta Gaza e la Torre Lamberta,
 985 allo stendardo nuovo
 che il nostro padre
 ci aveva dato a fare con quaranta
 braccia di drappo cremisino, e grande
 era l'asta, sovviienti?,
 990 e lavorato l'avevamo noi
 con fregiature d'oro,
 e vinse! E noi tenemmo
 questo rosaio
 per benedetto; lo tenemmo intatto
 995 come una roba di verginità;
 né giammai ne fu colta
 alcuna rosa, ché tutte per tre
 primavere fiorirono e sfiorirono
 nell'arca. Ma giammai
 1000 n'eran fiorite, come in questo maggio,

979 ardente | che s'infiamma - "" | Qui 980 Noi | noi 984 la Zancana
 | la Torre Zancana *A, db, rv¹, tr¹, tr²* → la Torre Lamberta *nz, ol* 988
 cremesino *A, db, rv¹, tr¹* → cremisino *tr², nz, ol* 989 la lancia. Sovviienti
 | l'asta, sovviienti 994-997 per benedetto; né mai ne fu colta / alcuna rosa
 → per benedetto; lo tenemmo intatto / come una roba di verginità [*agg.*
interl.] / né giammai ne fu colta [*agg. interl.*] / alcuna rosa 997-998 rosa,
 ché tutte, per tre / primavere, *A, db, rv¹, tr¹, tr²* → rosa, ché tutte per tre
 / primavere *nz, ol*

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

tante, e tante! Son cento,
son più di cento. Guarda!
S'io le tocco m'abbrucio.
Le vergini di Sant'Apollinare
1005 non ardono così nel loro cielo
d'oro. Samaritana,
Samaritana, quale dici tu
ch'ebbe qui sepoltura
dopo che fu martoriata? quale
1010 di quelle fu sepolta
qui, dimmi, dopo il grande suo martoro?
Guarda, guarda: è il miracolo del sangue!
SAMARITANA *sbigottita, traendola a sé.*
Che hai? che hai, sorella?
Sembra che tu deliri...
Che hai?
BIANCOFIORE *dalla loggia.*
Madonna Francesca!
ADONELLA
1015 Madonna
Francesca!
FRANCESCA
Chi mi vuole?

1001 tante, tante! *A, db, rv¹, tr¹* → tante, e tante! *tr², nz, ol* 1003 tocco, *A, db, rv¹, tr¹* → tocco *tr², nz, ol* 1011 qui, dopo qual martirio? → qui, dimmi, dopo >il suo< grande < suo > martóro? 1012 il miracolo | è il miracolo [1013] sbigottita, traendola *A, db* → sbigottita traendola *rv¹* → sbigottita, traendola *tr¹, tr², nz, ol* 1013 Francesca → sorella

ADONELLA

Venite su! Correte!

ALDA

Su, su, Madonna Francesca, venite
a vedere!

ADONELLA

Correte! Passa il vostro
sposo!

BIANCOFIORE

1020 Eccolo che passa per la corte
con il vostro fratello, con Messere
Ostasio; e v'è Ser Toldo Berardengo,
il notaro, con loro.

ALDA

Su, su, Madonna Francesca! Correte!

1025 È quelli, è quelli!

*La figlia di Guido sale di volo su per la scala. Samaritana
fa l'atto di seguirla; ma s'arresta, senza forze, soffocata.*

*ADONELLA mostrando l'uomo a Francesca che si
china a guatare.*

Quelli è colui che deve
esser vostro marito.

1020 sposo! *A, db* → sposo *rv¹* → sposo! *tr¹, tr², nz, ol* – Ora passa |
Eccolo che passa – corte *A, db* → Corte *rv¹* → corte *tr¹, tr², nz, ol* 1021-
1022 con altri cavalieri. / E v'è Ser | con il vostro fratello, con Messere /
Ostasio; e v'è Ser 1023 *agg. interl.* 1024 Ora passa | Correte 1025 È
>quello< quelli, è >quello< quelli. *A* → È quelli, è quelli! *db, rv¹, tr¹, tr²,
nz, ol*
[*d.*] seguirla; *A, db* → seguirla *rv¹* → seguirla; *tr¹, tr², nz, ol*
1027-1028 esser vostro marito. / Oh avventurata | esser vostro marito /

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

GARSENDA

Oh avventurata,

avventurata!

Egli è il più bello cavalier del mondo,

1030 veramente. Vedete

com'egli porta la capellatura

lunga che gli ricasca

fin su le spalle, all'angioina...

ALDA

E come

gli sta bene la vita et è ben cinto

1035 il sorcotto ch'egli ha coi manicottoli

che toccan quasi terra.

ALTICHIARA

E che fibbia sfoggiata e che puntale!

BIANCOFIORE

E grande! E snello! E la camminatura

alla reale!

ADONELLA

E come bianchi i denti!

1040 Egli ha sorriso un poco, e balenavano.

Non avete veduto? Non avete

veduto?

Oh avventurata, / avventurata! 1030-1031 vedete, porta | veramente. Vedete / com'egli porta 1034 è leggiere il suo passo, e ben cinto → gli sta bene la vita ed è ben cinto - ed *A, db, rv¹* → et *tr¹, tr², nz, ol* 1039-1040 E come bianchi / i denti! | E come bianchi i denti! / Egli ha sorriso - un poco, *A, db* → un poco *rv¹* → un poco, *tr¹, tr², nz, ol* 1041 Non avete veduto? Si volgeva | Non avete veduto? Non avete

GARSENDA

Oh avventurata colei che
gli bacerà la bocca!

FRANCESCA

Tacete!

ALDA

Se ne va. Passa pel portico.

La schiava apre il cancello, lo richiude dietro di sé, furtiva; e sparisce pel giardino.

FRANCESCA

1045 Ah tacete, tacete!

Si volge, si copre la faccia con ambe le mani; poi si discopre e appare trasfigurata. Discende i primi gradini lentamente, poi con rapidità repentina per gettarsi nelle braccia della sorella che l'attende a piè della scala.

ALTICHIARA

Messere Ostasio torna indietro, solo.

BIANCOFIORE

La schiava, dove va la schiava? Corre
pel giardino.

GARSENDA

Smaragdi corre corre,
come un bracco da leva.

1043 lo bacerà | gli bacerà

[d.] La schiava ... giardino *agg. nel marg. infer. con* cancello, e sparisce | cancello, lo richiude dietro di sé, e sparisce *A* → cancello, lo richiude dietro di sé, furtiva; e sparisce *dh, rv¹, tr¹, tr², nz, ol*

[d.] Si volge ... della scala *agg. nel marg. destro*

1049 *agg. interl.*

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

Ride.

Dove va ella?

ADONELLA

1050 Cantiamo, cantiamo

la canzonetta della bella Isotta:

«O dattero fronzuto...».

Le donne si dispongono in corona su la loggia.

IL CORO DELLE DONNE

O dattero fronzuto, MAGISTER

o gentil mio amore, ANTONIUS

1055 or che ti par di fare? SONUM DEDIT.

Francesca, stretta nelle braccia della sorella, d'improvviso dà in un pianto. Il coro s'interrompe. Le donne favellano sommessamente.

BIANCOFIORE

Madonna piange.

ADONELLA

Oh, piange!

ALDA

Perché piange?

ALTICHIARA

Perché il cuore le duole d'allegrezza.

[d.] Ride *agg. interl.*

1050 Dove corre | Dove va ella 1051 «Messire con la dama...» → La canzonetta della bella Isotta: 1052 *agg. interl.*

[d.] in ghirlanda | in corona

1053-1055 Magister ... dedit *formula latina presente a partire da tr*¹

[d.] erompe in pianto | dà in <un gran> pianto → dà in pianto

GARSENDA

Dentro nel cuore
subito la ferì. Ah, s'ella è bella,
egli è pur bello, il Malatesta!

ADONELLA

1060

Nato

è per lei. Nati
sotto una stella.

GARSENDA

Lei

beata! Lui beato!

ALDA

E che molti anni viva

1065 chi li inghirlanda!

BIANCOFIORE

Prima acqua di stagione
cresce il formento;
primo pianto d'amore
cresce il contento.

ADONELLA

1070 Ora ride! Ora ride!

1058-1060 Dentro nel cuore la ferì, ovunque / è vena. S'ella è bella, →
Dentro nel cuore / subito la ferì... ovunque è vena. / Ah, s'ella è bella,
→ Dentro nel cuore / subito la ferì. Ah, s'ella è bella, / egli è pur bello
- subito *A, db, rv¹* → subito *tr¹, tr², nz, ol* 1060-1062 Lei / beata! Lui
beato! | Nato / è per lei. Nati / sotto una stella. [1064] BIANCOFIORE
→ ALDA [1066] ALDA → BIANCOFIORE 1066 stagione, *A* →
stagione *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol* 1067 formento: *A, db, rv¹, tr¹* → formento;
tr², nz, ol 1068 d'amore, *A, db* → d'amore *rv¹, tr¹, tr², nz, ol*

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

BIANCOFIORE

Vedi che tutte
le sue lacrime ridono
come la brina!

GARSENDA

Va, scalda il bagno,
1075 prepara i pettini...

Le donne si spargono per la loggia, con le loro vesti svolazzanti, vispe come uccelli in frasca, mentre le alte rocche dai penneccchi adorni passano e ripassano agitate a guisa di faci nella banda cerulea del cielo. Taluna rientra nelle stanze, poi n'esce novamente. Tal'altra si pone in vedetta. E favellano a mezza voce, e i loro passi sono senza romore.

BIANCOFIORE

Quegli oricanni
d'argento nuovi
abbiam da empire
d'acqua di fior d'aranci, d'acqua rosa.

ALDA

1080 E di lenzuola listate di seta
quattro cofani grandi

[1071] GARSENDA → BIANCOFIORE [1074] ADONELLA → GARSENDA

[d.] con vesti | con le loro vesti - leggere | vispe - su la fras[ca] | in frasca - rocche *A* → rocche *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol* - tinti *A, db* (dai pennacchi tinti *manca in rv¹*) → adorni *tr¹, tr², nz, ol* - Tal'altra *A, db* → Tal'altra *rv¹* → Tal'altra *tr¹, tr², nz, ol* - E i loro passi | E favellano >sotto< a mezza voce, e i loro passi

1076-1079 *agg. nel marg. sinistro con riempire* → empire - rosa... *A, db, rv¹* → rosa. *tr¹, tr², nz, ol* 1081 cofani grandi → quattro cofani grandi

abbiam da empire.

ALTICHIARA

E d'origlieri

quanti ne lavorammo

1085 a maraviglie,

che tale mai non ne videro in sogno

le Riminesi!

ADONELLA

Ah gran faccende abbiamo!

GARSENDA

E piegare le coltri

di bucherame

1090 e le coperte trapuntate d'oro.

BIANCOFIORE

E contare le reti e le trecciere

e le cinture e gli scheggiali d'oro.

ADONELLA

Ah, gran faccende!

GARSENDA

Io faccio giuro:

1095 meglio corrodo porta al Malatesta

la figlia di Messer Guido, che al doge

di Venezia la figlia

1082 riempire → empire 1084 molti → quanti 1085 maraviglie *A, db*
→ meraviglie *rv¹* → meraviglie *tr¹, tr², nz, ol* 1086 tali *A, db, rv¹, tr¹* →
tale *tr², nz, ol* 1087 Ah, *A* → Ah *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol* - abbiamo. *A*
→ abbiamo! *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol* 1088 piegammo → piegare 1091
contammo → contare 1093 *agg. interl.* 1094-1095 Io faccio giuro:
agg. interl. - Meglio → meglio

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

di Boemondo re di Rascia e Servia.

ADONELLA

E s'ella va per mare, abbiamo tanto

1100 olio di spigo

da profumarne il mare.

ALDA

E apprendere vogliamo

a quelle Riminesi un poco rozze

la maestria degli odori.

BIANCOFIORE

E sonare

1105 e ballare e cantare...

ALTICHIARA

Veh veh, ch'io non mi scordi

ch'ho anco a ripezzar con lo scarlatto

la gonnella a Gian Figo.

Ei torna a mezza nona.

BIANCOFIORE

1110 Ha ben da seguitare

il conto dello scudo di Morgana

e di quel beberaggio...

ALDA

Su, su, nozze di maggio!

1099 E, s'ella *A, db, rv¹, tr¹* → E s'ella *tr², nz, ol* 1102 E vogliamo insegnare
| E insegnare vogliamo | E apprendere vogliamo | Apprendere vogliamo |
E apprendere vogliamo 1104 cantare → sonare [1106] ADONELLA
→ ALTICHIARA 1106 Veh ch'io | Veh veh, ch'io 1107 Che ho →
Ch'ho - anche → anco - ripezzare → ripezzar 1108 quella gonna
la gonnella 1110 Ei → Ha

Farem convito di cento taglieri
1115 e di trenta vivande.

BIANCOFIORE

Diamo una voce

a Mazarello

per un poco di suoni.

ADONELLA

Ah gran faccende abbiamo!

GARSENDA

1120 Su, leste alla bisogna!

ADONELLA

Lasciamo le conocchie

per prender le ghirlande.

Rientrano nelle stanze con gran sussurro come uno sciame nell'alveare. Francesca ha levato il volto lacrimoso illuminando d'un riso repentino le sue lacrime. E, mentre su la loggia le donne facevano quel favellio continuato e piano, ella asciugava con le dita nude il pianto sul suo volto e sul volto della sorella. Ora parla, e le sue prime parole suonano sul concerto delle ultime voci nuziali.

FRANCESCA

O sorella, sorella,

non pianger più. Non piango più. Non vedi

1125 che rido? Ah piango e rido,

1116-1119 *agg. nel marg. destro* [1120] ADONELLA → GARSENDA
1120 Su, via | Su, leste [1121] ADONELLA *manca in A, presente in db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol* 1122 per fare le | per prender le ghirlande
[d.] Ora → E - e la → e le - delle voci nuziali → delle ultime voci nuziali
1124 più! A → più. *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol* 1125 Ah rido | Ah piango e rido

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

e non mi basta! E stretto
mi pare il cuore per questa potenza,
e il pianto una virtù già consumata
e il riso un gioco leggiadro mi pare;
1130 e tutta la mia vita
con tutte le sue vene
e con tutti i suoi giorni
e tutte le sue cose più lontane,
fin laggiù fin laggiù nel tempo cieco
1135 e muto, fin da quando
al petto della madre era sospesa
e tu non eri,
tutta mi trema
in un tremito solo
1140 sopra la terra;
e per tutte le fonti,
che ridono e che piangono,
ne' luoghi ch'io non so,
mi pare sparso il mio valore; e l'aria
1145 io la odo piena di grida terribili
e la luce odo
come squilli di trombe,
e il rumor che si fa
e il tumulto son grandi più che in giorno
1150 di vendetta, sorella, quando il sangue
tinge le porte delle nostre case...

1128 *agg. interl.* 1142-1143 che ridono ne' luoghi ch'io non so → che ridono e che piangono [*agg. interl.*] / ne' luoghi ch'io non so 1144 sparsa la mia gioia → sparso il mio valore

SAMARITANA

O Francesca, Francesca, anima mia,
chi hai veduto? chi hai tu veduto?

FRANCESCA

No, non ti sbigottire!

1155 Che mi guardi negli occhi?

Di che male malata sono? Chi,
chi ho veduto?

La vita se ne va,
se ne va come un fiume

1160 che fa rapina e non trova il suo mare:

e il rombo m'impaura...

Ah tu ora, tu ora
pigliami, cara sorella, tu ora
pigliami, e me con te!

1165 Portami nella stanza

e chiudi la finestra,
e dammi un poco d'ombra,
e dammi un sorso d'acqua,
e ponimi sul tuo piccolo letto,

1170 e con un velo ricoprimi, e fa

tacere queste grida, fa tacere
queste grida e il tumulto
che ho nell'anima mia!

Fammi silenzio in me,

1175 che riudire io possa

1160 mare; *A, db, rv¹, tr¹* → mare: *tr², nz, ol* 1165 stanza, *A, db, rv¹*
→ stanza *tr¹, tr², nz, ol* 1166 le finestre → la finestra 1167 fammi →
dammi 1175 ch'io | che riudire io

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

l'ape di maggio
battere su l'imposta e il grido della
rondine, e alcuna
tua paroletta, come
1180 ieri, come in quell'ora
tanto lontana,
allontanata da me con non so
che incantamento...
E tienimi, sorella,
1185 tienimi, e me con te!
E aspettiamo la sera
con la preghiera e il sonno,
sorella; e l'alba aspettiamo, che nasca
la tua stella diana.
GARSENDA *irrompendo su la loggia precipitosamente.*
1190 Viene! viene! Madonna
Francesca, ecco che viene dalla parte
del giardino. L'ho scorto dalla camera
dei forzieri, l'ho scorto
sotto i cipressi. Smaragdi gli mostra
la via.

1176-1177 l'ape di maggio battere alla nostra | l'ape di maggio / battere
>alla< su l'imposta 1177-1179 il grido della / rondine, e quando a | il
grido del / balestruccio e di quando in quando alcuna → il grido della /
rondine, e alcuna 1180 in quel tempo → in quell'ora 1181 lontano →
lontana 1182-1184 tanto lontana, / e tienimi → allontanato da me con
non so [agg. interl.] / che incantamento... [agg. interl.] / e tienimi 1187
e il | con la preghiera e il 1189 diana... *A, db, rv*¹ → diana. *tr*¹, *tr*², *nz, ol*
[*d.*] uscendo → irrompendo
1193 dalla | dei

Le altre donne sopraggiungono, curiose e giulive; e tutte hanno intorno al capo ghirlanda per allegrezza; e traggono seco inghirlandati tre donzelli sonatori di liuto di violetta e di piffero.

FRANCESCA *pallida di spavento e agitata, come fuor di sé.*

- 1195 No, no! Correte,
 donne, correte,
 ch'ei non venga! Correte,
 donne, andategli incontro,
 ch'ei non venga! Serrate
- 1200 i cancelli, chiudetegli il passo, e
 ditegli ch'io lo saluto! E tu, tu,
 Samaritana, aiutami,
 ché non posso fuggire: mi si piegano
 i ginocchi e la vista
- 1205 mi manca... Ma correte,
 donne, correte,
 ch'ei torni indietro! Andategli incontro, e
 ditegli ch'io lo saluto!

[d.] ghirlanda; | ghirlanda per allegrezza; – conducono → traggono
 – due | <inghirlandati> tre – di liuto, *A, db, rv¹* → di liuto *tr¹, tr², nz, ol*
 – viola → violetta – monacordo | mezzo cannone *A* → piffero *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol*

1195 No, no! *A, db* → No, No! *rv¹* → No, no! *tr¹, tr², nz, ol* 1197-1198
 Chiudete / i cancelli! | Chiudete i cancelli! | Correte, / donne, andategli
 incontro 1199 Chiudete → Serrate 1201 Correte! | Sorella, | E tu, tu,
A → E tu, tu, *db* → e tu, tu, *rv¹* → E tu, tu, *tr¹, tr², nz, ol* 1202 >E tu,
 Samaritana, < | >aiutami< Samaritana, aiutami 1203 fuggire: *A, db* →
 fuggire; *rv¹* → fuggire: *tr¹, tr², nz, ol* 1204 le ginocchia → i ginocchi
 1205-1207 E voi correte, / donne → Ma correte, donne, dite / ch'ei torni
 indietro! → Ma correte, / donne, correte, / ch'ei torni indietro!

ATTO PRIMO - SCENA QUINTA

LE DONNE

Eccolo! Eccolo!

È qui presso, è qui presso.

Sospinta dalla sorella, Francesca fa per salire la scala; ma ecco ch'ella vede da presso, di là dalla chiusura, apparire Paolo Malatesta. Ella rimane immobile ed egli si ferma tra gli arbusti; e stanno l'una di contro all'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e senza gesto. La schiava è celata nella fronda. Le donne su la loggia si dispongono in corona e i sonatori su i loro strumenti intonano.

IL CORO DELLE DONNE

1210	Per la terra di maggio	MAGISTER
	l'arcadore in gualdana	ANTONIUS
	va caendo vivanda.	SONUM DEDIT.
	A convito selvaggio	
	in contrada lontana	
1215	uno cor si dimanda...	

Francesca si separa dalla sorella e va lentamente verso l'arca. Coglie una grande rosa vermiglia, poi si rivolge; e, di sopra alla chiusura, la offre a Paolo Malatesta. Samaritana a capo chino se ne va su per la scala

[d.] Sorretta → Sospinta – ma vede da presso, di là dalla chiusura, Paolo M[alatesta] | ma ecco ch'ella vede da presso, di là dalla chiusura, apparire Paolo Malatesta – si ferma → si ferma tra gli arbusti – divisi dall | divisi dal cancello – senza parola | senza parola e senza gesto – La schiava ... fronda *agg. interl.* – intonano la canzone | su i loro strumenti intonano 1210-1212 Magister ... dedit *formula latina a partire da tr¹* [d.] e - di sopra alla chiusura - *A, db, rv¹* → e, di sopra alla chiusura, *tr¹, tr², nz, ol*

FRANCESCA DA RIMINI

piangendo. Le donne inghirlandate seguono il canto. Alla inferriata, in fondo, di tra le sbarre, appare Bannino con la guancia fasciata; poi, ritraendosi, batte più colpi alla porta che fu chiusa da Ostasio. Francesca trasale.

LA VOCE DI BANNINO

Francesca, apri! Francesca!

[d.] A una delle inferriate, di tra le sbarre *A* → Alla inferriata, in fondo, di tra le sbarre *db, rv¹, tr¹, tr², nz, ol* – si affaccia → appare – poi batte forte alla porta | poi, ritraendosi, batte più colpi alla porta

ATTO SECONDO

Appare una sala a crociera, nelle case dei Malatesti, con grandi costole da rilievo e pilastri gagliardi; su due de' quali, nel fondo, gira un arco che nel suo vano, per un breve andito chiuso tra due muraglie pertugiate dalle balestriere, mette alla piazza d'una torre rotonda. Due scale laterali di dieci gradini salgono dall'andito al battuto della torre; una terza scala, fra le due, scende dal battuto ai sottoposti solai, passando per una botola. Si scorgono, pel vano dell'arco, i merli quadri di parte guelfa muniti di bertesche e di piombatoie. Un manganò poderoso leva la testa della sua stanga e allarga il suo telaio di canapi attorti. Balestre grosse a bolzoni, a verrettoni, a quadrelli, baliste, arcubaliste e altre artiglierie di corda sono postate in giro con lor martinetti girelle torni arganelli lieve.

[*d.*] da balestriere | dalle balestriere - scale di dieci gradini | scale laterali di dieci gradini - dal pavimento del | dall'andito - al battuto; una terza scala | al battuto >superiore< della torre; una terza scala - scala - fra le due - scende *A* → scala, fra le due, scende *db*, *tr¹*, *tr²*, *nz*, *ol* - ai piani inferiori della torre → ai sottoposti solai - I m | Si scorgono - quadri *A* → quadrati *db* → quadri *tr¹*, *tr²*, *nz*, *ol* - manganò *A* → manganò *db*, *tr¹*, *tr²*, *nz*, *ol* - a bolzoni, a verrettoni, a quadrelli, baliste, arcubaliste *A*, *db* (*ma* arcubaliste) → a bolzoni a verrettoni a quadrelli, baliste,

La cima della torre malatestiana irta di macchine e d'armi campeggia nell'aria torbida, dominando la città di Rimini donde spuntano soli in lontananza i merli a coda di rondine che coronano la più alta torre ghibellina. Alla parete destra della sala è una porta; alla sinistra, una stretta finestra imbertescata che guarda l'Adriatico.

arcubaliste tr^1, tr^2, nz, ol - martinetti, girelle, torni, arganelli, lieve A ,
 $db \rightarrow$ martinetti girelle torni arganelli lieve tr^1, tr^2, nz, ol - nell'aria
nuvolosa $A \rightarrow$ nell'aria torbida db, tr^1, tr^2, nz, ol - la città turbolenta | la
città di Rimini $A \rightarrow$ la città di Rimino db, tr^1, tr^2, nz, ol - una finestra |
una stretta finestra - il mare $A \rightarrow$ l'Adriatico db, tr^1, tr^2, nz, ol

ATTO SECONDO - SCENA PRIMA

SCENA I. Si vede nell'andito il torrigiano occupato ad attizzare le legna sotto una caldaia fumante. Egli ha ordinato contro la muraglia le cerbottane i sifoni le aste delle rocche a fuoco e delle falariche, e accumulato intorno ogni sorta di fuochi lavorati. Su la torre, presso il màngano, un giovine balestriere sta alle vedette.

IL TORRIGIANO

È ancora sgombro il campo del comune?

IL BALESTRIERE

Pulito come il mio targone.

IL TORRIGIANO

Ancora

nessun si mostra!

IL BALESTRIERE

Non si vede l'ombra

d'un Gambancerro né d'un Omodeo.

IL TORRIGIANO

5 Sembran già tutti morti quelli che hanno
da morire.

[d.] Si vede il torrigiano nell'andito | Si vede nell'andito il torrigiano occupato ad attizzare - il fuoco | le legna - una caldaia | una caldaia fumante - le cerbottane e le aste dei roccaffuochi | le cerbottane, i sifoni, le aste delle rocche a fuoco *A, db* → le cerbottane i sifoni le aste delle rocche a fuoco *tr¹, tr², nz, ol* con rocche → rócche *db, nz, ol* - falariche. Su la torre | falariche, e accumulato intorno ogni sorta di fuochi lavorati. Su la torre - un balestriere sta | due balestrieri stanno vedette | un giovane balestriere sta alle vedette

[1] IL TORRIERE | IL TORRIGIANO 1 Comune *A, db* → comune *tr¹, tr², nz, ol* 2 come il mio targone. I cani / dormono → come il mio targone. IL TORRIGIANO Ancora / Nessun si mostra?<!

IL BALESTRIERE

Altro che morti! Se ognuno
non portasse coretto o corazzina
e se gli usci non fossero sprangati,
udresti grande martellio di cuori
per le contrade di Rimino... Oh, passa
10 un asino!

IL TORRIGIANO

Messer Montagna, certo,
de' Parcitadi o Messer Ugolino
Cignatta.

IL BALESTRIERE

Ognun di loro, Berlingerio,
sta col piè nella staffa
15 della balestra e aspetta il segno per
venir fuori alle barre e alle serraglia.

IL TORRIGIANO

Che segno? Il Parcitade
non ha seco l'astrolago. Egli aspetta
il soccorso da Urbino.
20 Ma assai prima che giunga il Conte Guido,
pel corpo di San Giuliano martire,
noi avremo arsa tutta la città.
Abbiamo tanto da bruciare mezza
Romagna. Questa volta si lavora

8 serrati → sprangati 10 per Rimino | per le contrade di Rimino 20 di
Urbino. Ma, assai prima / che giunga il Conte Guido → Ma assai prima
che giunga il Conte Guido 21 Corpo *A* → corpo *db, tr¹, tr², nz, ol* 23
fuochi da bruciare → tanto da bruciare

ATTO SECONDO - SCENA PRIMA

- 25 a caldo! Lo Sciancato
ha voluto strinare la criniera
del suo cavallo
con una roccaffuoco: segno che è
tempo da salamandre.
IL BALESTRIERE
- 30 Gli piace il puzzo di strinato, sembra,
più che il zibetto della sua mogliera.
Ah quella Ravignana, altro che fuoco
lavorato, altro che solfo e bitume!
S'ella sorride, incendia la città
- 35 con il contado e tutto il tenitorio.
IL TORRIGIANO
Rado sorride. È sempre annuvolata
di pensieri, e crucciosa. Non ha pace.
Io la vedo salire a questa torre
quasi ogni giorno. Poco parla. Guarda
- 40 il mare e, se discopre
qualche galera o qualche saettia,
la segue con quegli occhi
più neri della pece,

25 a caldo! Lo Sciancato *A, db, tr¹* → caldo! Lo Sciancato *refuso in tr², nz* → a caldo! Lo Sciancato *ol* 30 [*battuta del Torrigiano*] Gli piace il puzzo di strinato. → IL BALESTRIERE Gli piace il puzzo di strinato, sembra, 31 l'odore → il zibetto 32 Ravignana! Altro → Ravignana, altro – fuochi | fuoco 33 lavorato! → lavorato, altro 34 si mostra → sorride 37 *agg. interl.* 39-40 quasi ogni giorno. Viene con la schiava / e >anche< a volte sola. Poco parla. Guarda *A* → quasi ogni giorno. Poco parla. Guarda / il mare *db, tr¹, tr², nz, ol* – guarda → discopre 42-43 la divora con quegli occhi di falcone → la segue con quegli occhi / più neri della pece [*agg. interl.*]

sinché non è scomparsa,
45 quasi che attenda un messaggio o si strugga
di navigare. Gira
di torre in torre,
dalla Mastra alla Rubbia,
dalla Gemmana alla Tanaglia, come
50 una rondine spersa. E qualche giorno,
quand'è sul ballatoio,
temo che spicchi il volo e piombi giù.
Misericordia!

IL BALESTRIERE

Lo Sciancato è buono
a cavalcare addosso all'Omodeo,
55 a forzare castelli, a guarar fiumi,
a rompere steccati,
a fare saccomanno in ogni terra,
ma non a lavorar la bella vigna
che Dio gli diede.

IL TORRIGIANO

Taci! Non parlar
60 forte, ché non si sente quando viene.
Cammina più leggera che una lonza,

44-45 scomparsa, come se / attendesse qualcuno o si struggesse →
scomparsa, / >come se< quasi che attenda un messaggio o si strugga 46
>o si strugga< di partire → di navigare 48 dalla Rubbia alla Pila, dalla
Mastra → dalla Rubbia alla Mastra → dalla Mastra alla Rubbia 49 dalla
Gemmana, come | dalla Gemmana alla >Masdogna< Tanaglia, come 50
volta → giorno 51 quando è → quand'è 54-55 a forzar castelli | a
cavalcare addosso all'Omodeo, / a forzare castelli 56 *agg. interl.* 59
parlare → parlar 60 così forte → forte, ché 61 gatta → lonza

ATTO SECONDO - SCENA PRIMA

e non si sente camminare. Fa
il paio con Messer Malatestino,
che te lo vedi innanzi all'improvviso
65 senza sapere donde sia venuto,
e ti mette ogni volta
il tremacuore, come la fantasima.

IL BALESTRIERE

Oggi è giornata da menar le mani.
Le donne stanno rinserrate.

IL TORRIGIANO

Quella

70 non è già donna di paura. Guarda
se in piazza è novità.

IL BALESTRIERE *tornato al suo posto.*

Passano i frati

Eremitani di Sant'Agostino,
per lo scongiuro. Hanno sentito puzzo
di strinato nel vento fresco.

IL TORRIGIANO

75 È sempre
chiusa la porta del Gattolo?

IL BALESTRIERE

Sempre

66-67 e ti dà ogni volta lo spavento → e ti mette ogni volta / il tremacuore
69-70 Quella / non è già donna di paura. *agg. interl.* - accade novità!
→ è qualche novità! → è novità. [71] tornando → tornato 71 se in
piazza è novità. IL BALESTRIERE Passano i frati *A, db* → se in piazza è
novità. / IL BALESTRIERE Passano i frati *tr¹, tr², nz, ol* (*forse per svista
del tipografo, cui sfugge l'allineamento, il quinario conta come nuovo verso*)

chiusa. I nostri, che vengon da Verucchio,
ora saranno con trombe e bandiere
al ponte del Maone. Messer Paolo
80 coi fanti è entrato già per la Postierla
da Mare.

IL TORRIGIANO

La mischianza

è al suo punto. Da mezzogiorno muovo
con la spatola, mescolo et incorporo.
Vogliamo manganare su le case
85 scomunicate bariglioni e botti.
Ma che s'aspetta? La congiunzione
di Venere con Marte? Questo astrolago,
venuto da Baldach, e' non mi pare
un nuovo Balaàm. Che Dio ci aiuti!

90 Guarda se tu lo scorgi
sul campanile di Santa Colomba.
Deve dare tre tocchi di campana
quand'è fatto il pronostico.

IL BALESTRIERE

Si vede

una gran barba.

IL TORRIGIANO

95 Ah impegolargli tutta quella stoppa

79-81 Messer ... Mare *agg. interl. con* postierla | Postierla 81 L'olio bolle
→ La mischianza 82-83 *agg. interl.* - ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 84-
85 un bariglione | su le case / scomunicate bariglioni 88 Baldàch *A, db*
→ Baldach *tr¹, tr², nz, ol* 92 Ci deve | Deve

ATTO SECONDO - SCENA PRIMA

e manganarlo! Io l'ho in sospetto. Ei fu
con Ezelino a Padova, e con altri
dannati ghibellini... Io non so come
mai Messer Malatesta

100 ora l'abbia con seco.

IL BALESTRIERE

Guido Bonatto, quello di Forlì,
è un astrolago vero da battaglia.
Lo vidi alla giornata di Valbona,
e il pronostico suo non fece fallo.

IL TORRIGIANO

105 Ma l'ha il Feltrano maledetto. Un fulmine
gli spacchi l'occhio e l'astrolabio!

SCENA II. Francesca entra dalla porta destra e s'avvanza lungo la parete fino al pilastro che regge l'arco. Porta intorno al viso una banda scura che le passa sotto il mento e si congiunge a una specie di tòcco che le copre i capelli lasciando vedere le trecce annodate sulla nuca.

IL BALESTRIERE

S'alza

polvere dalla parte di Aguzano.

97 fin co | con Ezelino 99-100 Malatesta l'abbia seco | Malatesta l'abbia / con | Malatesta / l'abbia >con< seco → Malatesta / ora l'abbia con seco
103 L'ho visto → Lo vidi - alla battaglia → alla giornata
SCENA SECONDA *la scena inizia in questo punto a partire da tr¹*
[d.] destra, e A → destra e db, tr¹, tr², nz, ol - tocco A, db → tocco tr¹,
tr², nz, ol - su la A, db, tr¹ → sulla tr², nz, ol

IL TORRIGIANO

Non sono i cavalieri
del Conte Guido
che vengono di Petramala?

IL BALESTRIERE

110 No.

Che Dio lor sbalzi gli occhi
dalle visiere nella polvere!

IL TORRIGIANO

E

chi sono?

FRANCESCA

Berlingerio!

IL TORRIGIANO *sobbalzando.*

Oh, Madonna Francesca!

*Il balestriere ammutolisce e resta attonito a guardarla,
poggiato al manganò.*

FRANCESCA

115 È salito alla Mastra

Messer Giovanni?

IL TORRIGIANO

Non ancora, Madonna. L'aspettiamo.

110 da Petramala A → di Petramala *db, tr¹, tr², nz, ol* 111-112 gli occhi dalle occhiaie / nella polvere! → gli occhi / dalle visiere nella polvere! 113 SCENA SECONDA A (*agg. interl. prima della battuta di Francesca*), *db* → a partire da *tr¹*, la SCENA SECONDA inizia con la *did. precedente* [*d.*] immobile → attonito – presso il | poggiato al – manganò A, *db* → manganò *tr¹, tr², nz, ol*
115 alla Rubbia → alla Mastra

ATTO SECONDO - SCENA SECONDA

FRANCESCA

E nessun altro?

IL TORRIGIANO

Messer Malatesta

vecchio. Egli stesso ha fatto la mischianza

120 nella caldaia; et io son qui da mezzo-
giorno, che muovo la spatola e mescolo.

FRANCESCA *accostandosi.*

E nessun altro?

IL TORRIGIANO

Nessun altro, Madonna.

FRANCESCA

E tu che fai?

TORRIGIANO

Preparo fuoco greco,

125 rócche rócchette lingue trombe pèntole

falariche e diverse

altre carezze per i Parcitadi;

ché s'aspetta di fare fatto d'arme

oggi e di dare a quella parte un buono

130 acconto su l'Inferno.

120 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 122 Che fai? → E nessun altro? 123-124 TORRIGIANO Nessun ... fai? *agg. interl., con* Che fai? | E tu che fai? 124-125 fuoco greco, rocche, / rocchette | fuoco greco, / rócche, rocchette, lingue, strombe, pèntole *A, db* → rócche, rócchette, lingue, trombe, pèntole *tr¹* → rócche rócchette lingue trombe pèntole *tr²* → rócche, rócchette lingue trombe pèntole *nz, ol* 126 falàriche *A, db* → falariche *tr¹, tr², nz, ol* 129-130 al nemico un acconto / su l'Inferno → a quella parte un buono / acconto su l'Inferno

FRANCESCA *guardando con meraviglia la materia
che bolle nella caldaia.*

Il fuoco greco! Chi si salva? Non
l'avevo mai veduto. È vero che
non si conosce alla battaglia strazio
più terribile?

IL TORRIGIANO

Questo

135 poi è terribilissimo; è un segreto
d'una ricetta
che Messer Malatesta ebbe da un vecchio
di Pisa il quale fu co' Cristiani
ad assalire Damiata.

FRANCESCA

È vero

140 che arde nel mare,
arde nei fiumi,
brucia le navi,
brucia le torri,
soffoca, ammorba,
145 secca repente il sangue
dell'uomo, fa
delle carni e dell'ossa
una cenere nera,
trae dallo strazio

[d.] che arde nella | che bolle nella

131 È terribile. | Chi si salva? Non 132 È vero che è | È vero che 135
terribilissimo: *A, db, tr¹* → terribilissimo; *tr², nz, ol* 136 *agg. interl.* 137
Pisano | di Pisa

ATTO SECONDO - SCENA SECONDA

150 dell'uomo urla di belva
che impazzano i cavalli
e impietrano i più prodi?
È vero che calcina
il macigno, consuma

155 il ferro, morde
anco armatura
di diamante?

IL TORRIGIANO

Morde e divora
ogni genìa di cose vive e morte,

160 e solo con la sabbia
si affoga e con l'aceto
si stempera.

FRANCESCA

Ma come siete voi

osi di maneggiarlo?

IL TORRIGIANO

Noi n'avemmo licenza

165 da Belzebù che è il prencipe dei Dèmoni
e viene parteggiando
pei Malatesti.

FRANCESCA

E come lo scagliate

voi?

152-153 prodi, / è vero → prodi? / È vero 155-156 ferro temprato, /
morde → il ferro, morde / anco 166 e par | e viene parteggiando

IL TORRIGIANO

Co' sifoni e con le cerbottane,
di lungo getto; o in cima delle picche
170 con pennecci di stoppa
lo saettiamo a forza di balestro.
Ecco, Madonna, queste sono buone
conocchie; sono
le conocchie dei Guelfi,
175 che senza fuso filano la morte.

*Egli toglie dalla fila una rocaffuoco preparata e la
mostra a Francesca che afferra l'asta e la squassa.*

FRANCESCA

Accendine una.

IL TORRIGIANO

Non fu dato ancora
il segno.

FRANCESCA

Voglio che m'accendi questa.

IL TORRIGIANO

Poi chi la spegnerà?

FRANCESCA

Voglio vedere
la fiamma che non ho veduta mai.
180 Accendi! È vero che arde di colori
meravigliosi, come nessun'altra

169 molto di lungo → di lungo getto

[d.] prende → toglie dalla fila

176-177 Accendine A → Accendine *db, tr¹, tr², nz, ol* – Non fu dato
ancora il | Non fu dato ancora / il segno.

ATTO SECONDO - SCENA SECONDA

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

IL TORRIGIANO

Certo che sì, Madonna,
è bello da vedere e assai gioioso
nella notte volar queste conocchie
195 accese sopra un campo
fitto di razzamaglia imperiale;
e il sa bene Messer Giovanni, il vostro
marito, che sovente se ne gode.

FRANCESCA

Accendi, dunque, torrigiano! Voglio
vedere.

182 mortale → fugace 186-189 indicibile, d'una / che sola si ritrova nei pianeti / del cielo erranti, nei sogni dell'uomo / cieco: | indicibile, d'una / >bellezza ra " " " " " " e segreta< moltitudine fervida e sublime [*agg. interl.*] / che sola vive nei pianeti erranti, / nelle ampolle dei maghi, 194-195 volare → volar – questi dardi / sopra un campo | questi dardi / accesi sopra un campo → queste conocchie / accese sopra un campo 195-196 un campo di | un campo / fitto di razzamaglia 198-199 marito. / FRANCESCA Accendi, Berlingerio! Voglio → marito, che >se< sovente se ne gode. / FRANCESCA Accendi, dunque, torrigiano! Voglio

IL TORRIGIANO

200 Ma non è notte e non è
ancora dato il segno.

FRANCESCA

Accendi! Voglio.

Per vederla io la cacerò nel buio,
là, nella cateratta della scala
che è oscura.

IL TORRIGIANO

205 Or volete dunque voi
ardere Torre Mastra
con tutti i balestrieri
a far contento il Parcitade?

*Francesca tuffa nella caldaia il penneccchio della
roccaffuoco, poi rapidamente l'accende ai tizzi.*

FRANCESCA

Et io

l'accendo!

*La vampa violenta e versicolore crepita in cima della
picca ch'ella tiene in pugno come una fiaccola, senza
paura.*

Oh bella fiamma! Vince il giorno.

202-203 Voglio / vedere | Voglio. / Per vederla 205 dov'è buia → >che è<
ch'è oscura A → che è oscura *db, tr¹, tr², nz, ol* 206 Rubbia → Mastra
207 balestrieri? → balestrieri, 208 per far → a far
[*d.*] ai tizzi. La | ai tizzi.
208 Ed A, *db* → Et *tr¹, tr², nz, ol*
[*d.*] La vampa crepita | La vampa violenta e versicolore crepita – ch'ella
tiene come | ch'ella tiene in pugno come

ATTO SECONDO - SCENA SECONDA

- 210 Ah com'è viva! Come vibra forte!
Ne vibra tutta l'asta, e la mia mano,
e il mio braccio, e il mio cuore.
La sento più vicina
che s'io l'avessi nella palma. Vuoi
215 tu divorarmi, bella fiamma? Vuoi
farmi tua? Sento ch'io divento folle
di te.

*La sua voce squilla come un canto. Il torrigiano e il
balestriere guatano attoniti alla fiamma e alla donna
come a un'opera di magia.*

- Ma come rugge!
Rugge chiedendo preda,
chiedendo di volare.
220 Io la voglio scagliare nelle nuvole.
Caricate il balestro!
Il sole è morto, e questa
è la figlia ch'egli ebbe dalla morte.
Io la voglio scagliare nelle nuvole.
225 Che s'aspetta? Non sono folle, no,
povero torrigiano che mi guardi
sbigottito.

Ella ride.

211 Vibra anche l'asta | Ne vibra tutta l'asta
[d.] come un canto folle. → come un canto. – la guatano attoniti come
dinanzi a un'opera di magia → guatano attoniti alla fiamma e alla donna,
come a un'opera di magia.

217-218 Rugge chiedendo la preda | Ma come rugge! / Rugge chiedendo
preda, 224 agg. interl. 226 torrigiano | povero torrigiano

Ma questa fiamma è tanto
bella che me ne sento inebriata
come s'io fossi in lei et ella fosse
230 in me. Sai tu, sai tu quanto sia bella?
Tu non lo sai. Il fumo acerbo t'ha
guasti gli occhi. E se splende
così di giorno, come splenderà
di notte?

*Ella si avvicina alla botola in cui scende la scala della
torre, e abbassa nel vano dell'ombra la rocca ardente.*

Meraviglia! Meraviglia!

IL TORRIGIANO

235 Madonna, Dio ne liberi, arderete
la torre. In grazia,
vi prego!

*Egli si affanna a riparare dal pericolo delle scintille i
fuochi lavorati che sono accumulati intorno.*

FRANCESCA *intenta allo splendore.*

Meraviglia!

Allegrezza degli occhi! Desiderio

228 che mi inebria | che me ne sento inebriata 229 ed *A, db* → et *tr*¹, *tr*²,
nz, ol 230-234 in me. E se splende / così >al< di giorno, come splenderà
/ come splenderà | in me. Sai tu, sai tu quanto sia bella? / Tu non lo sai.
Il fumo acerbo t'ha / guasti gli occhi. E se splende / così di giorno, come
splenderà / di notte?

[*d.*] e vi | e abbassa

235 voi ardetate | Dio ne liberi, arderete 236-237 In grazia, vi prego! Per
ogni / solaio → In grazia, / vi prego!

[*d.*] *agg. interl. con* a porre in | a riparare

ATTO SECONDO - SCENA SECONDA

di splendere e di struggere! Nel cuore
240 silenzioso di quale alto monte
stettero queste gemme congelate,
che la fiamma terribile discioglie
e rinnovella in spiriti di ardore?
Vita tremenda e rapida! Bellezza
245 mortale! Vola per la notte senza
stelle; nel campo cade, investe l'uomo
armato, gli involupa l'armatura
sonora, gli s'insinua tra piastra
e piastra, gli si caccia
250 dovunque è vena, l'ossa
gli fende, gli ricerca le midolle,
lo contorce, lo soffoca, lo acceca;
ma, prima ch'egli sia cieco degli occhi,
tutta l'anima sua perdutamente
255 urla nello splendore che l'uccide.

Ella ascolta, china verso la botola, vigile.

Qualcuno sale per la scala. Chi
è che sale?

IL TORRIGIANO

Per ogni

243 rinovellano | rinovella 246 La bella fiamma | nel campo cade, investe l'uomo 248-250 maglia / e maglia, gli ricerca le midolle / lo soffoca → piastra / e piastra, gli si caccia / dovunque è vena, l'ossa 252 e lo tor | lo contorce 254-255 l'anima sua perduta grida / nello splendore → l'anima sua perdutamente / urla nello splendore [d.] Una pausa. Ella ascolta A, db → Ella ascolta tr¹, tr², nz, ol

solaio abbiamo cento
 tra balestrieri et arcieri, nascosti,
 260 che hanno comando di non respirare,
 laggiù stipati come il saettame
 entro i turcassi. Forse
 han veduta la vampa.

FRANCESCA

È un uomo solo.

Gli suona addosso l'arme.

265 Chi è che sale?

IL TORRIGIANO

Levate via quella rócca, Madonna
 Francesca, ché non è certo un nemico;
 o state a rischio di bruciargli il viso.
 Forse è Messer Giovanni.

FRANCESCA *china verso la cateratta.*

Chi sei tu?

Chi sei tu?

LA VOCE DI PAOLO

270 Paolo!

*Francesca s'ammutilisce ritraendo la rócca e
 indietreggiando, mentre la vampa allungata nel moto*

258 trenta / balestrieri nascosti → cento / tra balestrieri ed arcieri nascosti
 – ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* – arcieri nascosti → arcieri, nascosti, 262
 nei turcassi | ne' turcassi → entro i turcassi 263 hanno | han – il fuoco
 → la vampa 264-265 l'arme. Chi sei te? → l'arme. / Chi è che sale? [*agg.*
interl.] 266 Sollevate la roccaffuoco → Levate via quella rócca 268 c'è
 rischio che | state a rischio di
 [*d.*] cataratta *A* → cateratta *db, tr¹, tr², nz, ol*

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

subitaneo illumina l'elmetto e il gorzerino di Paolo Malatesta.

SCENA III. Paolo appare dalla cintola in su, nell'apertura della scala, e si volge alla cognata che s'è ritratta verso la muraglia tenendo ancora nella mano il ferro della ròcca abbassata fin sul solaio così che quel fuoco le arde ai piedi pericolosamente. Il balestriere torna alla vedetta.

IL TORRIGIANO

Bene arrivaste, Messer Paolo, bene
arrivaste, ché stiamo
a rischio di morir bruciati vivi
noi con tutta la torre! Voi vedete:

275 Madonna scherza
col fuoco greco
come con un cagnuolo
in guinzaglio.

Francesca, pallidissima, addossata alla muraglia, ride d'un riso tormentoso, lasciando cadere l'asta dal suo pugno.

È un miracolo
che non ci ritroviamo in un inferno

[d.] volgendosi → e si volge – e tiene → tenendo – pavimento → solaio – il fuoco arde → quel fuoco le arde – Il balestriere torna alla vedetta. >Il torrigiano è irrequieto.< *agg. nel marg. infer.*

277 come cagnuolo | come con un cagnuolo

[d.] Francesca pallidissima, *A, db, tr¹, tr²* → Francesca, pallidissima, *nz, ol*
– e lascia → lasciando – la rocca dalla sua mano → l'asta dal suo pugno

280 aperto. Voi vedete...

Il torrigiano versa più manate di sabbia su la fiamma per affogarla. Paolo sale i restanti gradini rapidamente. Com'egli pone il piede su la piazza della torre, il balestriere tende il braccio verso la città per indicargli i luoghi ov'è scoppiata la battaglia.

IL BALESTRIERE

V'è tumulto in contrada San Cataldo.

La fazione è incominciata al Ponte

Membruto su la Fossa

Patara. Si combatte alla Gualchiera,

285 sotto la Torre del Moschetto, lungo
la Masdogna.

Francesca s'allontana, muove qualche passo incerto fra il saettame e gli ordegni che ingombrano l'andito, si volge verso la porta ond'è venuta; si sofferma presso il pilastro che la nasconde agli occhi di Paolo.

IL TORRIGIANO

E noi qui s'aspetta ancora

il segno, Messer Paolo.

Fra poco è vespro. Che si deve fare?

Paolo sembra che non oda, dominato da un solo pensiero e da una sola angoscia. Vedendo scomparire Francesca, egli abbandona lo torre; discende una delle piccole scale

[d.] come pone | com'egli pone

281 San Tommaso → San Cataldo 284 Pàtara *A, db* → Patara *tr¹, tr², nz, ol* 286 la fossa Masdogna → la Masdogna

[d.] e i | e gli ordegni

286 l'aspett[iamo] | qui s'aspetta

[d.] discende una | abbandona la torre; discende una

PAOLO

Stemmo a oste
quaranta dì, con Guido di Monforte,
per prendere Cesena e le castella.

FRANCESCA

- 305 Assai vi travagliaste.
Smagrato siete un poco e impallidito
anche un poco, mi sembra.

PAOLO

V'è una febbre autunnale
per quei sterpeti lungo il Savio...

FRANCESCA

Siete

- 310 infermato? Per ciò tremate. E Orabile
non vi dà medicina?

PAOLO

La febbre si nutrica di sé stessa.
Medicina non chiedo, erba non cerco
per sanarmi, sorella.

FRANCESCA

- 315 Un'erba per sanare
io m'avea nelle case del mio padre,
del mio buon padre, Dio l'aiuti, Dio
l'aiuti! Un'erba io m'avea, per sanare,

303-304 per prendere Cesena, / con Guido di Monforte → con Guido di Monforte, / per prendere Cesena e le castella. 309 nei | nelle macchie → per >gli< quei sterpeti 310 tremate, Paolo → tremate. E Orabile 312 da sé → di sé 314 Francesca → sorella 316-319 io aveva a Ravenna, in quel giardino → io m'avea nelle case del mio padre, / <del mio buon ... per sanare,> [agg. *interl.*] /in quel giardino dove entraste un giorno

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

in quel giardino dove entraste un giorno
320 vestito d'una veste che si chiama
frode nel dolce mondo;
ma sopra le poneste il piede, senza
vederla, e non rinvenne,
se bene il vostro piede sia leggiro,
325 signore mio cognato. Non rinvenne,
fu morta.

PAOLO

Non la vidi,
né seppi dov'io fossi
né chi mi conducesse in quel cammino,
e non parlai e non udii parola,
330 né varcai limitare,
né ruppi impedimento,
ma sol vidi una rosa
che mi si offerse più viva che il labbro
d'una fresca ferita, e un canto giovine
335 udii nell'aria e udii battere colpi
furenti su una porta spaventosa
e nominato il vostro nome udii
con voce d'ira. Sol questo, sol questo.

321 mondo; o mio fratello → mondo; 323 e si seccò → e non rinvenne
325-326 o mio fratello, e non rinvenne, fu → signore mio cognato. Non
rinvenne, / fu 330-331 *agg. interl. con* limitare né → limitare / né -
fransi → ruppi 333 mi s'offerse *A* → mi si offerse *dh, tr¹, tr², nz, ol* -
sangue → labbro 335 battere i colpi → battere colpi 336-337 su la →
su una - e nominato / il vostro nome → spaventosa / e nominato il
vostro nome udii 338 *agg. interl.*

Né di là ritornai per volontà
340 di ritornare;
ché le vie della morte
non sono occulte come quella via,
o sorella, se Dio ci aiuti.
FRANCESCA

Videro

gli occhi miei l'alba,
345 l'alba che porta la stella diana,
la nutrice del cielo
che ci destava per darci il suo latte
quando l'ultimo sogno
era venuto al piccolo origliere,
350 la videro i miei occhi
sopra di me con l'onta
e con l'orrore, come un'acqua impura
gittata d'improvviso per oltraggio
contro un volto che s'alzi
355 anelando di bere la luce.
Videro questo gli occhi miei; vedranno
questo finché la notte non li chiuda,

339-340 >Di là come< Né di là ritornai, cara sorella, / per volontà di ritornare. → Né di là ritornai per volontà / di ritornare; 347 svegliava → destava - darci suo latte → darci il suo latte 348-349 quando avevamo un piccolo origliere → quando l'ultimo sogno / >sorrideva sul< era venuto al piccolo origliere 352 e l'orrore → e con l'orrore 353 gittata per oltraggio → gittata d'improvviso per oltraggio 355 contro un volto che >avanzi< levasi alla luce → contro un volto che s'alzi 355 *agg. nel marg. infer. con* avidamente a >vedere< bere la luce → anelando di bere la luce.

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

la notte che non ha
alba, fratello.

PAOLO

Onta et orrore sopra

- 360 di me! La luce
non mi trovò dormente.
La pace era fuggita
dall'anima di Paolo Malatesta
e tornata non è, né tornerà
- 365 più mai. La pace
e l'anima di Paolo Malatesta
son per sempre nemiche, in vita e in morte.
E tutto fu nemico intorno a me
dall'ora che poneste
- 370 il piede su la soglia senza scampo
ch'io mi trassi indietro con la scorta.
Far violenza
fu medicina al mio malore, in quella
notte: far violenza.
- 375 E uccisi allora Tindaro Omodei
et arsi le sue case.
Diedi alla dura scorta un'altra preda.

FRANCESCA

Perdonato da Dio,

359-360 ed *A, db* → et *tr*¹, *tr*², *nz, ol* – orrore / sopra di m[e] | orrore sopra / di me! 367 mortali nemiche → per sempre nemiche 370 sconosciuta° | del marito | senza scampo 371 ed → e ch'io 373 tormen[to] → malore 376 ed *A, db* → et *tr*¹, *tr*², *nz, ol* – la sua casa → le sue case 377 alla scorta | alla dura scorta – un buon bottino → un'altra preda

perdonato quel sangue vi sarà,
 380 e tutto il resto,
 ma non il pianto ch'io non piansi, non
 l'occhio rimasto arido nella prima
 luce. Non piansi
 né so piangere più, fratello! E il sorso
 385 che voi mi deste, al guado
 della fiumana bella, vi sovviene?
 col vostro falso cuore
 pieno di tradimento e di follia,
 fu l'ultimo, fu l'ultimo che tolsemi
 390 la sete; e nessun'acqua
 di poi la sete mi toglie, signore.
 E si vedeano le mura di Rimino,
 e si vedea la Porta Galeana,
 et era tramontato il sole ai monti,
 395 e i cavalli nitrivano alle mura,
 e il vostro viso muto
 apparia tra le lance
 dei feditori. E malvagio voi foste,
 che non m'abbandonaste alla fiumana
 400 perché mi si prendesse e mi volgesse
 al mare e fossi io posata dolce-

382-383 nella luce | nella prima / luce 384-385 fratello mio. / E il sorso
 → fratello! E il sorso / che voi mi deste 386 del fiume, vi sovviene, →
 della fiumana bella, vi sovviene? 391 mi toglie, fratello → mi toglie,
 signore 394-395 *agg. nel marg. infer. con ed A, db* → *et tr¹, tr², nz, ol*
 396-397 *agg. nel marg. sup.* 398 e voi malvagio foste, → dei feditori; e
 malvagio voi foste *A* → dei feditori. E malvagio voi foste *db, tr¹, tr², nz, ol*
 400 mi posasse → mi volgesse

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

mente su la marina di Ravenna
e conosciuta da taluno e al mio
padre recata, al mio benigno padre
405 che senza iniquità mi diede a chi
mi volle, senza iniquità, che Dio
l'abbia in custodia e gli conceda sempre
più grande signoria!

PAOLO

Francesca, tanto
è crudele la vostra rampogna e
410 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,
415 e raccogliera più mai non vorrò.
Come debbo io morire?

FRANCESCA

Come lo schiavo al remo
nella galèa che ha nome Disperata,
così dovete voi morire; e la

403 e ri | e conosciuta 407 l'abbia. | lo guardi! → l'abbia in custodia! →
l'abbia in custodia e gli conceda 408 troppo → tanto 409-410 è crudele
la vostra / rampogna e troppo è dolce | è crudele la vostra rampogna e /
tanto è dolce che il cuore mi si fende 411-413 e l'anima si sparge nella
vostra / voce e non so se soffra o se gioisca / o se voglia morire → e l'anima
mia trista mi si sparge / nel suono della vostra voce che è / sì strano. Come
| e l'anima mia trista mi si sparge / nel suon di vostra voce che è sì strano. /
L'anima mi si sparge>, e< 414 *agg. interl.* 419 così dovremo | così dovete
– e quel sorso → e la / memoria di quel sorso [*agg. interl.*] – che noi
bevemmo → che voi mi deste

420 memoria di quel sorso
che voi mi deste, al guado
della fiumana bella,
innanzi che giungessimo alle mura
del tradimento e della frode, v'arda
425 e vi consumi. Mio fratello in Dio,
nell'altissimo Dio
et in Santo Giovanni, meglio t'era
perdere il capo che l'anima tua
macchiare...

*S'odono i tocchi della campana di Santa Colomba.
Entrambi gli immemori trasalgono.*

Ah! dove siamo noi? Chi chiama?

430 Paolo, quale ora suona?
Che fate?

*Il torrigiano e il balestriere, intenti a caricare le balestre
e a incoccare le aste dei fuochi lavorati, balzano al suono.*

IL TORRIGIANO

Il segno! Il segno!

È la campana di Santa Colomba!

IL BALESTRIERE

A fuoco! A fuoco! Viva Malatesta!

425-429 Mio ... macchiare *agg. interl. con* consumi. → consumi... –
Ah! dove → Mio fratello in Dio – ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* – Ah!
dove siamo noi? → Ah! dove siamo noi? Chi chiama? 430-431 Paolo,
>che< quale ora è questa / che suona | Paolo, quale ora suona? / Non mi
lasciate, Paolo! / Che fate? | Paolo, quale ora suona? / Che fate?
[*d.*]occupati ad o | intenti a
433 Fuoco! Fuoco! → A fuoco! A fuoco!

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

Egli accende una falarica e la scaglia verso la città. Dalla botola sale gridando a furia uno stuolo di balestrieri; occupa la piazza della torre e dà mano alle armi e alle macchine.

I BALESTRIERI

Viva Messer Malatesta e la parte

435 Guelfa! Mora Messer Parciteade, e
i Ghibellini!

Dai merli è un grande saettare di fuochi che infiammano l'aria caliginosa. Paolo Malatesta si toglie dal capo l'elmetto e lo dà alla cognata.

PAOLO

Ecco l'elmetto che io vi dono.

FRANCESCA

Paolo!

Paolo sale di corsa alla torre. La sua testa chiomata soverchia la gente d'arme che travaglia. Francesca, gittato il dono, lo insegue chiamandolo tra lo scocco e il clamore.

PAOLO

Datemi una balestra!

FRANCESCA

Paolo! Paolo!

[*d.*] salgono | sale gridando uno stuolo | sale gridando a furia uno stuolo
– occupa ... torre *agg. interl.* – al m[angano] | alle balestre e al mangano
| alle armi e alle macchine.

[434] IL → I

[*d.*] l'aria caliginosa mentre si fa vespro. → l'aria caliginosa.

439-440 Una balestra! Una balestra! / FRANCESCA Paolo! *A* → Una
balestra! Un arco! / FRANCESCA Paolo! Paolo! *db, tr¹, tr², nz, ol*

PAOLO

Una balestra! Un arco!

FRANCESCA

Paolo! Paolo!

Un balestriere stramazza con la gola forata da un quadrello avverso.

IL TORRIGIANO

440 Madonna, ritraetevi, per Dio,
che si comincia a mordere il battuto
qui.

Alcuni balestrieri alzano i vasti pavesi dipinti e fanno impedimento alla donna che vuol raggiungere Paolo.

I BALESTRIERI

– La Torre Galassa

risponde.

– Viene

per la Masdogna

445 la gente del Cignatta.

– Viva Messer Malatesta e la Parte

Guelfa! Verucchio! Verucchio!

[d.] *agg. nel marg. sup.*

441 *ché A, db* → *che tr¹, tr², nz, ol*

[d.] *agg. nel marg. destro con* alzano i targoni *A* → alzano i pavesi *db* → alzano i vasti pavesi dipinti *tr¹, tr², nz, ol* – fanno siepe → fanno impedimento – che s'avanza | che vuol giungere a Paolo → vuol raggiungere Paolo

[442] UN BALESTRIERE *A* → I BALESTRIERI *db, tr¹, tr², nz, ol*

[443] UN ALTRO BALESTRIERE Viene *A* → Viene *db, tr¹, tr², nz, ol*

[446] I BALESTRIERI Viva Messer *A* → Viva Messer *db, tr¹, tr², nz, ol*

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

Francesca tenta di respingere i balestrieri che le impediscono il passo.

IL TORRIGIANO

Madonna,

per quel Dio che adorate! Messer Paolo,
ponete mente! Madonna Francesca
è allo scoperto. Qui si muore.

Paolo, avendo tolta una balestra, ritto sul murello, saetta a furia, esposto ai colpi avversi, come un forsennato.

FRANCESCA

450

Paolo!

Paolo si volge al grido e scorge la donna tra il lampeggiare dei fuochi. Toglie il pavese d'un balestriere e la copre.

PAOLO

Ah, Francesca, scendete! Che demenza
è questa?

Egli la spinge verso l'andito coprendola. Ella, di sotto al pavese dipinto, guata la faccia del cognato furente e bella.

FRANCESCA

Voi demente! Voi demente!

[d.] *agg. nel marg. destro*

[d.] avversi. → avversi, come un forsennato [*agg. interl.*]

[d.] vede → scorge - tra il g | tra il lampeggiare - La | Toglie - targone *A* → pavese *db, tr¹, tr², nz, ol* - a | d'un

451 follia → demenza

[d.] targone *A* → pavese *db, tr¹, tr², nz, ol* - che riluce → dipinto - il volto ardente e selvaggio del cognato → la faccia del cognato selvaggia e bella *A* → la faccia del cognato furente e bella *db, tr¹, tr², nz, ol*

PAOLO

E non debbo io morire?

Egli la riconduce di là dall'arco, getta il pavese e tiene la balestra.

FRANCESCA

Non è l'ora,

non è venuta l'ora.

I BALESTRIERI

– Malatesta!

Malatesta!

455 – La gente del Cignatta

si fa sotto alla Rubbia.

– Da questa banda!

Da questa banda!

Scendono per la scala laterale sinistra e postano le balestre ai pertugi della muraglia. Le campane suonano a stormo. S'odono squilli di trombe lontane.

– Verucchio! Mora il Parcitade! Mora

il Ghibellino!

460 – Viva Malatesta!

453 Non debbo | E non debbo

[d.] nella sala → di là dell'arco – getta ... balestra *agg. interl.* – targone
A → pavese *db, tr¹, tr², nz, ol*

454 non è l'ora! → non è venuta l'ora. [455] UN BALESTRIERE La gente → La gente 456 gira | si fa – Tanaglia → Rubbia [457] ALCUNI BALESTRIERI Da questa → Da questa 457 parte → banda 458 parte → banda

[d.] sinistra nell'andito e A → sinistra e *db, tr¹, tr², nz, ol* – le arme delle balestre → le balestre ai pertugi della muraglia. – Le campane suonano a stormo. <S'odono squilli di trombe lontane.> *agg. nel marg. destro*

460 il Ghibellino! Viva Malatesta A → il Ghibellino! - Viva Malatesta *db,*

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

Viva la Parte Guelfa!

PAOLO

Sì, questa è l'ora, se voi mi guardate
spirare, se mi sollevate il capo
da terra con le vostre mani. Che

465 altro potrei da voi avere? Non
come lo schiavo al remo
voglio io morire.

FRANCESCA

Paolo,

fate cuore di ferro alla ventura,
e state muto come

470 quel giorno fra la dura scorta, state
muto come quel giorno fra le lance
dei feditori. Ch'io per voi non macchi
l'anima mia!

PAOLO

Giocar con la ventura

475 voglio il mio falso cuore
pieno di tradimento e di follia.

*Con un gesto impetuoso egli trae la donna verso la
finestra imbertescata e le porge la funicella che pende
dalla cataratta.*

tr¹, tr², nz, ol, secondo emistichio a-capo 461 guelfa *A, dh* → Guelfa *tr¹, tr², nz, ol* 462 Ah sempre → Sì, questa 463 morire → spirare – se voi → se mi 465-466 Non ... morire *agg. interl.* 470 la scorta | la dura scorta – scorta, muto → scorta, state 472-473 Ch'io ... mia! *agg. interl.* 474 Giocare → Giocar

[*d.*] Egli trae la donna | Con un gesto impetuoso egli trae la donna – cataratta *A* → cateratta *dh, tr¹, tr², nz, ol* – verrettoni → dardi

Alzate la bertesca.
È opra da fanciulli,
opra da mano innocente.

*Paolo raccoglie un fascio di dardi e lo getta ai piedi di
Francesca. Poi carica la balestra.*

FRANCESCA

Ah selvaggio,

480 selvaggio! E credi tu
che la mia mano tremi? credi tu
di tentare così l'anima mia?
A qualunque mortale gioco io sono
pronta; e non perderò,

485 poi che tutto è perduto.
Tu sei davvero
in confine tremendo. Iddio t'aiuti.
Ti faccio il varco. Guarda!

Diritto mira
490 e cogli il segno, se non vuoi ch'io rida.

*Ella solleva con la fune la bertesca, e per il varco appare
il gran mare splendente dell'ultima luce.*

Il mare! Il mare!

Paolo pone la balestra a mira e scocca.

480-481 E credi tu che la mia mano / tremi? Che | E credi tu / che la mia
mano tremi? 482 di tentarmi → di tentare 486-487 *agg. interl. con*
t'aiuti! → t'aiuti. 489 Mira dritto → Diritto mira
[d.] solleva la | solleva con la fune la - il mare | il gran mare
491 *agg. nel marg. infer.*
[d.] *agg. nel marg. destro* cataratta A → cateratta *db, tr¹, tr², nz, ol* - la
balestra A → l'arme *db, tr¹, tr², nz, ol*

il mare eterno,
 la testimonianza del Signore;
 510 e sul mare una vela
 che il Signore conduce in salvamento.
 Paolo, fratello in Dio,
 io faccio un voto,
 se ci aiuta il Signore
 515 misericorde.
 PAOLO
 Alzate la bertesca.
 FRANCESCA
 Né più l'abbasserò. Questo cimento
 è il giudizio di Dio per la saetta.
 L'uomo è menzogna e Dio è verità.
 520 Fratello in Dio, la macchia della frode
 che hai su l'anima tua,
 perdonata ti sia con grande amore,
 e il giudizio divino
 prova ne faccia
 525 per la saetta
 che non ti colga;
 o ti sia meglio
 perdere il capo,
 e a me con te.

508 ho visto il mare, → il mare eterno ho visto, → il mare eterno, 511
 conduce in porto. Paolo! → conduce in salvamento. 512 *agg. interl.*
 513 Io → io 514 se ci aiuti *A, db, tr¹, tr²* → se ci aiuta *nz, ol* 515 Iddio
 misericorde → La sua misericordia → misericorde 520 che è → che hai
 522 ti sia | perdonata ti sia 527-529 o meglio è perdere il capo, ed io →
 o ti sia meglio / perdere il capo / >ed io< e a me con te

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

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

530 O Padre nostro
che sei nei cieli,
santificato sia
il nome tuo,
avvenga il regno tuo,
535 tua volontà si faccia
in cielo come in terra.
Padre, dà oggi a noi
il pane nostro
cotidiano.

Paolo, avendo scagliato alcuni dardi, prende la mira con più acuta volontà come per far colpo maestro; e scocca. S'ode il clamore ostile.

[d.] fune *A* → fune, *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* – pregan[do] | e fa preghiera – Paolo → Il saettatore – in tratto → in tratto, – i dardi → le quadrella → le verrette – sul pavimento, *A* → sul pavimento *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* – Un'ambascia terribile → La crudeltà dell'ambascia 532-533 santificato / sia sempre | santificato sia / il nome tuo
[d.] avendo scagliati rapidamente alcuni *A* → avendo scagliato alcuni *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* – pone a mira la balestra → prende la mira – acuto vigore → acuta volontà – come avesse | come per far colpo

PAOLO *con atroce gioia.*

540 Ah, Ugolino, in mal luogo t'ho colto!

FRANCESCA

E a noi perdona i nostri

peccati come noi

perdoniamo ad altrui;

e non c'indurre

545 nella tentazione

ma guardaci dal male.

E così sia.

*Grande intanto su la torre è la gazzarra dei balestrieri.
Taluni trasportano a braccia giù per la botola gli uccisi
e i feriti.*

I BALESTRIERI

– Vittoria ai Malatesti!

– Mora mora

il Parcitade, e i Ghibellini!

– Viva!

Le genti di Montagna

550 tornano in fuga

per la porta di San Cataldo.

– Il fuoco

[540] con gioia atroce *A* → con atroce gioia *db, tr¹, tr², nz, ol* 540 preso → colto

[*d.*] *agg. nei marg. infer. e sup.* con i morti → gli uccisi

[548] I BALESTRIERI su la torre → I BALESTRIERI 548 Vittoria

a Malatesta! Mora mora *A* → - Vittoria ai Malatesti! - Mora mora

(*con secondo emistichio a capo*) *db, tr¹, tr², nz, ol* 549 e i Ghibellini! UN

BALESTRIERE Viva! *A* → i Ghibellini! - Viva! *db, tr¹, tr², nz, ol* 551 San

Cataldo. UN ALTRO BALESTRIERE Il fuoco *A* → San Cataldo. - Il

fuoco *db, tr¹, tr², nz, ol*

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

prende! È caduto il bariglione sopra
le case d'Accarisio. Il fuoco prende!
555 – Vittoria! Malatesta! Malatesta!
– Ah! Messer Ugolino
Cignatta è stramazato da cavallo.
È morto! È morto!
– È stato un verrettone che l'ha preso
560 entro la bocca. Chi l'ha ucciso, Bartolo
Gambitta?
– Chi l'ha ucciso? Della nostra
compagnia. Grande colpo!
– Cento lire
di Ravenna si merita, millanta
agontani.
– Vittoria!

Un dardo rasenta il capo di Paolo Malatesta, passandogli attraverso la chioma. Francesca getta un grido, abbandonando la fune; e balza in piedi, prende fra le mani il capo del cognato credendolo trafitto, gli cerca tra i capelli la ferita. Più la sbigottisce il pallore mortale che si sparge sul volto di lui in quell'atto. La balestra cade a terra.

555 I BALESTRIERI Vittoria! A → - Vittoria! *dh, tr¹, tr², nz, ol* 556
agg. interl. UN BALESTRIERE A → - Ah! *dh, tr¹, tr², nz, ol* 559 UN
ALTRO BALESTRIERE È stato A → - È stato *dh, tr¹, tr², nz, ol* 560
entro la bocca. UN ALTRO Chi l'ha ucciso? Chi / l'ha ucciso? Gran bel
colpo! Cento lire / di Ravenna si mèrita! → entro la bocca. Chi l'ha ucciso,
Bartolo / Gambitta? - Chi l'ha ucciso? Della nostra / compagnia. Grande
colpo! - Cento lire / di Ravenna si merita, millanta / agontani. 564 *agg.*
interl.

[*d.*] capellatura → chioma – l'inganna | la sbigottisce – La balestra ...
terra *agg. nel marg. sup.*

FRANCESCA

Paolo! Paolo!

*Ella si guarda le mani per vedere se il sangue le tinga.
Sono bianche. Di nuovo cerca con grande affanno.*

565 Che mai è questo, o Dio?

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

PAOLO *soffocatamente*.

Ah non mi muoio,

Francesca! Ferro
non m'ha toccato;

FRANCESCA

570 Salvo, salvo e puro!

Mondato fosti della frode. A Dio
rendi grazie! Fratello,
inginòcchiati!

PAOLO

ma le vostre mani

toccato m'hanno, e l'anima disfatta

[d.] cerca, con *A, db, tr¹, tr²* → cerca con *nz, ol*

566 sànguini *A* → sanguini *db, tr¹, tr², nz, ol* 568-569 tu mi muoia → tu ti muoia - Ah non >mu[oio]< mi muoio, / Francesca. *A* → Ah non mi muoio, / Francesca. *db, tr¹* → Ah non mi muoio! / Francesca. *tr²* → Ah non mi muoio, / Francesca! *nz, ol* 571-572 Mondato fosti. Lode a Dio Signore / misericorde! → Mondato fosti della frode. A Dio / rendi grazie! 572-574 rendi grazie! PAOLO Ma >ma< le vostre mani → rendi grazie! Fratello, inginòcchiati, / inginòcchiati. PAOLO ma le vostre mani → rendi grazie! Fratello, / inginòcchiati! PAOLO ma le vostre mani

ATTO SECONDO - SCENA TERZA

575 m'è dentro il cuore, e il gelo
tutte le vene mi prende, e più forza
io non ho d'esser vivo,
ma di questa mia vita
che m'avanza,
FRANCESCA

Pel tuo capo, inginòcchiati!

PAOLO

580 ah, paura indicibile mi tiene
e dispregio più grande che paura,
FRANCESCA

Inginòcchiati!

PAOLO

dopo che ho vissuto

di sì veloce forza,
combattendo in disparte, su la cima

585 della vostra preghiera
e nella solitudine affocata
dei vostri occhi,
FRANCESCA

Inginòcchiati! Inginòcchiati

e rendi grazie a Dio!

Ancora ancora non volerti perdere!

575 m'è, dentro il cuore, *A, db* → m'è dentro il cuore, *tr¹, tr², nz, ol* 577 vivo *A, db* → vivo, *tr¹, tr², nz, ol* 579 che avanza | che m'avanza – Inginòcchiati, fratello! → Pel tuo capo, inginòcchiati! 580 un terrore → ah, paura 581 te | paura 583 *agg. interl. con vita* → forza 585 della vostra preghiera pericolosa → della vostra preghiera 588 lode → grazie 589 Ancóra ancóra *A, db, tr¹, tr²* → Ancora ancora *nz, ol*

PAOLO

590 combattendo in disparte
e uomini uccidendo,

FRANCESCA

Perdonato

ti fu. Mondato fosti. E tu ti perdi!

PAOLO

tutto raccolto intorno
al mio cuor furibondo il mio coraggio

595 e tutta dentro chiusa

la potenza del mio malvagio amore.

FRANCESCA

Perduto! Sei perduto!

Di' che sei folle! Pel tuo capo, di'

che sei folle e che l'anima tua misera

600 non udi la parola della tua

bocca. Per la saetta

che non ti colse,

per la morte che ti segnò col dito

e non ti prese, di'

605 che mai più, che mai più quella parola

t'uscirà dalla bocca...

I BALESTRIERI

Viva Messer Giovanni Malatesta!

591 ed *A, db* → e *tr¹, tr², nz, ol* 593 tutta | tutto 594 cuore selvaggio
→ cuor furibondo - valore → coraggio 595-596 e dentro chiusa la
potenza → e tutta dentro chiusa / la potenza 596-597 del mio malvagio
/ amore. FRANCESCA Sei perduto! → del mio malvagio amore. /
FRANCESCA Perduto! Sei perduto! 599 che sei folle! | che sei folle e
che 603 guardò da presso → segnò col dito

ATTO SECONDO - SCENA QUARTA

SCENA IV. Lo Sciancato è apparso, per la botola, su la scala della Torre Mastra, tutto in arme, con una verga sardesca nella mano. Egli sale i gradini zoppicando e, com'è su la cima, leva in alto quel suo terribile spiedo, mentre l'aspra sua voce fende il clamore.

GIANCIOTTO

Per Dio, gente poltrona,
razzaccia sgherra,

610 io son capace
di manganarvi tutti giù nell'Ausa
come carogne.

FRANCESCA

Il tuo fratello!

Paolo raccatta la balestra.

GIANCIOTTO

Più presti siete

615 a far gazzarra
che a travagliar le cuoia ghibelline.
Con cotesti balestri senza nervo

[d.] Lo Sciancato ... clamore. SCENA QUARTA *A, db* → SCENA QUARTA. Lo sciancato ... clamore *tr¹, tr², nz, ol* - è apparso su la scala | è apparso, per la botola, su la scala - e si pianta su la cima, levando | e, com'è su la cima, leva - la "" | quel suo - spiedo. La sua <aspra> voce | spiedo, mentre l'aspra sua voce - tuona sul → fende il
609-610 volete voi / ch'io vi mangani → io son capace / di manganarvi tutti - tutti nell'>Aprusa< Ausa *A, db* → tutti giù nell'Ausa *tr¹, tr², nz, ol*
[d.] raccoglie → raccatta
616 travagliare → travagliar 616-617 ghibelline / con codesti → ghibelline. / Con codesti

- che vi par d'adoprare? S'io non era
 pronto al soccorso con i miei cavalli,
 620 il Cignatta forzava le due porte,
 che Dio stronchi le gomita ai poltroni!
 I BALESTRIERI
 – Abbiám quasi finito il saettame.
 – L'astrolago tardava a dare il segno.
 – Torre Galassa non risponde più.
 625 – Su la Masdogna abbiám fatto mucchio.

GIANCIOTTO

Poco fuoco, per Dio! Non vedo case
 grandi bruciare. Mal gittato il fuoco.

I BALESTRIERI

- Le case d'Accarisio ardono già.
 – E il buon Cignatta, chi l'ha scavalcato?
 630 – Tale di noi gli ha confitta la strozza.

GIANCIOTTO

Chi era alla finestra imbertescata?

I BALESTRIERI

- Non aveva colui la taglia addosso?
 – Mille agontani a questa compagnia!

618 che volete voi fare? → che vi par d'adoprare? 620 pigliava Torre
 Mastra → forzava le due porte 621 le mani dei poltroni → le gómíta
 ai poltroni – gómíta *A, db, tr¹, tr²* → gomita *nz, ol* 624 *agg. interl.*
 625 Abbiám fatto mucchio | Su la Masdogna abbiám fatto mucchio
 626-627 *agg. nei marg. infer. e sup.* 628 *agg. interl.* 629 Il Cignatta,
 chi l'ha buttato giù? → E quel Cignatta, chi l'ha scavalcato? → E il
 buon Cignatta, chi l'ha scavalcato? 630 spezzata la lingua: → confitta la
 strozza: – strozza: → strozza. 631 *agg. interl.* [632] I BALESTRIERI
agg. interl.

ATTO SECONDO - SCENA QUARTA

GIANCIOTTO

Chi era alla finestra?

I BALESTRIERI

635 – Abbiamo travagliato a corpo vuoto.

– Di fame siamo disfatti e di sete.

– Viva Messer Giovanni lo Scontento!

Paolo raccatta il suo elmetto e, copertosi il capo, va verso la torre. Francesca trapassa verso la porta onde venne, l'apre e si china nel vano a chiamare.

FRANCESCA

O Smaragdi! Smaragdi!

GIANCIOTTO *ai balestrieri.*

Tacete, che la lingua vi si secchi!

640 Non amo la gazzarra. Chi travaglia

alla muta mi piace. Orsù, bisogna

manganare una botte grande; et io

v'insegnerò la regola diritta;

e a nome del Magnifico mio padre

645 la manderemo al vecchio Parcitade

per mal commiato.

Berlingerio, dov'è

il mio fratello Paolo?

Non era qui salito?

634 *agg. interl.* [635] I BALESTRIERI *agg. interl.* 637 Malatesta → lo Scontento

[*d.*] e si copre → e, copertosi – venne, e | venne, l'apre e

639 vi nasca il vermocane → vi scoppi la gran vena → la lingua vi si secchi

642 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol*

La schiava appare all'uscio; poi, udito un ordine somnesso della sua signora, dispare. Francesca rimane alla soglia.

PAOLO

- 650 Eccomi. Sono qui, Giovanni. Io era
quelli della finestra imbertescata.
E il mutolo ha percosso nella gola
tale che avea la bocca troppo aperta
a farti scherno.

Un mormorio corre tra i balestrieri.

GIANCIOTTO

Gran mercé, fratello!

Si volge alla gente d'arme.

- 655 Tal colpo esser dovea
di man d'un Malatesta,
balestratori di millanterie.

La schiava ricompare con un'anguistara e una coppa. Francesca ritorna verso l'andito per mostrarsi. Gianciotto scende verso il fratello.

Paolo, buone novelle
io ti reco.

[d.] La schiava ... alla soglia *agg. nel marg. destro* con a un ordine → udito un ordine

653 quel che → tale che

[d.] Si volge ... d'arme *agg. nel marg. sup.*

[d.] appare al richiamo della sua signora → ricompare con un'anguistara e una coppa – dal → verso il

ATTO SECONDO - SCENA QUARTA

*Egli scorge la sua donna. Subito la sua voce trova un
accento più dolce.*

Francesca!

FRANCESCA

660 Salute a voi, signore, che recate
la vittoria.

Lo Sciancato le va incontro e l'abbraccia.

GIANCIOTTO

Mia cara donna, come
vi ritrovate in questo luogo?

Ella repugna all'abbraccio.

FRANCESCA

Avete

molto sangue su l'arme.

GIANCIOTTO

V'ho io tinta?

FRANCESCA

E di polvere coperto
siete.

GIANCIOTTO

665 Donna, la polvere m'è pane.

[d.] moglie → donna – La sua voce trova un accento più dolce *agg.*
interl. – La sua voce → Subito la sua voce *db, tr¹, tr², nz, ol*

[d.] le va incontro. → le va incontro e l'abbraccia.

662 in questo luogo strano? → in questo luogo?

[d.] si ritrae dall'abbraccio → repugna all'abbraccio

662-663 Sangue avete → Avete / molto sangue su l'arme 664 Io v'ho |

V'ho io 665 suora → pane

FRANCESCA

E non avete addosso
ferita alcuna?

GIANCIOTTO

Ferita non sento.

FRANCESCA

Ma gran sete dovete avere.

GIANCIOTTO

Sì,

ho gran sete.

FRANCESCA

Smaragdi, porta il vino.

La schiava si appressa con l'anguistara e la coppa.

GIANCIOTTO *con attonita gioia.*

670 E come, donna, aveste voi pensiero
della mia sete? Cara donna mia!
Messo avevate questa vostra schiava
ad appostarmi, che vi desse avviso
del mio salire?

*Francesca versa il vino e porge la coppa al marito. Paolo
è in disparte nell'andito, silenzioso, a vigilare la gente
che appresta la botte incendiaria.*

FRANCESCA

Ecco, bevete. È vino

668 Certo avete | Ma gran sete dovete avere 669 ho sete → ho gran sete
[d.] La schiava ... coppa *agg. interl.*

671 Dolce creatura! → Cara donna mia!

[d.] Paolo ... incendiaria *agg. interl. con* nell'andito, e vigila | nell'andito,
silenzioso, a vigilare

ATTO SECONDO - SCENA QUARTA

di Scio.

GIANCIOTTO

675 Prima bevete, in grazia, un sorso.

FRANCESCA

Attossicato io non ve l'ho, signore.

GIANCIOTTO

Oh ridete! Non è già per sospetto
ma per la grazia di voi, per la grazia
di voi, Francesca,

680 mia fida moglie.

Tradimento da voi non mi verrà.

Il cavallo ancor mai

inciampicato non m'è. Donna, un sorso
bevete.

Francesca accosta le labbra alla coppa.

È dolce cosa

685 rivedere la vostra faccia, dopo
la battaglia, e da voi avere offerta
una coppa di vin possente, e beberla
d'un fiato,

Egli vuota la coppa.

così. Tutto si rallegra

il cuore. E Paolo?

690 Perché non gli faceste motto? Ei torna

675 Prima bevete un sorso → Prima bevete, >donna< in grazia, un sorso

677 Oh Francesca, non → Oh ridete! Non 682 Un cavallo → Il cavallo

684 bevete! → bevete.

[d.] beve in un fiato | vuota la coppa

di Cesena e saluto
non ebbe da voi, donna, il mio germano.
Paolo, vieni. Non hai tu sete? Lascia
il fuoco greco per il vino greco.
695 Poi bruceremo tutti i Parcitadi!
Donna, versategli una piena coppa
e bevetene un sorso anco, per fargli
onore; e salutatelo, il perfetto
saettatore.

FRANCESCA

Salutato già

io l'avea.

GIANCIOTTO

Quando?

FRANCESCA

700 Quando saettava.

PAOLO

Sai tu, Giovanni,
che salendo alla torre
io l'ho colta nell'atto che provava
con Berlengerio un fuoco lavorato?

GIANCIOTTO

Dici il vero?

PAOLO

705 Giocava
con una rócca accesa, e il torrigiano

692 fratello → germano 694 per il vino greco → pel vino greco → per il
vino greco 698 l'eletto | il perfetto 702-703 alla torre io l'ho | alla torre
/ io l'ho 705 Giocava con | Giocava

ATTO SECONDO - SCENA QUARTA

facea le grandi strida
per la paura che la torre ardesse.
Et ella ne rideva! Udità io l'ho
710 ridere, mentre il fuoco le era ai piedi
mansuefatto
come un veltro in guinzaglio.

GIANCIOTTO

Dice il vero, Francesca?

FRANCESCA

Io m'era tediata nelle mie
715 stanze, fra le mie donne lamentose.
E più mi piace, in verità, signore,
veder la guerra aperta
che confortare la paura chiusa.

GIANCIOTTO

Figlia di Guido, bene ti stampò
720 il tuo padre. E il Signore mi ti faccia
fertile, sì che tu mi doni più
d'un leoncello!

Francesca aggrotta le ciglia.

Paolo, e tu non hai
anco bevuto. Bevi, perché sei
725 pallido. Versagli una piena coppa,
o mia guerriera, e toglì un sorso. Ei trasse

709 Ed *A, db* → Et *tr¹, tr², nz, ol* 710-712 ridere, mentre il fuoco /
mansuefatto ai piedi come un veltro / in guinzaglio → ridere, mentre
il fuoco le era ai piedi / mansuefatto / come un veltro >a< in guinzaglio
[d.] Si rivolge al fratello → Francesca aggrotta le ciglia
723 tu | e tu

un mirabile dardo.

PAOLO

Sai tu, Giovanni,

chi sollevava la bertesca mentre

- 730 io balestrava? Ella! Aveva in mano
la funicella della cateratta,
come i garzoni della gente d'arme;
e saldo era il suo polso e fermo l'occhio.

GIANCIOTTO

Andiamo andiamo dunque a guerreggiare

- 735 per le castella, donna! Io ti farò
usbergo d'oro fino, e tu verrai
cavalcando con lancia
e spada, come la contessa Aldruda
di Bertinoro quando fece oste
740 col Marchesella contro il Cancelliero
di Magonza. Ché troppo a lungo voi
mi restate lontana, cara donna.
E già con quella banda scura sotto
il mento e su la gota, voi sembrate
745 portar camaglio; e n'avete una fiera
grazia. È vero, Paozzo? E tu non hai
anco bevuto! Bevi, perché sei
pallido. Hai fatto sforzo. E questa notte

731 cataratta *A* → cateratta *dh, tr¹, tr², nz, ol* 732 il | i 733 polso, in
verità → polso, e fermo l'occhio 736 un ghiizzerino d'oro → usbergo
d'oro fino 738 co | e spada, come 741 Magonza; ché → Magonza. Ché
– troppo tempo → troppo a lungo 743 E già, con → E già con 745-
746 una grazia → una fiera / grazia – fratello → Paozzo 748 travagliato
→ fatto sforzo

ATTO SECONDO - SCENA QUARTA

non dormiremo noi nei nostri letti.

750 Versate dunque il vino,
donna, al vostro cognato.

FRANCESCA

Ecco, lo verso.

GIANCIOTTO

È quasi notte. Poco ci si vede
qui... Tu potevi fallare...

FRANCESCA

Bevete,

755 signore mio cognato, nella coppa
dove ha bevuto il fratel vostro. E buona
ventura Iddio vi dia,
all'uno come all'altro, et anche a me!

Paolo beve, guardando Francesca nelle pupille.

GIANCIOTTO

Buona ventura! Paolo,

760 già te lo dissi e poi non seguitai:
lieta novella ti do. Sono giunti
in ora di vittoria
al Magnifico nostro padre i Messi
fiorentini che te dicono eletto
Capitano del Popolo

750 Versate il vino | Versate dunque il vino 757 vi dia! | vi dia, 758 ed

A, db → et tr¹, tr², nz, ol

[*d.*] Paolo ... pupille *agg. interl.*

761 buona → lieta 763 messi *A* → Messi *db, tr¹, tr², nz, ol*

765 e del Comune di Firenze.

PAOLO

Sono

giunti i Messi!

GIANCIOTTO

Son giunti. Te ne duoli?

PAOLO

No, partirò.

Francesca volge la faccia nell'ombra e muove qualche passo verso la torre. La schiava si trae in disparte e resta immobile.

GIANCIOTTO

Partire ti bisogna

fra tre dì. Tempo avrai

770 di correre a Ghiaggiolo dalla tua

Orabile che omai ha fatto l'uso

alla sua vedovanza. E te n'andrai

alla città delle gaie brigate,

ch'ebbe governo dai frati Godenti,

775 e tutta piena è di mercanti grassi

e di buffoni e d'uomini di corte,

e vi si mette tavola mattina

765-766 Firenze, dove / il padre fu Vicario pel re Carlo → Firenze.
PAOLO Sono 767 S | giunti - messi A → Messi *db, tr¹, tr², nz, ol*
[d.] Francesca ... immobile *agg. nel marg. destro* con si volge → volge la faccia nell'ombra

771 a vedovanza → alla sua vedovanza 772 belle → gaie 774 *agg. interl.*
con → ch'ebbe governo dai frati 775 che è tutta piena / di mercanti ricchi → e tutta piena è di mercanti >ricchi< grassi 777 e avrai inviti e cene e balli e canti, → e vi si mette tavola mattina

ATTO SECONDO - SCENA QUARTA

e sera, e vi si canta e vi si balla;
e ti sollizzerai a tuo talento.

Egli si rannuvola e ridoventa amaro.

- 780 Noi resteremo a tendere le trappole
ai lupi et a sgozzar gli agnelli. Ferro
picchieremo con ferro
per ricrear l'orecchio,
verga sardesca e mannaia aretina
785 con verrettoni a taglio tondo, sera
e mattina, mattina e sera. E infine
aspetteremo che a qualche scalata
un macigno ci fiacchi anco quest'altro
ginocchio. E allora
790 Giovanni lo Sciancato, Gianni Ciotto,
si farà pur legare con le corde
su uno stallone ch'abbia il capogatto
e andrà saccomannando nell'Inferno.

*Francesca cammina qua e là tortuosamente nell'ombra.
Si vede, pel vano dell'arco, il cielo della sera arrossato
dagli incendi.*

778 *agg. interl.*

[*d.*] Egli ... amaro *agg. interl.*

781 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* – agnelli e ferro → agnelli. Ferro 782
su → con 783 ricrearci → ricrear 784-785 *agg. interl.* 786 mattina e
sera e a mezza notte. >Poi< E infine → e mattina, mattina e sera. E infine
788 un buon macigno ci irrompa | un macigno ci fiacchi anco quest'altro
789 ginocchio, e → ginocchio. E 792-793 sopra un cavallo pazzo e farà
oste / contro l'Inferno | su uno stallone ch'abbia il capogatto / e andrà
saccomannando nell'Inferno

[*d.*] per l'ombra → nell'ombra – incendi *A* → incendi *db* → incendii
tr¹ → incendi *tr², nz, ol*

PAOLO

Giovanni, tu ti sdegni meco?

GIANCIOTTO

No.

795 Non hai tu fessa la lingua a colui
che mi faceva scherno? «Dàlli, dàlli
allo Sciancato
dalla bella mogliera!»
mi gridava Ugolino

800 cavalcandomi addosso. Avea gran voce.
Giungeva alla bertesca? Io gli era là,
occhi negli occhi, staffa contro staffa,
quando la tua verretta,
entrata per la bocca,

805 uscita gli è di dietro dalla coppa.
Tu potevi fallare...
Ho sentito le penne della cocca
ventarmi in faccia. Potevi fallare...

PAOLO

Se fallato non ho, perché ci pensi?

GIANCIOTTO *ponendogli una mano su la spalla.*

810 Gran tentatore di perigli sei.
A Firenze sii cauto. In grave officio
vai. Vista acuta abbi e rapida, ma
prudente mano.

808 al vo | in faccia 809 Ma | Se

[d.] ponendogli ... spalla *agg. nel marg. destro*

811 A grave → In grave

ATTO SECONDO - SCENA QUARTA

PAOLO

Poiché tu mi consigli,
815 non ti sembra, fratello, assai più savio
partito renunciar l'ufficio? Abbiamo
necessità di tutto il nostro sforzo
in patria. L'anno volge
non lieto per la Parte Guelfa, dopo
820 la gran disfatta di Giovanni d'Appia
e la ribellione di Sicilia
all'Angioino...

GIANCIOTTO

Accettare conviene
e non frapporte indugio. Tu sarai
Conservatore della Pace dove
825 il Magnifico nostro padre fu
Vicario pel re Carlo, nella grande
città guelfa che prospera. Così
oltre il confino di Romagna il nome
dei Malatesti suoni alto e si spanda;
830 e ciascuno di noi segua la sua
stella che sale. Io vo pel mio cammino,
con la mia spada occhiuta.
Il cavallo ancor mai
inciampicato non m'è...

817-818 di tutta la potenza / nostra in Rimino. → di tutto il nostro sforzo / in patria. 818-819 L'anno volge poco / l[ieto] | L'anno volge / non lieto 819 parte guelfa *A, db* → Parte Guelfa *tr¹, tr², nz, ol* 821-822 Sicilia... / e che R | Sicilia / all'Angioino... 825 magnifico *A, db* → Magnifico *tr¹, tr², nz, ol* 830-831 segua la stella / che sale | segua la sua / stella che sale 832-834 *agg. nei marg. inf. e sup.*

Mentre egli parla, Malatestino ferito vien portato su a braccia per la scala della torre, tra fiaccole accese, in sembiante di cadavere. L'ombra si fa più folta.

FRANCESCA *dal fondo.*

Oh sciagura,

835 sciagura! Non vedete? Non vedete
Malatestino, là, Malatestino
portato a braccia dagli uomini d'arme,
con le fiaccole? Ucciso l'hanno al padre!

SCENA V. Ella accorre verso la compagnia che discende per una delle scale laterali nell'andito passando tra i balestrieri, i quali tralasciano l'opra e fanno ala silenziosi. Gianciotto e Paolo accorrono. Oddo dalle Caminate e Foscolo d'Olnano portano di peso il giovinetto sanguinoso. Quattro arcieri dai lunghi turcassi l'accompagnano con le fiaccole.

FRANCESCA *chinandosi sul giovinetto.*

Malatestino! Oh Dio,

840 egli ha l'occhio crepato,

[d.] portato su per la scala | portato su a braccia per la scala – in sembiante di cadavere *agg. interl.*

835 Non vedete? → Non vedete 836 scor | portato

[d.] Ella ... accorrono. / SCENA QUINTA / Oddo ... fiaccole *A, db*
→ SCENA QUINTA / Ella ... fiaccole *tr¹, tr², nz, ol* – si | accorre
– compagnia *A* → compagnia *db, tr¹, tr², nz, ol* – passando <con le fiaccole> tra i balestrieri → passando tra i balestrieri – che → i quali
– Caminate>, e Suzzo di Donna Gualdrina< e Foscolo → Caminate e Foscolo – tramortito → sanguinoso – >uomini< arcieri *A* → arcieri dai lunghi turcassi *db, tr¹, tr², nz, ol*

ATTO SECONDO - SCENA QUINTA

tutto nero di sangue... Come l'hanno
ucciso? E il padre lo sa? l'ha veduto?

*Gianciotto palpa il corpo del giovine fratello e gli ascolta
il cuore.*

GIANCIOTTO

Francesca, no, non è morto! Respira
e il cuore ancora gli batte. Vedete?

845 Rinvieni. Il colpo tramortito l'ha
un poco; ma rinvieni.

La vita non gli fugge. Ha buoni denti
da ritenerla. Su, fate coraggio!

Adagiatelo qua, su questo fascio
di corde.

*Mentre i portatori lo adagiano, il giovinetto comincia
a riaversi.*

Oddo, che fu?

ODDO

850 Un colpo di pietra
mentre forzava la Torre Galassa.

FOSCOLO

Da solo aveva fatto prigioniero

Montagna Parcitate

e subito legatolo col cingolo

855 della spada e portatolo a Messer

841-842 Come ... l'ha veduto? *agg. interl.* 843 Francesca. No →
Francesca, no 846 ma | un poco; ma

[*d.*] I portatori | Mentre i portatori – si riprende | riprende conoscenza
→ comincia a riaversi

851 assaliva → forzava

Malatesta; e tornava
per prendere la torre...

ODDO

Con una cervelliera senza buffa
né ventaglia, così, alla leggiera!
Voi sapete com'egli è ardito...

FOSCOLO

860

Et era

furioso perché Messere il padre
non aveva voluto ch'ei tagliasse
la gola al prigioniero.

*Francesca versa tra le labbra del giovinetto qualche stilla
di vino. Paolo segue con gli occhi avidi tutti i gesti di lei.*

GIANCIOTTO *osservando la ferita.*

Pietra scagliata a mano, non da fionda.

865 Via, non è nulla.

Per ispegner costui,
così scarnito com'egli è, ci vogliono
catapulte e trabocchi. Questo è cuore
di piastra, fegato arido. Segnato

870 è da Dio nella guerra come io sono.

Ora anch'egli sarà
per soprannome nominato, come

860 Ed *A, db* → Et *tr¹, tr², nz, ol* 861-863 >messere< Messere / il padre
non aveva voluto ch'egli / uccidesse Montagna → Messere il padre / non
aveva voluto ch'ei tagliasse / la gola al prigioniero

[*d.*] ardenti → avidi

869 di bronzo → d'acciaio → di piastra 870 per la → nella 871 Ed →

Ora

ATTO SECONDO - SCENA QUINTA

io sono, dal suo sfregio.

Lo bacia in fronte.

Malatestino!

Il giovinetto si riscuote, riprende gli spiriti.

875 Bevi, Malatestino!

Quegli prende qualche sorso del vino che Francesca gli pone alle labbra. Poi scrolla il capo; e, al dolore, fa l'atto di alzare verso il sinistro occhio ferito la mano che è ancora chiusa nella manopola. La cognata gli ferma il gesto.

MALATESTINO *come uno che si svegli di subito, con violenza.*

Fuggirà, fuggirà... Non è sicura
la prigioniera... Io vi dico ch'ei saprà
fuggire... Padre, datemi licenza
ch'io gli tagli la gola! Io ve l'ho preso.

880 Lasciatemelo uccidere, mio caro
padre! Io vi dico ch'ei saprà fuggire.
È malvagio costui... Dategli voi
del martello in sul capo, allora! Dategli,
ch'ei giri in tondo tre volte...

873 segno → sfregio

[d.] Lo bacia in fronte *agg. interl.*

[d.] beve → prende - che gli | che Francesca gli - portare → alzare
- l'occhio | il sinistro occhio

[d.] di soprassalto | di subito, con violenza

877 che saprà → ch'ei saprà 883 sul capo! | sul capo, allora! - Dategli!
→ Dategli, 884 *agg. interl.*

FRANCESCA

Che vedi,

885 Malatestino, sta, non smaniare!

Malatestino, che vedi?

ODDO

Ei farnetica

ancora di Montagna.

GIANCIOTTO

Malatestino, non mi riconosci?

Sei alla Torre Mastra.

890 Montagna è in buoni artigli. Son sicuro

che non ci fuggirà.

MALATESTINO

Giovanni, dove

sono? Oh, cognata, e voi?

Egli leva ancora la mano all'occhio percosso.

Che m'ho nell'occhio?

GIANCIOTTO

Un buon colpo di pietra

t'hanno accoccato.

885 Malatestino! | Malatestino, sta 886-887 Malatestino, che vedi? / Ei farnetica ancora di Montagna. *A* → Malatestino, che vedi? ODDO Ei farnetica / ancora di Montagna. *db, tr¹, tr², nz, ol* 890 in buone mani → in buoni artigli - Sta sicuro *A, db* → Son sicuro *tr¹, tr², nz, ol* 893-895 Che ho nell'occhio? GIANCIOTTO Hai ricevuto un colpo / di pietra. FRANCESCA Senti tu molto dolore? → Che m'ho nell'occhio? GIANCIOTTO Un buon colpo di pietra / t'hanno accoccato. FRANCESCA Senti gran dolore? *A, db* → Che m'ho nell'occhio? / GIANCIOTTO Un buon colpo di pietra / t'hanno accoccato. FRANCESCA Senti gran dolore? *tr¹, tr², nz, ol*

ATTO SECONDO - SCENA QUINTA

FRANCESCA

895 Senti gran dolore?

Il giovinetto si alza in piedi e scrolla il capo.

MALATESTINO

Sassate di saccardi ghibellini
non hanno da dolere.

Via via, che non è tempo
di far fila con panno lino vecchio.

900 Mettetemi una fascia
e datemi da bere;
e a cavallo, a cavallo!

*Francesca si toglie la banda che le chiude il mento e le
gote.*

GIANCIOTTO

Ci vedi?

MALATESTINO

Uno mi basta.

GIANCIOTTO

Fa la prova

se il sinistro è perduto.

Egli prende dalle mani d'uno degli arcieri una torcia.

905 Chiudi il destro. Francesca,
chiudeteglielo voi col dito. Egli ha
la manopola.

897-898 non fan dolere. Via, via, non è tempo → non hanno da dolere. /

Via, via, che non è tempo - Via, via *A, db, tr¹* → Via via *tr², nz, ol*

[*d.*] uomini d'arme *A* → arcieri *db, tr¹, tr², nz, ol*

906 con la → col dito

*La donna preme col dito la palpebra del giovinetto.
Gianciotto gli pone la torcia dinanzi al viso.*

Guarda!

Vedi tu questa torcia?

MALATESTINO

No.

GIANCIOTTO

Non vedi un bagliore?

MALATESTINO

No, no.

Egli prende il polso della donna e l'allontana.

Ma vedo pur con l'uno.

I BALESTRIERI *eccitati dal coraggio del giovinetto.*

910

Viva

Messer Malatestino Malatesta!

MALATESTINO

A cavallo, a cavallo!

Giovanni, è vinta la giornata; ma

il vecchio Parcitade è ancora vivo

915 e aspetta l'aiutorio. Ci faremo

noi gabbare? Oddo, Foscolo, lasciato

abbiamo il meglio...

GIANCIOTTO *volgendosi ai balestrieri.*

La botte! La botte!

[d.] pone le dita su la → preme >con< col dito la – Gianciotto pone →
Gianciotto gli pone – presso il → dinanzi al
908 fiaccola → torcia

[d.] eccitati ... giovinetto *manca in A, presente in db, tr¹, tr², nz, ol*

917-918 GIANCIOTTO ... tutto? *agg. interl.*

ATTO SECONDO - SCENA QUINTA

È pronto il tutto?

Egli va verso la torre, a guidare l'operazione del manganò.

ODDO

Voi cadrete a mezza

via.

FRANCESCA

Sta, Malatestino,

920 dalla battaglia! Vieni, che io ti lavi
e ti ristori! Smaragdi, va, corri,
prepara l'acqua, fa le fila; e cerca
di Maestro Almodoro.

MALATESTINO

No, cognata.

Mettetemi una fascia

925 e lasciatemi andare. Io tornerò
per il medico. Ditegli che aspetti.
Ma dolore non sento.
Fasciatemi, vi prego, mia cognata,
con quella banda che vi siete tolta.

FRANCESCA

930 Io vi voglio fasciare. Iddio sa che,
ma bene non sarà.

*Ella gli fascia l'occhio con la banda. Egli scorge Paolo
che non abbandona con lo sguardo la donna.*

[d.] Egli ... manganò *agg. interl.*

922 chiama | cerca 926 medico, poi | medico. Ditegli 930 Vi | Io vi – sa
che; *A, db* → sa che, *tr¹, tr², nz, ol*

MALATESTINO

Oh, Paozzo, che fai? Sogni?

FRANCESCA

Ma bene

non sarà.

MALATESTINO

Sei eletto Capitano

del Popolo a Firenze. Ho visto i Messi

935 guelfi del Giglio Rosso

ch'eran col padre, quando

gli ho tratto innanzi Montagna legato...

S'ode il grido gutturale con cui gli uomini accompagnano lo sforzo del sollevare la botte incendiaria e del caricare il manganò. Di sopra i merli, la vampa delle arsioni si spande nel cielo e cresce. Le campane suonano a stormo. S'odono squilli di trombe.

Rinchiuso l'ha nella prigione a mare.

Intendi? E fuggirà.

940 A ginocchi ho pregato il padre, che

mel lasciasse finire.

E i Messi sorridevano. E per loro

il padre diniegava,

per apparir magnanimo... La notte

945 Montagna non la dee passare. Vuoi

933 capitano → Capitano 934 messi → Messi 935 *agg. interl.*

[d.] S'odono le voci gutturali degli uomini che sollevano la | S'ode il grido gutturale con cui gli uomini accompagnano lo sforzo del sollevare la botte – Sopra ai | Di sopra ai – il rossore → la vampa – Le campane ... trombe *agg. interl.*

939 Fuggirà | E fuggirà

ATTO SECONDO - SCENA QUINTA

tu aiutarmi? Andiamo alla prigione.

Cognata, avete fatto? Non tremate!

FRANCESCA *annodata la fasciatura.*

Sì, sì, ma bene non sarà. La fronte

ti coce. Hai già la febbre. Non andare,

950 Malatestino. Ascoltami! Rimanti
con Dio!

GIANCIOTTO *su la torre.*

Scàrica! Scàrica!

S'ode lo strepito del màngano che scaglia a distanza la botte provvista della miccia accesa.

I BALESTRIERI

Vittoria

ai Malatesti!

Viva la Parte Guelfa! Mora mora

il Parcitade con i Ghibellini!

MALATESTINO *volgendosi e accorrendo.*

A cavallo! a cavallo!

Oddo, Foscolo e gli arcieri con le torce lo seguono. La sala si abbuia. Il riverbero del fuoco arrossa l'ombra ove Paolo e Francesca sono rimasti soli.

946 prigionie! *A, dh, tr¹, tr²* → prigionie. *nz, ol* 949 ti brucia → ti coce

951 con Dio. *A, dh* → con Dio! *tr¹, tr², nz, ol*

[*d.*] mangano *A* → màngano *dh, tr¹, tr², nz, ol* - spinge → scaglia

952 a Malatesta *A, dh, tr¹, tr²* → ai Malatesti *nz, ol* 953 parte guelfa |

Parte Guelfa *A* → parte guelfa *dh* → Parte Guelfa *tr¹, tr², nz, ol*

[*d.*] Gli uomini | Oddo, Foscolo e gli uomini *A* → Oddo, Foscolo e gli

arcieri *dh, tr¹, tr², nz, ol* - riflesso *A, dh* → riverbero *tr¹, tr², nz, ol* -

l'ombra. Paolo | l'ombra, ove Paolo - rim[angono] → sono rimasti

PAOLO

955

Addio, Francesca.

Come egli si appressa alla donna, ella balza indietro con terrore.

GIANCIOTTO *dalla torre.*

Paolo! Paolo!

FRANCESCA

Fratello, addio. Fratello!

Paolo va verso la torre ov'è ricominciato il getto delle rocche e delle falariche. La donna, rimasta sola nell'ombra, si fa il segno della croce cadendo su i ginocchi e prostrandosi fino a terra. In fondo, un chiarore più violento illumina il cielo.

I BALESTRIERI

A fuoco! A fuoco! Mora il Parcitade!

A fuoco! Mora il Ghibellino! Viva

la Parte Guelfa! Viva Malatesta!

Le saette incendiarie partono a volo di tra i merli. Le campane suonano a stormo. Le trombe squillano tra la gazzarra nelle vie della città arsa e insanguinata.

956 Addio | Fratello, addio

[d.] il getto delle falariche | il getto delle rocche e delle falariche – si fa il segno de[lla] | rimasta sola nell'ombra, si fa il segno della croce

ATTO TERZO

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:

*Melglia m'è dormire gaudendo
C'aver penzieri veghiando.*

A destra, nell'angolo, è un letto nascosto da cortine ricchissime; a sinistra, un uscio coperto da una portiera grave; in fondo, una finestra che guarda il Mare Adriatico,

[d.] una <larga> stanza → una camera – tutta dipinta a buon fresco, <vagamente> scompartita *A* → vagamente scompartita *db, tr¹, tr², nz, ol* – istorie, uccelli | istoriette del romanzo di Tristano, tra uccelli – uccelli, fiori, frutti, imprese *A* → uccelli fiori frutti imprese *db, tr¹, tr², nz, ol* – c'aver *A, db* → C'aver *tr¹, tr², nz, ol* – una >profonda< bella alcova nascosta → un letto nascosto – cortinaggi → cortine preziose → cortine di broccato *A* → cortine ricchissime *db, tr¹, tr², nz, ol* – una porta >nascosta< coperta → un uscio coperto – portiera → portiera grave – finestra a più luci separate da colonnette, che guarda *A, db* → finestra che guarda *tr¹, tr², nz, ol* – Adriatico → Adriatico, e un vaso

e un vaso di basilico è sul davanzale. Dalla parte dell'uscio è, sollevato da terra due braccia, un coretto per i musici con compartimenti ornati di gentili trafori. Presso la finestra è un leggio con suvvi aperto il libro della Historia di Lancillotto dal Lago, composto di grandi membrane alluminate che costringe la legatura forte di due assicelle vestite di velluto vermiglio. Accanto v'è un lettuccio, una sorta di ciscranna senza spalliera e bracciuoli, con molti cuscini di sciamito, posto quasi a paro del davanzale, onde chi vi s'adagi scopre tutta la marina di Rimino. Un organo portatile, di piccola mole, con cassa canne tasti manticcetti e registri finamente lavorati, riposa in un angolo; e un liuto, e una viola, con esso. Su un deschetto è uno specchio d'argento a mano, tra oricanni coppette borse cinture e altri arredi. Grandi candelieri di ferro s'alzano presso il letto e sotto il coretto. Scannelli e predelle sono sparsi all'intorno; e dal mezzo del pavimento sporge il maniglio di una cateratta, per la quale di questa camera si può scendere in un'altra.

di basilico è sul davanzale – della porta → dell'uscio – sollevata ... una specie di tribuna *A, db* → sollevato ... un coretto *tr¹, tr², nz, ol* – ornato di fini trafori | con compartimenti ornati di >fini< gentili trafori – tiene → costringe – ricoperte → vestite – senza spalliera | una >specie< sorta di ciscranna senza spalliera – ricoperto di cuscini | con molti guanciali di sciamito *A, db* → con molti cuscini di sciamito *tr¹, tr², nz, ol* – qua[si] | posto quasi – onde chi scopre | onde chi vi s'adagi scopre – sta posato → riposa – Su un deschetto ... arredi *agg. interl. con* Uno specchio | Su un deschetto è uno specchio – oricanni, coppette, borse, *A* → oricanni coppette borse *db, tr¹, tr², nz, ol* – ai lati dell'alcova e della tribuna *A, db* → presso il letto e sotto il coretto *tr¹, tr², nz, ol* – su i tappeti *A, db* → all'intorno *tr¹, tr², nz, ol* – l'anello → il maniglio – quella → questa

ATTO TERZO - SCENA PRIMA

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

FRANCESCA *leggendo.*

E Galeotto allor la priega e dice:

«Dama, abbiate, per Dio, di lui pietà!

Fate così per me come io farei

per voi, se mi pregaste». «Che pietà

5 volete voi ch'io n'abbia?». «Dama, voi

sapete ch'egli v'ama sopra tutte

e fatto ha per voi più che cavaliere

facesse mai per dama». «Certamente

egli ha fatto per me più di quel ch'io

10 potessi mai rimeritarlo, e non

mi potrebbe richieder cosa ch'io

glie ne potessi negare; ma egli

[d.] Francesca è dinanzi al leggio e legge nel Libro → Si vede Francesca dinanzi al Libro, in atto di leggere - Libro *A, db* → libro *tr¹, tr², nz, ol* - sole di marzo | sole del nascente marzo - bagliore che | bagliore diffuso che - visi → volti - all'opera → all'opra - Smaragdi → La schiava - è poggiata → è presso - e guarda intenta le acque come per scoprir → ed esplora attentamente il cielo.

4 e voi | se - «Che *A, db, tr¹, tr²* → - «Che *nz* → «Che *ol* 5 «Dama *A, db, tr¹, tr²* → - «Dama *nz* → «Dama *ol* 8 «Certamente *A, db, tr¹, tr²* → - «Certamente *nz* → «Certamente *ol* 11 richieder → richieder

non mi richiede di niente, anzi ha
tanta malinconia, che è meraviglia».

- 15 E Galeotto dice: «Dama, abbiatene
pietà». «Ne avrò» dice ella «tal pietà,
come vorrete; ma non mi richiede
di niente...».

*Le donne ridono. Francesca si getta su i cuscini di
sciamoto, torbida e molle.*

GARSENDA

Madonna,

come mai era tanto vergognoso
il cavaliere Lancillotto?

ALDA

- 20 Mentre
la povera reina si struggeva
di dargli quello ch'ei non domandava!

BIANCOFIORE

Dirgli doveva: «O cavalier valente,
vostra malinconia non val niente».

ALTICHIARA

- 25 Le piaceva di ridere, a Ginevra,
e di trarre bel tempo; e nulla più

13-14 è / tanto maninconoso → ha / tanta malinconia - malinconia
A → malinconia *db, tr¹, tr², nz, ol* 16 «Ne A, *db, tr¹, tr²* → - «Ne *nz* →
«Ne *ol* 17 voi vorrete → vorrete

[*d.*] Le donne ... molle *agg. nel marg. destro* - guanciali *A, db* → cuscini
tr¹, tr², nz, ol

[23] A[Itichiar] | Biancofiore 26-27 e di darsi buon tempo alla Gioiosa /
Guardia; e per tutto aveva ricchi letti → e di trarre bel tempo; e nulla più

ATTO TERZO - SCENA PRIMA

pregiava al mondo ella, che un ricco letto.

ADONELLA

E Galeotto, per essere un alto
prencipe, conosceva ben quell'arte
che si chiama...

FRANCESCA

30 Adonella, taci! Stanca

sono di trastullarmi con le vostre
ciance. Smaragdi, lo sparviero torna?

SMARAGDI

Dama, non torna: s'è sviato.

FRANCESCA

S'ode

il suo sonaglio d'oro?

SMARAGDI

35 Non s'ode. Ho buona vista e nulla scopro.

Troppo in alto è volato.

Francesca si sporge dalla finestra e spia.

ALDA

Si perderà, Madonna.

Male faceste a togliergli la lunga.

Era un poco isdegnoso.

/ pregiava al mondo ella, che un ricco letto 29 prèncipe *A* → principe
db → prencipe *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 35 Nulla scorgo | Ho buona vista e nulla
scopro

[*d.*] Francesca ... spia *agg. nel marg. destro*

38 togliergli di | togliergli la lunga 39 Era un poco isdegnoso. /
GARSENDA Era di quelli → Era un poco isdegnoso. GARSENDA Era
di quelli

GARSENDA

- Era di quelli
- 40 detti da Ventimillia, di grande animo:
avea tredici penne nella coda.

ALTICHIARA

Dimorano in un'isola
quelli; e volato ei sarà per tornarsene
alla contrada inframare.

BIANCOFIORE

- Era usato
- 45 alle gru. Molto bene le pigliava.
E Simonetto vi si raccomanda
per avere una gru, per far due pifferi,
Madonna, di ossa delle gambe, ché
ei dice che riescono di tutta
soavità.

GARSENDA

- 50 Non torna,
non torna. Aveva troppa superbia, ah,
da quando quelli che ve lo donò,
dico Messer Malatestino, ch'ei
non m'oda! Ungergli il becco bisognava
55 di notte tempo

45 Bene | Molto bene 46 si | vi si - raccomandava → raccomanda 47
per farsi un piffero → per far due pifferi 48 dell'ossa | Madonna, di ossa
49 egli | ei dice - che hanno un suon[o] | che riescono di tutta 51-55
Avea troppa superbia. Ungergli / bisognava la bocca notte tempo / con
grasso di bellico di cavallo → Aveva troppa superbia, ah, / da quanto
... notte tempo [*agg. interl.*] / con grasso di bellico di cavallo 54 non
m'oda. *A, db* → non m'oda! *tr¹, tr², nz, ol*

ATTO TERZO - SCENA PRIMA

con grasso di bellico di cavallo
perch'egli divenisse
tanto di voi amatore, Madonna,
da non volersi partir della mano.

Le compagne scoppiano a ridere.

ADONELLA

60 Ecco la saputissima dottora!

ALTICHIARA

Con grasso di bellico di cavallo,
notte tempo!

GARSENDA

Sicuro.

Ho letto il libro fatto dal re Danchi
primo maestro di falconeria,
che porta tutte le regole...

FRANCESCA

65 Va,

corri, Adonella.

dallo strozziere e digli l'avvenuto,
e che vada col lógoro e lo chiami
e lo cerchi per tutto. Si sarà

70 forse posato in qualche torre. Digli
che lo cerchi per tutto.

[d.] Le compagne ridono *agg. interl.* – ridono *A* → scoppiano a ridere
db, tr¹, tr², nz, ol

61 *agg. interl.* 63 libro del re Danchi, ch'era → libro fatto dal re Danchi

64 grande → primo 65 reca → porta

Adonella lascia l'ago e s'invola.

ALTICHIARA

S'è sviato

dietro le prime rondini, Madonna.

ALDA

Il sangue delle rondini

ora piove sul mare.

BIANCOFIORE *come intonando una canzone a ballo.*

- 75 «Nova in calen di marzo
o rondine, che vieni
dai reami sereni d'oltremare...».

FRANCESCA

Oh, sì, sì, Biancofiore,

la musica, la musica!

- 80 Fatemi un canto basso,
nella voce minore!
Lasciate l'ago e andate
per suoni.

Le donne si levano leste a ripiegare lo zendado.

Cerca

di Simonetto, Biancofiore.

BIANCOFIORE

Sì,

Madonna.

[d.] Adonella ... s'invola *agg. nel marg. destro, con s'invola* | lascia l'ago e s'invola

[71] BIANCOFIORE → ALTICHIARA 75-76 Mia rondinetta allegra / che vieni d'oltremare | Nova in calen di marzo / o rondine, che vieni

ATTO TERZO - SCENA PRIMA

FRANCESCA

85 E tu, Alda, chiama Biordo
e Signorello e il Rosso,
che vengano portando gli strumenti
e le intavolature
per far musica in camera.

ALDA

Madonna,

sì.

FRANCESCA

90 Altichiara, e se tu vedi il medico,
tu mandamelo.

ALTICHIARA

Sì, Madonna.

FRANCESCA

E tu,

Garsenda, se t'imbatti
nel mercatante fiorentino, fammelo
pure entrare.

GARSENDA

Madonna, sì. Lo cerco.

FRANCESCA

95 E voglio una ghirlanda
di violette.
Oggi è calen di marzo.

91 mandamelo *A, db, tr¹, tr²* → mandamelo *nz, ol* 94 entrare | pure
entrare 97 *agg. interl.*

BIANCOFIORE

Voi l'averete, Madonna, e leggiadra.

FRANCESCA

Andatevi con Dio.

Exeunt omnes.

SCENA II. Francesca si volge alla schiava che spia ancora il cielo per la finestra.

FRANCESCA

100 O Smaragdi, non torna?

LA SCHIAVA

Dama, non torna.

Ma lo strozziere lo richiamerà.

Non ti rammaricare.

FRANCESCA

Mi rammarico sì. Malatestino

105 certo si cruccerà per avere io

[d.] *Exeunt omnes aggiunto a partire da tr¹*

[d.] Le donne si partono sussurrando. Francesca si volge alla schiava |

Le donne si partono sussurrando. SCENA SECONDA [agg. interl.]

Francesca si volge alla schiava che spia ancora il cielo per la finestra. A

→ SCENA SECONDA Francesca si volge alla schiava che spia ancora il cielo per la finestra. *dh, tr¹, tr², nz, ol*

103 Non vi rammaricate → Non ti rammaricare

ATTO TERZO - SCENA SECONDA

mal custodito il dono suo. Donato
il sovrano di tutti gli sparvieri
ei m'ha, dice. E perduto io l'ho.

LA SCHIAVA

Selvaggio

110 e di niuna bontà, se così
ei si svia dalla faccia
dell'uomo.

Francesca si tace per alcuni istanti.

FRANCESCA

Io n'ho paura.

LA SCHIAVA

Di chi paura hai tu, dama?

FRANCESCA

Paura

ho di Malatestino.

LA SCHIAVA

Ti spaventa

forse quell'occhio suo cieco?

FRANCESCA

No, l'altro,

quello che vede. È terribile.

LA SCHIAVA

115

Fa,

106 perduto → mal custodito 108 l'ho, così → l'ho!

[d.] Francesca ... istanti *agg. interl.*

112-113 Di chi paura? FRANCESCA Di Malatestino → Di chi paura
hai tu, dama? FRANCESCA Paura / ho di Malatestino 114 No; *A, db*

→ No, *tr¹, tr², nz, ol*

sia quell'ora che tu lo conducesti
 verso me, ad inganno!
 Non fosti tu che facesti la via
 135 alla mia morte? Tre coppe d'amaro
 non io te le lasciai;
 ma tu me le ponesti innanzi, e tu
 me le ricolmi ogni dì, senza piangere.

La schiava si lascia cadere a terra di stianto.

LA SCHIAVA

Calpestami! Calpestami! Tra due
 140 pietre schiacciami il capo.
 FRANCESCA *come placata.*
 Su, levati! Non hai colpa, mia povera
 Smaragdi, non hai colpa.
 Di subito partisti come un spirito
 del mio cuore all'incontro della gioia!
 145 Anche su gli occhi tuoi era la benda.
 E bendata era dalla stessa sorte
 l'iniquità del mio padre. Eravamo
 tutti senza potere e dispietati
 e miseri et ignari,

133 pel giardino → verso me 138 rinnovi → ricolmi 139 Calpéstami!
 Calpéstami! *A, db, tr¹, tr²* → Calpestami! Calpestami! *nz, ol* 140 capo!
A → capo. *db, tr¹, tr², nz, ol* 141 levati *A, db, tr¹, tr²* → levati *nz, ol* –
 Smaragdi | Non hai colpa 143 il dardo → un spirito 144 del desiderio
 mio. → del mio cuore all'incontro della gioia! 149 in la riva d'un fiume
 | nella menzogna e nella verità / su la riva d'un fiume | e miseri ed ignari
 ed incolpevoli / >in< su la riva d'un fiume, d'un profondo / fiume e
 vertiginoso | e miseri ed ignari, / su la riva d'un fiume, / incolpevoli tutti,
 [*agg. interl.*] / su la riva d'un fiume rapinoso – ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol*

- 150 su la riva d'un fiume,
 incolpevoli tutti,
 su la riva d'un fiume rapinoso.
 Io lo varcai, da sola,
 e di voi non mi calse;
- 155 lo trapassai, mi ritrovai di là.
 E ci siamo disgiunti,
 oimè, disgiunti né poi ricongiunti.
 Ora io vi dico:
 Non posso. E voi mi dite:
- 160 Rivarca, torna.
 Io vi dico: Non so.

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. Ma si sbigottisce al suono stesso del suo riso, mentre la schiava balza in piedi tremante.

- Ah ragione mia, reggi
 e non dare la volta!
 Chi mi possiede? Un dèmone mi tiene.
- 165 Il Nemico m'ha riso
 nel cuore. L'hai udito?
 Non so pregare, non so più pregare...

156-157 *agg. interl.* 158-159 Ora io vi dico: non posso | Ora io vi dico: / Non posso 159 posso, e → posso. E 160-161 Rivarca, torna. Io vi dico: Non so → Rivarca, torna. / Io vi dico: Non so
 [d.] Ella ... tremante *agg. nel marg. destro con* Ella ride | Ella dà ... poi ride
 - "" sem | quasi - L | Ma si sbigottisce - e | mentre la schiava
 164 tiene? → tiene. 167 Non so pregare, / non so pregare... → Non so pregare, non so più pregare...

ATTO TERZO - SCENA SECONDA

- sono fraterni:
li generò la stessa madre... Quale
trista malìa mi fu fatta? Chi pose
questo peccato mortale all'assedio
200 della mia vita? Dimmi, creatura
della terra, che scavi le radici
dei fiori velenosi, questo male
perverso dond'è nato?
Da te conobbi quella
205 canzone dura:
«Se tre ne trovo, tre prendo!». Ora il dèmone
in un fascio li ha presi; tre ne ha presi,
e me con loro.
LA SCHIAVA
Non chiamare il Nemico!
210 Perdonato ti sia l'anima e il corpo!
Tu t'inganni, t'inganni.
L'ombra t'è specchio, e déntrovi tu vedi
gli occhi tuoi stessi
ardere. Non chiamare
215 su te la mala ventura! Il Signore
Iddio ti guardi come la tua schiava

199 peccato terribile → peccato orribile → il peccato mortale → questo peccato mortale 201 o | che 202 dei fiori velenosi → virtuose dei fiori → dei fiori velenosi 204-205 Io so un detto: | Da te conobbi / quella canzone dura *A, db* → Da te conobbi quella / canzone dura *tr¹, tr², nz, ol* 206-207 tre prendo!», ma / senza dire, li ha presi → tre prendo!». Ora il demone / in un fascio li ha presi - demone *A* → dèmone *db, tr¹, tr², nz, ol* 215 su noi → su te - Che | Il Signore

ti guarderà.

FRANCESCA

Smaragdi, non v'è scampo.

L'ombra m'è specchio, tu l'hai detto. Iddio

mi vuol perdere. Giorni

220 e notti al capezzale dell'infermo

durai, sola, per prender penitenza

dei pensieri che andavano lontano.

Toccavo la ferita

orribile, pregando;

225 lavavo quell'impurità maligna

con la preghiera. E l'anima aspettava

la salvezza e la grazia, nell'orrore;

quando le si scoperse la ferina

brama che s'era accesa nelle vene

230 del violento... Intendi? Si chiudeva

l'atroce piaga sotto la sua fronte

e un'altra se n'apriva entro il suo petto

mostruosa. E i pensieri

che andavano lontano, i miei pensieri

235 disperati, mi parvero corrompersi

più crudamente, infetti d'un più nero

tossico; e la mia carne

sul mio dolore come un vestimento

intollerabile:

217 guarderà! *A, db* → guarderà. *tr¹, tr², nz, ol* 218-219 detto, e piena /
 è d'orrore → detto. Iddio / mi vuol perdere 221 passai per penitenza |
 durai, sola, per prender penitenza 228 malvagia → ferina

ATTO TERZO - SCENA SECONDA

- 240 e bandite dal mondo
le dolci cose della primavera
e del sonno; impietrato
il volto dell'amore
nello spavento; l'odio e il desiderio
245 smarriti per le tenebre del mondo,
vacillanti nell'opera di morte,
come carnefici
pieni di vino
e di furia, che sieno per uccidersi
fra loro...
LA SCHIAVA *a bassa voce.*
- 250 Non ti disperare! Ascolta,
ascolta. Io getterò
una sorte su chi ti fa paura.
Conosco il beveraggio che allontana
e dismemora. Tu glie l'offrirai
255 con la sinistra mano
quand'egli scenderà di sella stanco
e digiuno. Io t'insegnerò l'incanto...
FRANCESCA
Se giova, dammelo
ch'io lo beva, ch'io stessa
260 mi liberi. Ma scampo non v'è. Spiegami

[*d.*] a bassa voce *agg.*

250 Ascoltami → Ascolta 251 ti farò → getterò 254-255 e dismemora.
FRANCESCA → e dismemora. Tu glie >lo d< l'offrirai / con la sinistra
mano 256 dal suo cav[allo] | di sella stanco

il sogno che m'appare
tutte le notti.

LA SCHIAVA

Dimmelo,

ch'io te lo spieghi, dama.

FRANCESCA

Vedo ogni notte la caccia selvaggia

265 che già vide Nastagio degli Onesti
per la pineta di Ravenna, come
un giorno udii raccontar da Bannino
andando al Lido di Chiassi... La vedo
nel sogno come verità. Pel folto

270 una giovane ignuda, scapigliata
e tutta lacerata dalle frasche
e dai pruni, piangendo
e gridando mercé, corre inseguita
da due grandi mastini

275 che crudelmente la mordono dove
la giungono; ecco, e dietro a lei pel folto
sopra un corsiere nero
un cavalier bruno, forte nel viso
corruciato, con uno stocco in mano,

280 lei minacciando

266 quella / che un giorno → come / un giorno - raccontare →
raccontar 268 orribilmente... Una giovane ignuda → a Ravenna... La
vedo → andando al lido <di> Chiassi... La vedo 269 come verità di morte.
→ come verità. Pel folto 274-275 da due mastini spaventosi ai fianchi |
due grandi mastini / che >le< crudelmente 276 venire → pel folto

ATTO TERZO - SCENA SECONDA

di morte con parole spaventevoli.
 E i cani, presa forte
 la giovane nei fianchi,
 la fermano; e il feroce sopraggiunto
 285 smonta dal suo cavallo
 e con lo stocco in mano
 corre addosso alla donna
 che, inginocchiata e da quei due mastini
 tenuta forte, gli grida mercé;
 290 et a quella con tutta la sua forza
 ei dà per mezzo il petto
 e la passa dall'altra parte. Et ella
 cade boccone, al colpo,
 sempre piangendo; e il cavaliere, messo
 295 mano a un coltello,
 quella apre per ischiena
 e, fuor trattone il cuore
 e ogni altra cosa attorno,
 ai due cani lo gitta, che famelici
 300 sùbito lo divorano. Né sta
 poi grande spazio che ella,
 come se morta già non fosse stata,

280-281 lei di morte | lei minacciando / di morte 287 a lei → alla donna
 290 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 291 dà → ei dà 292 Ed *A, db* → Et
tr¹, tr², nz, ol 293 Ed ella cade | cade - a quel colpo → al colpo 297
 tràttone *A* → trattone *db, tr¹, tr², nz, ol* 299 ai due mastini il gitta →
 ai due cani lo gitta 300-301 subito *A, db* → sùbito *tr¹, tr², nz, ol* - lo
 man[giano] | il divorarono → lo divorano. - lo divorano. / Né sta poi |
 lo divorano. Né sta / poi grande spazio che ella 302 morta → morta già

risorge e ricomincia la sua fuga
dolorosa correndo verso il mare;
305 e i cani appresso di lei lacerandola
sempre, e appresso di lei il cavaliere
rimontato a cavallo
e ripreso il suo stocco,
minacciandola sempre...
310 Spiegami questo sogno che m'appare,
Smaragdi.

La schiava, in ascolto, sembra compresa di terrore.

Hai tu paura?

SCENA III. Entra Garsenda col mercatante che ha seco un fanticello carico d'una balla.

GARSENDA *gaiamente.*

Madonna, ecco che viene il mercatante
con le sue robe. Gli date licenza
di entrare? È il fiorentino,
315 quello arrivato ieri colla scorta
di Messer Paolo.

304 *agg. interl.* 305-306 e i cani appresso / lacerandola | e i cani appresso
di lei lacerandola / sempre, e appresso di lei 309 seguitandola →
minacciandola

[*d.*] Mercatante → mercatante – e con un giovincello | che ha seco un
fanticello

315 con la *A, db, tr¹* → colla *tr², nz, ol*

ATTO TERZO - SCENA TERZA

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.

FRANCESCA

Entri, entri, ché vogliamo rinnovare
le vesti al novel tempo.

Entri, entri. Voglio scegliermi una vesta
320 di ermesino tessuto con le fila
di più colori, di cento colori,
che ad ogni volta e rivolta di lume
e d'occhio cangi l'aspetto, o Smaragdi,
una vesta gioiosa!

Il mercatante la inchina umilmente.

325 Buon mercatante, che mi porti tu?

IL MERCATANTE

Magnifica Madonna, tutto quello
che si conviene alla magnificenza
vostra: zendadi leggieri e broccati
d'alto ricamo, riccio sopra riccio,
330 ermesini, damaschi,
sciamiti, cambellotti,

[d.] scuote da sé | subitamente accesa il volto da un'onda di sangue che le sale >dal cuore< dai precordi, scuote da sé A → subitamente accesa il volto, scuote da sé *db, tr¹, tr², nz, ol* - del "....."e | dell'angoscia. → dell'angoscia mortale; ma una ... volubilità [*agg. interl.*]

317 entri. Vo | entri, ché vogliamo 318 al tempo novello → al novel tempo 319 roba → veste 322-323 cangi l'aspetto, una veste / gioiosa → e d'occhio cangi l'aspetto, o Smaragdi, / una veste gioiosa! 325 Ora | Buon 326 S | Madonna

- pignolati, uccellati,
 baracani, frustani,
 335 zetani, cammuccà,
 rasce, dobletti alla napolitana
 e cataluffe alla siciliana,
 tabì o alto o basso, tabì d'oro
 e d'argento filato
 340 con onde, panni lucchesini, panni
 d'Osta, di Dondiscatte,
 di Bruggia, di Tornài, di Terramondo
 e di Mostavolieri in Normandia,
 saie di Como, taffetà cangiante,
 345 drappi di seta lavorati ad alberi
 a occhietti a scacchi a denticelli a spina,
 e velluti d'ogni opera
 e d'ogni sorta,
 velluti a un pelo a due peli a tre peli...

Garsenda rompe in un riso.

FRANCESCA

- 350 Basta! Basta! Et hai tu trovato fondaco
 in Rimino per tante robe?

IL MERCATANTE

Io sono

333-335 *agg. interl.* 337 *ciciliana A* → *siciliana db, tr¹, tr², nz, ol* 339
 d'argento, → d'argento 342 *Tornai A, db* → *Tornài tr¹, tr², nz, ol* 345
 ad alberi, → ad alberi 346 a occhietti, → a occhietti 349 pelo, *A, db*
 → pelo *tr¹, tr², nz, ol* - peli, *A, db* → peli *tr¹, tr², nz, ol* 350 *Ed A, db*
 → *Et tr¹, tr², nz, ol*

Giotto di Bernarduccio Boninsegni,
 fattore della compagnia di Piero
 di Niccolao degli Oricellari,
 355 che ha più migliaia di pezze nei fondachi
 di Calimala e di Calimaruzza,
 e manda suoi fattori nel Ponente
 sino in Irlanda e nel Levante sino
 al Cattaiio, Magnifica Madonna.

Garsenda ride. Il mercatante si volge a guardarla.

GARSENDA

360 Certo qualche fiorino
 tu presti a quel tapino
 del Prete Gianni e al Can di Babilona.

*Il mercatante scioglie la balla ai piedi della signora che
 sta sul lettuccio; e le mostra le robe.*

IL MERCATANTE

Andiamo ad Armalecco, a comprar vai
 zimbellini ermellini
 365 màrtole lupicervieri, e altre pelli;

352 Simone di Boninsegni | Giotto di Bernarducci <0> Boninsegni 355-
 356 *agg. interl. con* che in Calimala e | che ha più migliaia 357 che | e
 – Levante → Ponente 357 al Cattaiio | in Irlanda

[*d.*] Garsenda ... guardarla *agg. interl.*

360-362 *agg. nel marg. sinistro*

[*d.*] Egli scioglie la balla, e mostra i tessuti | Il mercatante scioglie la balla
 ai piedi della signora – i tessuti → le robe

363 Compriamo | Andiamo a comprar lane | Andiamo ad Armalecco a
 comprar vai – Armalecco *A* → Armalecco, *db, tr¹, tr², nz, ol* 365 lupi
 cervieri *A, db* → lupicervieri *tr¹, tr², nz, ol* – faine → e altre pelli

e andiamo a comprar lane
 pe' monasteri d'Inghilterra, a Chinna
 a Biliguassi a Croccostrande a Isticchi
 a Diolacresca a Giùttebi a Bufeltro
 in Cornovaglia...

Garsenda ride.

370 GARSENDA

Allora tu vedesti

re Marco in Cornovaglia,
 et Isotta la Bionda ti comprò
 un broccato cilestro, certamente.

O le portasti in camera, nascosto
 dentro una balla, il suo Tristano?

375 IL MERCATANTE

Dicesi

che in Romagna sia franco l'uccellare;
 ma già di là dal rio passato è il merlo
 e la merla ha passato il Po.

GARSENDA

Saetta

368 a Biliguassi, a Croccostrande, a Isticchi, *A, db* → a Biliguassi a Croccostrande a Isticchi *tr¹, tr², nz, ol* 369 a Diolacresca, a Giùttebi, *A, db* → a Diolacresca a Giùttebi *tr¹, tr², nz, ol* 371 *Re A, db, tr¹, tr²* → *re nz, ol* – Cornovaglia e tu vendesti → Cornovaglia, 372 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 373-375 un broccato cilestro. / Sicuramente, o le portasti Tristano → un broccato cilestro. / Sicuramente. O dentro una balla / tu le portasti in camera Tristano? → un broccato cilestro, certamente. / O le portasti in camera, nascosto / dentro una balla, il suo Tristano? 376-378 che in Romagna >““““ < sia franco l'uccellare; / ma la merla → che in Romagna sia franco l'uccellare; / ma già ... il merlo [*agg. interl.*] / e la merla

ATTO TERZO - SCENA TERZA

fiorentina e lombarda.

380 È saetta bastarda.
Non luce e non mi punge,
perché non la conosco.

Francesca sembra intenta a rimirare le robe.

FRANCESCA

È bello questo
broccato a melagrane d'oro... E come
sei tu venuto, Giotto, alla città
di Rimini?

IL MERCATANTE

385 Magnifica Madonna,
è piena di pericoli la via
dei mercatanti. Giova
approfittarsi d'ogni occasione.
E m'è incontrato, per buona ventura,
390 di poter seguitare in sicurtà
la scorta del Magnifico
Messer Paolo. Né, certo,
più mai farò sì rapido viaggio
con i ronzini della compagnia.
395 Si cavalca a grandissime giornate
con Messer Paolo, e non si dorme.

379-380 *agg. interl.* 381 fiorentina. Non luce e non mi punge → Non luce e non mi punge 383-384 melagrane... E come sei / tu venuto | melagrane d'oro... E come / sei tu venuto 387 E giova → Giova 389 E la mia buo[na] | E m'è incontrato - buona → mia gran → buona - 390 di seguire la scorta | di poter seguitare in sicurtà 392 Paolo, e per certo, → Paolo. Né, certo 393 mai | più mai - più → sì 394 cavalli → ronzini 396 messer → Messer

FRANCESCA DA RIMINI

*Francesca séguita a palpare i drappi placida in
sembianti, ma un indomabile riso le arde negli occhi.
Garsenda s'è messa ginocchioni per vedere le belle robe.*

FRANCESCA

Assai

velocemente cavalcaste?

IL MERCATANTE

Senza

- rispitto, a briglia secca, io vi so dire;
e si passavan le fumane a guado
400 senz'aspettare ch'elle si sgonfiassero.
E Messer Paolo tanto s'affrettava
a spron battuti,
che tra lui e la scorta v'era sempre
almanco un miglio. Gran negozio ei debbe
405 avere qui, mi penso. Domandò
al Comune licenza
di tornarsene a casa
dopo due mesi, o poco più, ch'entrato
era in officio; e, vi so dire, tutta
410 la città se ne dolse, perché mai
più costumato cavaliere fu

[d.] Francesca ... robe *agg. interl. con* seguita *A* → séguita *db, tr¹, tr², nz, ol* - le robe → i drappi - ma indomabile → ma un indomabile - a ginocchio → ginocchioni
396 Molto → Assai 400 che elle → ch'elle 401 messer → Messer 402 *agg. interl.* 405 Domandava → Domandò 406 egli la licenza d'andarsene a casa | al Comune licenza 407 d'an[darsene] | di tornarsene 408-409 mesi ch'era nell'officio / di Capitano → mesi, o poco più, ch'entrato / era in officio

ATTO TERZO - SCENA TERZA

Capitano del Popolo in Firenze.

FRANCESCA

Io prenderò questo broccato...

IL MERCATANTE

Bene,

Madonna. E Bernardino della Porta

415 da Parma, che hanno eletto

in suo luogo, non vale

manco un capello della capelliera

di Messer Paolo.

FRANCESCA

E questo

sciamito anche.

IL MERCATANTE

Madonna,

420 questo zetani messo a poste d'oro...

FRANCESCA

Sì, mi piace anche questo. E' par che voi

Fiorentini facciate sempre pasque

su pasque, è vero?, e che non v'intendiate

se non in giuochi e in sollazzi e in conviti

e in balli...

IL MERCATANTE

Certo, Madonna, è una dolce

e gaia terra

420 questo ermesino vi consigl | questo zetani messo a >oro< poste d'oro
421-422 Vi sembra già / che → E' par che voi / Fiorentini 422-423
Fiorentini facciate / sempre pasque | Fiorentini facciate sempre pasque /
su pasque, è vero? 425 balli... È vero? → balli...

la terra fiorentina.

Fior dell'altre, Fiorenza!

FRANCESCA

Io prenderò questo tabì d'argento.

- 430 E il Capitano era bene veduto
dalle brigate
dei cavalieri e dei donzelli?

IL MERCATANTE

A gara

era fatto invitare

dalle brigate, come leggiadrissimo

- 435 e parlante uomo ch'egli è molto; ma,
per quel che so, pareva solitario
e un pochettino disdegnoso, e rado
si vedeva alle cene. E in carnasciale,
nella contrada di Santa Felicità
440 oltrarno, per Messer Betto de' Rossi
so che si fece una gran compagnia
di mille uomini o più, tutti vestiti
di robe bianche, e fu voluto eleggere
Messer Paolo da detta compagnia

- 445 Signore dell'Amore
ma non volle egli consentire...

FRANCESCA

Questo

431-432 brigate? → brigate / dei 434 brigate; ma, per quel che so, |
brigate, come leggiadrissimo 438 a convito → alle cene 440 si | per 441
si fece | so che si fece 444 da detta compagnia Messer Paolo → Messer
Paolo da detta compagnia

ATTO TERZO - SCENA TERZA

ermesino cangiante et anche questo
dobletto lionato. Tu dicevi,
Giotto...

*Garsenda prende le robe scelte e le mette da parte,
facendole prima brillare alla luce.*

IL MERCATANTE

L'ho visto accompagnarsi a volte
450 con Guido di Messere Cavalcante
dei Cavalcanti, che essere si dice
un de' migliori laici ch'abbia il mondo
et ottimo filosofo
naturale e si dice
455 che cerchi fra le tombe
se trovare si possa
che Iddio non sia...

FRANCESCA

Garsenda,

ti vo' donare questo sciamitello
violetto.

GARSENDA

Oh, Madonna, gran mercé!

460 Sì ch'io sono contenta.

IL MERCATANTE

È il violetto dolce,

447 verde → cangiante - ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 448-449 dicevi,
Giotto... → dicevi, / Giotto... 449 >Aveva< Avea dimestichezza | L'ho
visto accompagnarsi a volte 450 che si dice sia | che esser si dice 453 ed
A, db → et *tr¹, tr², nz, ol* - filosofo → filosafò 454-455 e si dice che egli
cerchi | e si dice / che cerchi fra le tombe 460 Sì, ch'io → Sì ch'io

un de' colori fini d'oricello.

FRANCESCA

E a te, Smaragdi? tu dicevi, Giotto...

IL MERCATANTE

Sovente aveva seco

- 465 qualche buon cantatore e specialmente
il musico Casella da Pistoia
maestro d'intonare le canzoni
d'amore...

FRANCESCA

A te, Smaragdi, questa saia
verdebruna. E donare

- 470 voglio una roba nuova ad Altichiara,
a Biancofiore...

IL MERCATANTE

Questo

è colore novissimo, Madonna.

che si chiama di gazzera marina,
maraviglioso, a grappoletti d'oro,

- 475 che me ne prese dieci braccia, l'altra
semmana, Mona Guiglia
degli Adimari... E questo, schizzo d'oca...
Piè di cappone, orecchio d'orso, penna
d'angelo, colombino,
giaggiolino, colori nuovi...

Francesca si leva impetuosamente, come se la sua anima

463 Tu *A, db, tr¹ → tr², nz, ol* 465-466 cantatore / e | cantatore e
specialmente / il 478-480 Piè ... nuovi *agg. nei marg. inf. e sup.*

ATTO TERZO - SCENA TERZA

rompa la costrizione e s'espanda.

FRANCESCA

480

Lascia,

lascia là, mercatante,
ch'io sceglierò con agio.

*Si sporge dal davanzale verso il mare raggiante; e
guarda facendosi delle mani schermo ai cigli.*

È forte il sole

di marzo, è forte e folle.

Passa una fusta con la vela rossa!

485

Arrivano gli stormi delle rondini!

GARSENDA *al mercatante.*

E quanto tempo ti trattieni a Rimini?

IL MERCATANTE

Tre dì. Poi m'ho da mettere in cammino
per Barletta e di là m'ho da imbarcare
per Cipro.

La schiava si anima, all'udire il nome della patria.

[d.] subitamente → impetuosamente – come chi teme di | come se la
sua anima

482 agio. E → agio.

[d.] il mare → il mare raggiante – raggiante *A* → raggiante; *db, tr¹, tr²,
nz, ol*

484 le vele | la vela 485 *agg. interl. con* le rondini | gli stormi delle rondini
486-487 trattieni tu / a Rimini? IL MERCATANTE Tre dì. Poi m'ho
da mettere → trattieni tu / a Rimini? IL MERCATANTE Tre dì. / Poi
m'ho da mettere → trattieni a Rimini? IL MERCATANTE Tre dì. Poi
m'ho da mettere in cammino

[d.] si anima *A* → si anima, all'udire il nome della patria *db, tr¹, tr², nz, ol*

GARSENDA

Senti, senti,

Smaragdi?

LA SCHIAVA *ansiosa*.

490 Vai a Cipro, mercatante?

IL MERCATANTE

Ogni anno vado. Abbiamo soci e fondaco

a Famagosta. E là vendiamo ogni anno

per migliaia e migliaia di bisanti.

Sei cipriana?

LA SCHIAVA

495 Salutami il bel monte di Chionodes

che ha neve in cima e olivo alla radice.

E bevi alla fontana della Chitria

un sorso pel mio cuore.

FRANCESCA *volgendosi*.

A Cipro voglio entrare,

500 a Limisso ancorare,

e sbarcar marinai per bacio e cómiti

per amore!

S'odono ricercate di strumenti e voci gaie, mentre ella va verso il letto con una mollezza abbandonata come per mettersi a giacere.

[490] *ansiosa* manca in *A*, presente in *db*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 491 Sei tu cipriana? → Abbiamo soci e fondaco 492-494 *agg. interl. con* Sei tu cipriana? → E là vendiamo ogni anno 496 fiori → olivo 498 cuore... *A* → cuore. *db*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 499 «A Cipro *A*, *db* → A Cipro *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 500 ancorare... → ancorare, 502 amore!» *A*, *db* → amore! *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* [*d.*] strumenti. *Ella* → strumenti e voci gaie, mentre ella – l'alcova *A*, *db* → il letto *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* – distendersi → mettersi a giacere

ATTO TERZO - SCENA TERZA

LA SCHIAVA

E chi è re? Sire Ughetto?

IL MERCATANTE

Ughetto è morto giovine. Ora è re

Ugo di Lusignano suo cugino.

- 505 E gran delitti
ci sono stati,
e veleni di donne,
e tradimenti di baroni, e peste,
e cavallette,
510 e terremoti,
et è apparita Venere dimonia!

I suoni s'appressano all'uscio, e le voci, e le risa. Francesca, appressatasi al letto, si volge restando tra i due lembi delle cortine socchiuse.

SCENA IV. Irrompono nella stanza le donne, tranne Adonella, seguite dal medico, dall'astrologo, dal giullare e dai musicisti che accordano intanto gli strumenti e fanno varie ricercate. Il medico indossa una guarnacca lunga fino al tallone, di color tané oscuro; l'astrologo, una zimarra verde-bruna e un

502 Ughetto → Sire Ughetto 506 sono avvenuti → ci sono stati, 508 cangiare° | tradimenti, | tradimenti di baroni 511 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* – dimonia... *A, db* → dimonia! *tr¹, tr², nz, ol*
[*d.*] voci *A* → voci, *db, tr¹, tr², nz, ol* – Francesca ... socchiuse *agg.* – entrata nell'alcova *A, db* → appressatasi al letto *tr¹, tr², nz, ol*
[*d.*] Adonella | le donne seguite | le donne, tranne Adonella, seguite – Medico *A, tutto maiuscolo in db* → medico *db, rv³, tr¹, tr², nz, ol* – Astrologo *A, db (tutto maiusc.)* → astrologo *rv³, tr¹, tr², nz, ol* – Giullare *A* → giullare *db, rv³, tr¹, tr², nz, ol* – Sonat | Musicisti *A* → musicisti *db, rv³*

turbante nero listato di giallo; il giullare, una gonnella di scarlatto. I musici salgono sul coretto e vi si dispongono in ordine.

ALTICHIARA

Ecco, Madonna, Maestro Almodoro!

ALDA

E abbiám preso, Madonna, anche l'astrolago!

BIANCOFIORE

E il giullare, Gian Figo, che procaccia

515 ricette contro la malinconia

con gobbolette e novellette e polveri

di Tirlì in Birli.

ALDA

E abbiám i sonatori

per la canzone a ballo,

520 con cennamella piffero liuto

ribecco e monacordo.

Eretta fra le cortine, Francesca guarda come trasognata e non sorride né parla.

tr¹, tr², nz, ol - accordano gli | accordano intanto gli - fanno ricercate → fanno varie ricercate - porta → indossa - in sul *A, db, rv³* → al *tr¹, tr², nz, ol* - Astrolago *A* → astrologo *db, rv³, tr¹, tr², nz, ol* - porta una zimarra → una zimarra - e il giullare | il Giullare *A* → il giullare *db, rv³, tr¹, tr², nz, ol* - Musici *A* → musici *db, rv³, tr¹, tr², nz, ol* - in fila → in ordine

513 Astrolago *A, db, rv³* → astrologo *tr¹, tr², nz, ol* 514 procura → procaccia 518 ADONELLA Lo strozziere, Madonna, è andato in cerca / del fuggitivo e dice / che lo richiamerà. Statevi allegra. → ALDA >e< E abbiám

[*d.*] trasognata, *A* → trasognata *db, rv³, tr¹, tr², nz, ol*

ATTO TERZO - SCENA QUARTA

BIANCOFIORE avanzandosi.

Et ecco la ghirlanda
di violette.

Le offre la ghirlanda, con un atto di grazia.

Possa malinconia con ciò passare!

*Francesca la prende, mentre Altichiara toglie dal
deschetto lo specchio e lo tien levato dinanzi al viso di
lei che s'inghirlanda. La schiava lestamente scompare
dall'uscio.*

GARSENDÀ

525 O Maestro Almodoro,
Avicenna Ippocrasso e Gallieno
tornati al mondo in uno guarnaccone,
che è malinconia?

Il medico si colloca nel mezzo e assume un aspetto solenne.

IL MEDICO

Malinconia

è un umore che molti chiaman collera

530 nera, et è fredda, e secca,
et ha il suo sedio nello spino, et è
di natura di terra,

522 Ed *A, db, rv³* → Et *tr¹, tr², nz, ol*

[*d.*] Of[fre] | Le offre

[*d.*] e Adonella le presenta | mentre Altichiara toglie dal deschetto – tiene
dinanzi → tiene levato dinanzi – si pone | s'inghirlanda – La schiava ...
uscio *agg. interl., in cui* per l'uscio *A, db, rv³* → dall'uscio *tr¹, tr², nz, ol*

[*d.*] si fa innanzi → si colloca nel mezzo

530 ed *A, db, rv³* → et *tr¹, tr², nz, ol* 531 ed *A, db, rv³* → et *tr¹, tr², nz, ol*

– ed *A, db, rv³* → et *tr¹, tr², nz, ol*

ATTO TERZO - SCENA QUARTA

GARSENDA

L'astronomaco! Ora parli

550 l'astronomaco sommo soriano
che tutto vede!

L'astrologo barbato si fa tenebroso in sembianti e parla con una voce che sembra venire da una profonda caverna.

L'ASTROLOGO

Ogni saetta non vede chi vede;
ma chi senz'occhi fiede
la trae di là, donde vita procede.

IL GIULLARE

555 Et io t'ho poca fede.

Francesca aguzza le ciglia verso il Saracino, protendendosi alquanto.

FRANCESCA

Che significa il tuo mottetto oscuro,
Maestro Isacco? Spiegami.

L'ASTROLOGO

Donna, che dentro guarda,
non guarda; sia chi vuol quei che la guarda.

IL GIULLARE

560 E però dice il Friolano: Quello
che vuole dunna

553 con gli occhi → senz'occhi - fiede, → fiede 555 Ed *A, db, rv*³ →
Et *tr*¹, *tr*², *nz, ol*
[*d.*] chinandosi → protendendosi - un poco → alquanto
556 oscuro? → oscuro, 557 *agg. interl.* 558 guarda, *A, db* → guarda;
*rv*³ → guarda, *tr*¹, *tr*², *nz, ol*

- vuole signò, e ciò che vuol signò
Tirli in Birli! E però
nel libro di Madama
565 Mogias d'Egitto, che s'appella Libro
di Ficca l'arme al core, è dichiarato
che li nemici delle donne sono
diciasette...

*Entra Adonella, portando cinque ghirlandette di
narcissi bianchi sospese a un filo d'oro che insieme le lega.*

ADONELLA

- Madonna, lo strozziere
ha richiamato lo sparviero. Ha qualche
570 penna rotta o piegata. Ora con l'acqua
calda e con la bambagia
glie le soccorre.

L'ASTROLOGO

- Allo sparvier lo becco non si rade;
ma tonditure rade
575 fanno grand'unghie, se lana gli cade.

FRANCESCA

Tu parli per mottetti
oggi, Maestro Isacco?

563 Tirli in Birli! → Tirli in Birli! E però 564-568 *agg. interl. con Mogias A* → Mogias *db, rv³* → Mogias *tr¹, tr², nz, ol* – Libro ... core tondo *A* → corsivo in *db, rv³* → tondo in *tr¹, tr², nz, ol*
[d.] Entra ... lega *agg. nel marg. destro con corone* → ghirlandette – legate insieme | sospese a un nastro *A, db* → sospese a un filo *tr¹, tr², nz, ol*
[568] FRANCESCA → ADONELLA 569 sparviere *A, db, rv³* → sparviero *tr¹, tr², nz, ol* 573 Lo sparvier → Allo sparvier

ATTO TERZO - SCENA QUARTA

L'ASTROLOGO

Ognun che parla non parla; ma tace
ciascun che dorme in pace,
580 vita fa mala e profezia verace.

IL GIULLARE

Requiescat in pace. Amen. Portate
un cataletto!

O Saracino Isacco,
grandissimo astronomaco tu sei;
585 e sai di profezia;
ma tu m'hai da riprendere a ragione.
Dimmi: qual è più agevole a sapere,
o le cose passate
o pur quelle che debbono venire?

L'ASTROLOGO

590 Oh chi non sa, balordo uomo, le cose
che ha veduto di drieto?

IL GIULLARE

Orbè, veggiamo come tu le sai.
Deh dimmi quello
che tu facesti per calen di marzo,
or fa l'anno!

578 Ognun ... parla *corsivo in A, poi cass.* → *tondo in db, rv³, tr¹, tr², nz, ol*
581-582 Requiescat ... Amen *corsivo in A* → *tondo in db, rv³, tr¹, tr², nz,*
ol - Amen. / Portate un cataletto → Amen. Portate / un cataletto
585 *agg. interl.* 587 qual'è *A, db, rv³, tr¹, tr²* → qual è *nz, ol* 590-591
balordo, / le cose che → balordo uomo, le cose / che 591-592 >drieto<
dietro? IL GIULLARE Bene / >Ora< Orbè → dietro? / IL GIULLARE
Orbè - drieto → dietro *A, db* → dietro *rv³, tr¹, tr², nz, ol* 593 Or
di[mmi] | Deh dimmi

L'astrologo pensa.

595 Be' dimmi quello che
facesti or fa sei mesi!

*L'astrologo pensa. Le donne ridono. Il giullare parla
rapidissimamente.*

Rechiamla a somma: dimmi
che tempo fu or fa tre mesi!

*Maestro Isacco pensa e guata. Il giullare lo piglia per la
zimarra.*

O Isacco,

non fare il tralunato, non guatare;
600 sta fermo. Qual naviglio
ci giunse, già fa un mese? qual partì?
Che guati? Tu mangiasti in corte o fuori.
or fa quindici dì?

L'ASTROLOGO

Aspetta un poco.

IL GIULLARE

Che aspetta? Io non voglio

605 aspettare. Su via,
che facevi a quest'ora,
oggi fa otto dì?

595 un anno *A, db, rv³* → l'anno *tr¹, tr², nz, ol* 595-596 Or dimmi quello
che facesti or fa / sei mesi! *A, db, rv³* → Be' dimmi quello che / facesti or
fa sei mesi! *tr¹, tr², nz, ol* 597-598 Be', rechiamla a somma: dimmi / che
tempo fu or fa tre mesi! *A, db, rv³* → Rechiamla a somma: dimmi / che
tempo fu or fa tre mesi! *tr¹, tr², nz, ol* 600 fermo: qual *A* → fermo. Qual
db, rv³, tr¹, tr², nz, ol 601 Qual *A, db, rv³, tr¹, tr²* → qual *nz, ol* 603 oggi
| or fa 604 Che aspetta? → Che aspetta? Io non voglio

ATTO TERZO - SCENA QUARTA

L'ASTROLOGO

Ma dammi un poco di rispitto!

IL GIULLARE

Che

rispitto si dee dare a chi sa ciò

610 che dee venire? Che mangiasti tu

il quarto dì passato?

L'ASTROLOGO

Io tel dirò.

IL GIULLARE

Oh che nol dici?

L'ASTROLOGO

Tu hai gran fretta.

IL GIULLARE

Che fretta? Su, rispondi, che mangiasti

615 iermattina? Rispondi!

L'astrologo s'adira e fa l'atto di volgergli le spalle. Egli lo tiene per la zimarra.

Fermo! Guardami un poco!

Dicci per uno ti metto che tu

non sai se tu se' desto o se tu sogni.

L'ASTROLOGO

Io so ben che non dormo, e che tu sei

620 il più balordo uomo che viva al mondo.

614 rispondi: *A* → rispondi; *dh*, *rv*³ → rispondi, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*
[*d.*] pr[ende] | tiene

619-620 Io so ben che non dormo / e che tu sei → Io so ben che non dormo. / E tu lasciami stare uom balordo. → Io so ben che non dormo, e che tu sei / il più balordo uomo che >abbia nel< viva al mondo

IL GIULLARE

E io ti dico che tu non lo sai.
Vieni qua! Non andare drieto al vento
di Mongibello. Più di mille volte
hai salito la scala

- 625 del campanile di Santa Colomba.
Quanti scaglioni ha ella? Vieni qua!
Non mi scappare! Mangiasti tu mai
nespole? Quanti nòccioli ha la nespola?

*L'astrologo furibondo si libera dalla branca del giullare,
tra le grandi risa.*

- E se questo non sai,
630 come saprai mai le cose del cielo
delle donne e delle tonditure?
Va da un cordaio e fatti fare corda
della tua barba, e impìccati a una stella.

BIANCOFIORE

Madonna ha riso!

- 635 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.

- 640 Su, Simonetto, intona!

623-628 di Mongibello. Mangiasti tu mai / nespole? Quanti noccioli ha la nespola? → di Mongibello. Più di mille ... nespola? [*agg. interl.*] [*d.*] le sue → grandi
630 cielo? → cielo 631-633 *agg. interl. con stella! A, db, rv³, tr¹* → stella.
tr², nz, ol

ATTO TERZO - SCENA QUARTA

I musicisti su la tribuna cominciano un preludio. Gli astanti si ritraggono in fondo per lasciar libero lo spazio alla danza. Adonella scioglie il filo d'oro e distribuisce le ghirlande di narcissi alle compagne, che s'inghirlandano; e tiene per sé l'una che porta due alette di rondine, segno d'ufficio singolare. Alda trae da una reticella quattro rondini di legno dipinto che hanno sotto il petto una specie di manico breve, e ne dà una a ciascuna compagna; la quale, atteggiandosi alla danza, la tiene impugnata e sollevata nella sinistra mano. Ma all'Adonella dalla fronte alata dà un sufoletto che imita il garrir della migrante. E, mentre le altre quattro ballano e cantano, costei fa udire ad intervalli, secondo il ritmo, il forte garrito annunziatore della primavera.

ALDA

Nova in calen di marzo	MAGISTER
o rondine, che vieni	ANTONIUS
dai reami sereni d'oltremare	SONUM DEDIT.
primamente a recare il buon messaggio	
645 dell'Allegranza, e sapi odor selvaggio,	
deh creatura allegra,	

[d.] I musicisti cominciano | I musicisti su la tribuna cominciano - e la[sciano] | per lasciar - Alda trae da una reticella quattro rondini di legno dipinto che hanno sotto → Adonella scioglie - nastro *A, db, rv³* → filo *tr¹, tr², nz, ol* - s'inghirlandano. Alda trae da una reticella → s'inghirlandano; e tiene per sé >quella< l'una che porta - segno | segno d'ufficio - manico | manico breve - tiene sollevata | tiene impugnata e sollevata - Adonella | Adonella dalla fronte alata - uno sufoletto → un sufoletto - rondine → migrante - Mentre | E mentre *A* → E, mentre *db, rv³, tr¹, tr², nz, ol* - Adonella → costei - fa udire >di< ad intervalli *A* → ad intervalli fa udire *db, rv³* → fa udire ad intervalli *tr¹, tr², nz, ol* - in ritmo → secondo il ritmo - il garrito | il forte garrito [641] ALTICHIARA → ALDA 641-643 *formula latina presente a partire da tr¹* 646 una rondinetta allegra → deh creatura allegra

in veste negra e bianca a questa danza
vola e rallegra noi di primavera!

ALTICHIARA

Marzo è giunto e febbraio

650 gito se n'è col ghiado.

Or lasceremo il vaio
per veste di zendado.

E andrem passando a guado
acque di rii novelli

655 tra chinati arboscelli verzicanti,
con stormenti e con canti in compagnia
di prestì drudi, o nella prateria
iscegliendo viole
ove redole più l'erba, de' nudi

660 piedi che al sole v'ebbe Primavera.

GARSENDA

Oggi la terra pare
nova cosa a vederla,
e la faccia del mare
oggi è come la perla.

665 Non canta già l'avèrta
per entro ai boschi? e pronta
la lodola non monta in sommo ai cieli?
et i vènti crudeli nella bocca

[649] ADONELLA → ALTICHIARA 650 gito era | gito se n'è 654 le
acque de' rii novelli → acque di fiume → acque di rii novelli 655 * * * * *
| tra >roani°< chinati 656 stormenti *A, db, rv², rv³, tr¹* → stromenti *tr²,
nz, ol* [661] ALDA → GARSENDA 667 a sommo → in sommo 668
ed *A, db, rv², rv³* → et *tr¹, tr², nz, ol*

ATTO TERZO - SCENA QUARTA

non portan nidi? Rondine, ma cocca
670 di dardo è la tua coda,
par che arco s'oda stridere in tuoi stridi,
onde si goda fieder Primavera.
BIANCOFIORE
Deh creatura allegra,
conduci questa danza,
675 in veste bianca e negra
com'è tua costumanza.
Poi fa qui dimoranza
nella camera adorna
ch'è chiara quando aggiorna e quando annotta
680 per l'istoria d'Isotta fior d'Irlanda,
che vi si vede; e sieti una ghirlanda
nido, né ti rincesca,
poiché la fresca donna che qui siede
non è Francesca ma sì

Le danzatrici con rapido giro si volgono tutte a Francesca disponendosi in una fila e tendendo l'una mano, che tiene la rondine, e l'altra verso di lei; e cantano insieme con Biancofiore, senza intervallo, l'ultima parola della stanza.

TUTTE

Primavera!

Al principiare della volta (Poi fa qui dimoranza)

[d.] verso → a - le | l'una - mano - che tiene la rondine - A, db, rv³
→ mano, che tiene la rondine, tr¹, tr², nz, ol
685-686 Garsenda / Adonella → Adonella / Garsenda → Adonella, / Garsenda

riappare su l'uscio la schiava. Mentre i musicisti fanno la chiusa, ella si avvicina lestamente alla dama e le susurra qualcosa che subito la turba ed agita.

FRANCESCA *impetuosamente.*

- 685 Biancofiore, Altichiara, Alda, Adonella,
Garsenda, per la grazia
nova di questo ballo
io voglio rinnovarvi
le vesti. Ecco, prendete!

Ella si china a raccogliere alcune delle robe sparse e le dona.

A te! A te! A te!

Il giullare si avvicina obliquamente.

- 690 Tieni! anche a te,
Gian Figo, e non far motto.

Il giullare prende e scambietta.

- Garsenda, e questo per i sonatori
che si faccian casacche
addogate di giallo e di vermiglio.
695 Mercatante, e ritrova
due belle saie per Maestro Isacco,
per Maestro Almodoro. Andate! A tutti

690 A te! A te! A te!

[d.] / Tieni! Anche → A te! A te! A te! [d.] Tieni! Anche a te – Anche
A, dh, rv³, tr¹ → anche tr², nz, ol – a te! → a te,

691 *agg. interl.*

[d.] sgambetta → scambietta

692 Adonella, dà → Garsenda, e 697-698 Andate! A / tutti ho donato |
Andate! A tutti / ho donato in calen

ATTO TERZO - SCENA QUARTA

ho donato in calen di marzo. Andate
cantando la canzone della rondine
700 per la corte. Poi tu ritornerai,
mercatante. Garsenda
ti chiamerà. Lascia qui le tue robe.
Andate in allegrezza per la corte,
fino a vespro. Conducili, Adonella.
705 Felice primavera!

I musici discendono dal coretto sonando ed escono. Il giullare saltabecca dietro a loro. Tutti gli altri inchinano la dama, tenendo le robe donate, e van dietro ai suoni, con susurri, con risa. La schiava rimane, intenta a metter da banda i drappi sparsi. Francesca s'abbandona alla sua ansietà. Dà qualche passo per la stanza, smarritamente. Con un moto subitaneo, va a chiudere le cortine dell'alcova, che sono disgiunte e lasciano intravedere il letto. Poi si accosta al leggio, getta uno sguardo al libro aperto; ma, nel volgersi, con un lembo del suo vestimento ella smuove il liuto che cade e geme a terra. Trasale, sgomentata.

No, Smaragdi, no! Va, va, corri, e digli
che non venga!

S'odono i suoni lontanare. La schiava tralascia e va

703 e fate | in allegrezza

[d.] dalla tribuna *A, db, rv*³ → dal coretto *tr*¹, *tr*², *nz, ol* - s'inchinano | inchinano la dama - e | tenendo - s'abbandona *A* → si abbandona *db, rv*³ → s'abbandona *tr*¹, *tr*², *nz, ol* - s'accosta *A, db* → si accosta *tr*¹, *tr*², *nz, ol* - leggio *A, rv*³ → leggio *db, tr*¹, *tr*², *nz, ol* - ella | con un lembo del suo vestimento ella

FRANCESCA DA RIMINI

verso la porta. Francesca fa un gesto verso di lei come per trattenerla.

Smaragdi!

La schiava esce. Dopo alcuni attimi, una mano solleva la portiera; e appare Paolo Malatesta. L'uscio dietro di lui si chiude.

SCENA V. I due cognati si guardano, nel primo istante, senza trovar parola, entrambi trascolorando. Ancora s'odono i suoni lontanare per il palagio. Dalla finestra la camera s'inaura del giorno che declina.

FRANCESCA

Benvenuto, signore mio cognato.

PAOLO

Ecco, sono venuto, avendo udito

710 i suoni, per portarvi il mio saluto,
il saluto del mio ritorno.

FRANCESCA

Assai

presto siete tornato: con la prima

[d.] Serrata dall'ambascia, Francesca fa un gesto $A \rightarrow$ Francesca fa un gesto $db, rv^3, tr^1, tr^2, nz, ol$

[d.] attimi $A \rightarrow$ istanti $db, rv^3 \rightarrow$ attimi tr^1, tr^2, nz, ol

[d.] La camera >tutta< s'inaura del giorno che declina, per la >sua< lunga finestra. La faccia del mare e la faccia della donna sono come la perla. \rightarrow Dalla finestra la camera s'inaura del giorno che declina.

ATTO TERZO - SCENA QUINTA

rondine. Le mie donne
eran qui che cantavan la ballata
715 per salutare il marzo. Et era qui
anche quel mercatante fiorentino
che seguitò la vostra scorta. M'ebbi
da lui le vostre novelle.

PAOLO

Di voi

novelle mai non m'ebbi
720 laggiù. Nulla più seppi
di voi, da quella sera perigliosa
che m'offeriste una coppa di vino
e mi diceste addio
con la buona ventura.

FRANCESCA

725 Non m'è nella memoria
questo, signore. Io ho molto pregato.

PAOLO

Non vi sovviene?

FRANCESCA

Io ho molto pregato.

PAOLO

Io ho molto sofferto.

Se è vero che sofferitore vince,
io vincere dovrei...

714 cantavano una ballatetta nova *A, db* → eran qui che cantavan la ballata *tr¹, tr², nz, ol* 715 Ed *A, db* → Et *tr¹, tr², nz, ol* 721 di battaglia → perigliosa

FRANCESCA

Che?

PAOLO

730

La mia sorte,

Francesca.

FRANCESCA

E qui tornato siete?

PAOLO

Vivere

voglio.

FRANCESCA

Non più morire?

PAOLO

Ah, vi sovviene

della morte imprecata

che non mi volle! Almeno questo v'è

nella memoria.

*La donna si ritrae alquanto volgendosi verso la finestra,
come schiva di quella violenza mal contenuta.*

FRANCESCA

735

Paolo,

datemi pace!

È dolce cosa vivere obliando,

almeno un'ora, fuor della tempesta

732 Ah, non più → Non più 733 invocata → imprecata 735 memoria...
→ memoria.

[d.] La donna ... contenuta *agg. nel marg. destro, con e pi* | alquanto –
per fu | schiva

736 *agg. interl.*

ATTO TERZO - SCENA QUINTA

che ci affatica.
740 Non richiamate, prego,
l'ombra del tempo in questa fresca luce
che alfine mi disseta
come quel sorso
ch'io m'ebbi al passo
745 della fiumana bella.
Pensare io voglio
che l'anima s'è mossa
da quella riva per venire in questo
asilo ove la musica è sorella
750 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
755 e con tutti i suoi giorni
e tutte le sue cose più lontane
per un'ora vederla
acquietarsi come una corrente
in questo mare
760 che gli occhi miei vedono sorridente,
se non li illude lagrima che trema
e non si versa. Pace in questo mare,
che tanto era selvaggio
ieri, et oggi è come la perla, datemi

750 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 761 illuda → illude - lacrima *A, db*
→ lagrima *tr¹, tr², nz, ol* 764 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol*

pace!

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
e lung'h'essi i torrenti,
775 quando il mio desiderio
curvo in arcione avvampava con l'alto
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

767-768 sul mondo, quella che >nel mio viaggio< cavalcando *A* → sul mondo, quella che cavalcando *db* → sul mondo, quella / che cavalcando *tr¹, tr², nz, ol* 777 ansante → folle 780-781 come il dolore vive / della speranza, tranne uno, come → come la torcia trasportata, e tutti / i suoi pensieri, tranne uno, tranne uno, 784 v'escono dalle labbra → sono le vostre parole

ATTO TERZO - SCENA QUINTA

785 tregua, e ancora nel vento della corsa
vive l'anima vostra
e seco mi trascina paventosa.
Io vi prego, vi prego
che voi mi diate pace
790 sol per quest'ora,
mio bello e dolce amico,
a fin ch'io possa addormentare in me
l'antica pena et obliare il resto,
e riavere ne' miei occhi il primo
795 sguardo che s'affisò nel vostro viso
sconosciuto; perché solo di questa
rugiada hanno bisogno le mie ciglia
aride, sol di riavere in loro
la meraviglia di quel primo sguardo;
800 e senton elle che la grazia viene,
come un tempo sentivano nel sogno
l'appressare dell'alba,
sentono che saranno consolate
forse, nell'ombra
della ghirlanda nova...
PAOLO

805 Inghirlandata

785-786 della / c[orsa] | della corsa / vive 786-787 vostra e mi trascina /
seco paurosa → vostra / e seco mi trascina >paurosa< spaventosa 791 a
fine che le | mio >dolce< bello e dolce amico 792 fine → fin 794 si fissò
→ s'affisò - volto → viso 795 di questa| solo di questa 798 solo →
sol - l' → in 800 sento che | senton elle 801 come un tempo → forse,
come una volta → come un tempo 804 se | forse

di violette m'appariste ieri
 a una sosta, in un prato
 dove mi ritrovai
 io solo, dilungatomi gran tratto
 810 dalla scorta. S'udia
 soltanto tintinnire
 il freno del cavallo
 che pascolava; e si vedean le torri
 di Meldola di là da un bosco. E tutta
 815 la campagna era aulente
 di voi, nel mattino alto. E m'appariste
 con le viole; e vi tornò sul labbro
 una parola che da voi fu detta:
 Perdonato ti sia con grande amore!
 FRANCESCA

820 Tal parola fu detta,
 e la gioia perfetta se n'attende...
Gli occhi di Paolo errano per la stanza.
 Ah, non guardate intorno
 le cose mute
 che sembrano gioiose
 825 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

808-809 ritrovai solo / di | ritrovai / io solo, dilungatomi 814 Faenza →
 Meldola 820 Ti fu detta | Tal parola fu detta
 [d.] Gli occhi ... stanza *agg. interl.*

ATTO TERZO - SCENA QUINTA

che con Dio fece testimonianza
830 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:
835 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,
840 Paolo... con questa ciocca
di basilico...

Ella toglie dal testo una ciocca e la offre al cognato che, nell'appressarsi, urta il piede contro il maniglio della cateratta e si sofferma.

Avete urtato il piede
contro l'anello della cateratta
che v'è là per discendere
nella stanza di sotto.

830 della → alla 834 alle sue fortune | sola alle sue fortune 837 Sedete
qui, vicino → Ora sedete qui, - qui, *A* → qui *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 839-
841 ma con questo rametto di basilico → ma senza crudeltà, con questa
ciocca / di basilico → ma senza crudeltà, ecco, tenete>...<, / <Paolo...> con
questa ciocca [*agg. interl.*] / di basilico...
[*d.*] coglie *A* → toglie *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* - col piede → il piede - nel
maniglio → contro il maniglio - cataratta *A*, *dh* → cateratta *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*
843 discendere nella → discendere

Paolo si china un poco a guardare. Francesca gli porge il basilico.

- 845 Ecco, tenete. Odoratelo. È buono.
Smaragdi l'ha piantato in questo vaso
per memoria di Cipro;
e, quando gli dà l'acqua,
ci canta: «A suolo a suolo
- 850 basilico ti stendo,
che tu ci dorma,
che tu lo tagli,
che tu l'odori,
che di me ti rammenti!».
- 855 A Firenze, ogni donna
tiene sul davanzale il suo basilico.
È vero? Non volete
parlarmi un poco della vostra vita?
Sedete qui. Parlatemi di voi.
- 860 Come avete vissuto?
PAOLO
Perché volete voi
ch'io rinnovi nel cuore la miseria
di mia vita? Mi fu a noia e spiacque

[d.] verso terra → a guardare – Francesca ... basilico *presente a partire da tr¹*
845 PAOLO Ah, di qui si può scendere in un'altra / stanza...
FRANCESCA porgendogli il basilico. Tenete. >Come odora! È vero?<
Odoratelo. È buono *A, db* → Ecco, tenete. Odoratelo. È buono *tr¹, tr²,
nz, ol* 846 m'ha >donato< portato questo vaso → l'ha piantato in questo
vaso 847 e | per 848-849 l'acqua, canta: «A suolo / a suolo → l'acqua,
/ >gli< ci canta: «A suolo a suolo 855 le donne → ogni donna 857 P |
Non volete 862-863 ch'io rinnovi nel cuore / la misera | ch'io rinnovi
nel cuore la miseria / di mia vita

ATTO TERZO - SCENA QUINTA

tutto ch'altrui piaceva. E solamente
 865 la musica mi diede
 qualche ora di dolcezza. Io fui talvolta
 nella casa di un sommo cantatore
 nominato Casella,
 e quivi convenivano taluni
 870 gentili uomini. Guido Cavalcanti
 tra gli altri, cavaliere de' migliori,
 che si diletta del dire parole
 per rima, e Ser Brunetto
 dottissimo rettorico
 875 tornato di Parigi;
 e un giovinetto
 degli Alighieri nominato Dante.
 E questo giovinetto mi divenne
 caro, tanto era pieno
 880 di pensieri d'amore e di dolore,
 tanto era ardente in ascoltare il canto.
 E alcuna volta ebbe da lui un bene
 inatteso il mio cuore
 che sempre chiuso era; perché la troppa
 885 soavità del canto

864 piaceva; e → piaceva. E 867 d'un *A, db, rv⁴* → di un *tr¹, tr², nz, ol*
 870 uomini: *A, db, rv⁴, tr¹* → uomini. *tr², nz, ol* 872-873 di comporre
 in rime / volgari *A, db, rv⁴* → del dire parole / per rima *tr¹, tr², nz, ol*
 874-876 dottissimo retorico tornato / di Parigi, e un giovinetto →
 dottissimo rettorico / tornato di Parigi; / e un giovinetto 878-879 E
 questo giovinetto / mi divenne caro | E questo giovinetto mi divenne /
 caro, tanto era pieno 881 e | tanto – ad ascoltare → in ascoltare 882
 vennemi → ebbe da lui 884 perché soven | perché la troppa

alcuna volta lo sforzava a piangere
silenziosamente,
e, vedendolo, anch'io con lui piangeva.

Gli occhi di Francesca si empiono di lagrime, la sua voce trema.

FRANCESCA

Voi piangevate?

PAOLO

Francesca!

FRANCESCA

890 Piangevate? Ah, Paolo, sia
benedetto colui che v'insegnò
tal pianto! Io pregherò per la sua pace.
Ora io vi vedo, vi rivedo come
allora, dolce amico.

895 È venuta la grazia alle mie ciglia!

Ella appare trasfigurata dalla gioia perfetta. Con un gesto lento, si toglie dal capo la ghirlanda e la pone sul libro aperto che è da presso.

PAOLO

Ora perché vi togliete dal capo
la ghirlanda?

FRANCESCA

Perché non mi fu data

[d.] Gli occhi ... trema *agg. interl. in cui* lacrime; *A, dh, rv⁴* → lagrime, *tr¹, tr², nz, ol*

892 a piangere. Io vi vedo. → tal pianto! Io >''''i''''o< pregherò per la sua pace 900 dall'arca che | da quell'arca. Ho

ATTO TERZO - SCENA QUINTA

da voi, com'io vi diedi
quella rosa che colsi
900 da quell'arca. Ho sentito
che già non è più fresca!

Paolo si leva, s'accosta al leggio e tocca le violette.

PAOLO
È vero. Vi sovviene? In quella sera
di fuoco e sangue, mi chiedeste in dono
un bello elmetto. Io ve l'offersi, et era
905 di fina tempra.
L'acciaio e l'oro non sanno che sia
il disflorire. Ma voi lo lasciate
cadere. Vi sovviene?
Io lo raccolsi. E l'ho tenuto caro
910 come corona
di re. Quand'io lo cingo, immantinente
s'innalza il mio valore e nel mio capo
non pèntra pensiero che non arda.

Egli è chino sul libro.

Ah la parola che i miei occhi incontrano!
915 «...fatto più ricco che se voi gli avessi
donato tutto il mondo».
Qual libro è questo?

904 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 907 Voi lo → Ma voi 908-909 Io lo
raccolsi / e → Vi sovviene? / Io lo raccolsi 909 raccolsi; e → raccolsi. E
910-911 come una corona → come una corona di re → come corona / di
re 911 porto → cingo 912 s'accresce → s'innalza

FRANCESCA

La famosa istoria
di Lancillotto dal Lago.

Anch'ella si leva e s'appressa al leggio.

PAOLO

Già letta

l'avete?

FRANCESCA

Sono giunta
nella lettura a questo passo.

PAOLO

920

Dove?

qui dov'è il segno?

Egli legge.

«...ma non mi richiede
di niente...». Volete seguitare?

FRANCESCA

Guardate il mare come si fa bianco!

PAOLO

Leggiamo qualche pagina, Francesca!

FRANCESCA

925

Guardate quello stormo
di rondini, che arriva e segna l'ombra
sul bianco mare!

917 Istoria *A, db* → istoria *tr¹, tr², nz, ol* 920 nella lettura a questa / pag[ina]
→ nella lettura a questo passo. 920-921 Qui / dov'è il segno? → Dove? /
qui dov'è il segno? 924 queste → qualche 927 mare | bianco mare

ATTO TERZO - SCENA QUINTA

PAOLO

Leggiamo, Francesca.

FRANCESCA

E quella vela ch'è sì rossa che
par foco!

PAOLO *leggendo.*

«Certamente, dama», dice

930 allora Galeotto «ei non si ardisce,
né vi domanderà mai cosa alcuna
per amore, perché teme, ma io

ve ne priego per lui, e se bene io
non vi pregassi, sì lo doveresti

935 voi procacciare, perché non potresti
voi più ricco tesoro conquistare».

Et essa dice...

Paolo trae leggermente Francesca per la mano.

Ora leggete voi

quel ch'essa dice. Siate voi Ginevra.

Sentite come odorano

940 le violette

che abbandonaste? Via, leggete un poco!

Le loro fronti si avvicinano chinandosi sul libro.

928-929 si *A, db* → sì *tr¹, tr², nz, ol* – che pare / di → che pare / fuoco
→ che pare / di fuoco → che / par fuoco – fuoco *A* → foco *db, tr¹, tr²,
nz, ol* 932 teme; *A, db* → teme, *tr¹, tr², nz, ol* 933 e se bene io → se bene
io → e se bene io 937 Ed *A, db* → Et *tr¹, tr², nz, ol* 940 le viole morendo
→ le violette che muoiono? Leggete! → le violette 941 *agg. interl.*
[*d.*] tempie → fronti

FRANCESCA *leggendo*.

«Et essa dice: Io lo so bene, et io
ne farò ciò che mi comanderete.

E Galeotto dice: Gran mercé,
945 dama. Io vi prego che voi gli doniate
il vostro amore...»

Ella s'interrompe.

PAOLO

Leggete ancora!

FRANCESCA

No, non vedo più

le parole.

PAOLO

Leggete: «Certamente...»

FRANCESCA

«Certamente, dice essa, io gli prometto;
950 ma che egli sia mio et io tutta sua,
e che emendate sien tutte le cose
mal fatte...» Basta, Paolo.

PAOLO *leggendo con voce divenuta roca e tremante.*

«Dama, dice esso, gran mercé: baciatelo,
a me davanti, per cominciamento
955 di vero amore...» Voi, voi! Che dice essa?
Ora che dice? Qui.

942 Leggete, dunque → FRANCESCA leggendo «Ed essa – Ed *A*, *db*
→ Et *tr*¹ → et *tr*², *nz*, *ol* – ed *A*, *db* → et *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 946 amore... *A*,
db → amore...» *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 950 ed | et *A* → ed *db* → et *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*

ATTO TERZO - SCENA QUINTA

I loro volti pallidi sono chini sul libro, così che le guance quasi si sfiorano.

FRANCESCA *leggendo.*

«Dice: Di che

io mi farei pregare! più lo voglio

io che voi...»

PAOLO *seguitando, soffocatamente.*

«E si tirano da parte.

E la reina vede il cavaliere

960 che non ardisce di fare di più.

Lo piglia per il mento e lungamente

lo bacia in bocca...»

Egli fa quell'atto istesso verso la cognata, e la bacia. Quando le bocche si disgiungono, Francesca vacilla e s'abbandona su i guanciali.

Francesca!

FRANCESCA *con la voce spenta.*

No, Paolo!

[d.] pallidi e s | pallidi sono chini – su la p[agina] | sul libro
959 vede che | vede il 962 bocca... A → bocca...» *dh, tr¹, tr², nz, ol*
[d.] quell'atto | quell'atto istesso – donna → cognata

ATTO QUARTO

Appare una sala ottagonale, di pietra bigia, con cinque de' suoi lati in prospetto. In alto, su la nudità della pietra, ricorre un fregio di liocorni in campo d'oro. Nella parete di fondo è un finestrone invetriato che guarda le montagne, fornito di sedili nello strombo. Nella parete che con quella fa angolo obliquo, a destra, è un usciolo ferrato per ove si discende alle prigioni sotterranee. Contro la corrispondente parete, a sinistra, è una panca con alta spalliera, dinanzi a cui sta una tavola lunga e stretta, apparecchiata di cibi e di vini. In ciascuna delle altre due pareti a rimpetto è un uscio: il sinistro, prossimo alla mensa, conduce alle camere di Francesca; il destro, ai corridoi e alle scale. Torno torno sono distribuiti torcieri di ferro;

[*d.*] ottagonale, di | ottagonale, con | ottagonale, di pietra bigia, con – In alto ... d'oro *manca in A, presente in db, tr¹, tr², nz, ol* – del fondo *A* → di fondo *db, tr¹, tr², nz, ol* – una grande finestra → un finestrone <invetriato> – A destra, nella parete obliqua | Nella parete che con quella >finestra< fa angolo obliquo, <a destra,> – Nella corri | Contro alla → Contro la – a manca → a sinistra – spalliera; *A* → spalliera, *db, tr¹, tr², nz, ol* – di vino | di cibi e di >vino< vini – Nelle altre | In ciascuna delle altre – quello → il sinistro, – l'altro → il destro, – alle

ai beccatelli sono appesi budrieri coregge turcassi, pezzi d'armature diversi, e poggiate armi in asta: picche bigordi spuntoni verruti mannaie mazzafrusti.

SCENA I. Si vede Francesca seduta nel vano del finestrone, e Malatestino dall'Occhio in piedi davanti a lei.

FRANCESCA

Giustiziere ti fai, Malatestino.

La tua culla tagliata fu, di certo,
in qualche vecchio ceppo da una scure
che molti capi vi avea mozzi prima.

Malatestino ride convulsamente.

MALATESTINO

5 Cognata, avete orrore
di me? V'aggrada meglio
tal ch'ebbe la sua culla entro la rosa
d'un liuto soave?

sue | al corridoio e alle scale – sono ... di ferro *agg. interl.* – budrieri
| budrieri, coregge, <turcassi>, pezzi d'armature>,< diversi, → budrieri
coregge turcassi, pezzi d'armature diversi, – picche, bigordi, spuntoni,
verruti, mannaie, mazzafrusti *A, db* → picche bigordi spuntoni verruti
mannaie mazzafrusti *tr¹, tr², nz, ol*

[*d.*] nello strombo *A* → nel vano *db, tr¹, tr², nz, ol*

3 dalla → da una 5 avea | molti capi avea – prima... *A, db* → prima.
tr¹, tr², nz, ol 7-8 la sua culla / entro | la sua culla entro la rosa / d'un liuto

– soave → gentile → soave

ATTO QUARTO - SCENA PRIMA

FRANCESCA

Sei un fanciullo crudele, che prendi
10 vendetta d'un falcone!
Perché l'hai morto, mentre pur l'avevi
caro?

MALATESTINO

Per la giustizia.

Io l'avevo lasciato ad una grù.
Quella montò alto, il falcone molto
15 alto si mise sopra lei, e sotto
vide un'aquila giovane volare.
La prese e la percosse a terra e tanto
la tenne che l'uccise.

Corsi credendo che fosse la grù;
20 ma trovai ch'era un'aquila.
Allora m'adirai.
E il bel falcone fu decapitato
perché aveva morto il suo signore.

FRANCESCA

Folle tu fosti.

MALATESTINO

Aveva morto il suo

25 signore. Fu giustizia.

FRANCESCA

Fu malvagia follia, Malatestino.

9-11 crudele. Perché / tu l'hai ucciso, mentre → crudele, che prendi /
vendetta d'un falcone! / Perché >tu< l'hai - ucci | morto 13 gru *A, db*
→ grù *tr¹, tr², nz, ol* 19 una → la - gru *A, db* → grù *tr¹, tr², nz, ol* 21
gli tagliai → lo de[capitai] | m'adirai 23 ucciso → morto

MALATESTINO

Passasi il folle con la sua follia,
e passa un tempo, ma non tuttavia.

FRANCESCA

Perché tanto sei strano?

30 Avido d'ogni sangue
tu sei, sempre in agguato,
nemico a tutti. In ogni tua parola
è una minaccia oscura.

Come una fiera mordi

35 et aggraffi chiunque s'avvicina.
Dove nascesti? Non ti diede latte
la tua madre? E così giovine sei!
La lanugine appena t'ombra il viso!
MALATESTINO *con subito impeto.*

Tu m'aizzi. Il pensiero

40 di te m'aizza l'animo, continua-
mente. Sei l'ira mia.

Francesca si leva ed esce dal vano della finestra come per sfuggire ad un'insidia. Ella rimane presso il muro, ove brillano le armi in asta ordinate.

FRANCESCA

Malatestino, bada! Il tuo fratello
è per venire... Non hai tu vergogna?

MALATESTINO *incalzandola.*

Come un arco mi tendi,

29 Perché sei tanto strano? → Perché tanto sei strano? 35 ed *A, db* →
et *tr*¹, *tr*², *nz, ol*

[*d.*] resta → rimane – allineate → ordinate

ATTO QUARTO - SCENA PRIMA

45 che scocca mille volte
in un'ora e percote alla ventura.
La tua mano è terribile,
che tiene la mia forza
e la scaglia a ferire ovunque è alito.

50 Fuggo e m'inseguì.
M'avvolgi d'improvviso
come il nembo, a ruina,
in mezzo alla campagna,
su le vie, sotto

55 le rocche, quando vado
a oste. Ti respiro nella polvere
dello stormo. La nuvola che levasi
dalla terra calpesta
prende la tua figura

60 e tu palpiti viva e ti dissolvi
sotto le zampe dei corsieri che ansano,
nell'orme che si riempiono di sangue...
Ti stringerò, ti stringerò alfine!

*Francesca, ritraendosi lungo il muro, giunge all'uscio
ferrato cui dà le spalle.*

FRANCESCA

Non mi toccare, forsennato, o chiamo
65 il tuo fratello. Vattene! Ho pietà
di te. Sei un fanciullo.

54-55 su le vie, sotto le rocche, quando vado *A, db* → su le vie, sotto / le
rocche, quando vado *tr¹, tr², nz, ol* 61 ansano... → ansano, 62 *agg. interl.*
[*d.*] indietreggiando | ritraendosi lungo
64 forsennato! | forsennato, o chiamo

Vattene, se castigo
non vuoi. Sei un fanciullo
perverso.

MALATESTINO

Chi vuoi tu chiamare?

FRANCESCA

Il tuo

fratello.

MALATESTINO

Quale?

*Francesca sussulta, udendo giungere dal profondo un
grido attraverso la porta ov'ella è addossata.*

FRANCESCA

70

Chi grida? Hai udito?

MALATESTINO

Uno che deve morire.

FRANCESCA

Montagna

dei Parcitadi?

Viene dalla prigione un urlo iterato.

MALATESTINO

Anch'io ti dico: Bada!

Bada, Francesca: oggi tu ti condanni.

FRANCESCA

Ah, non posso più udirlo! Anche la notte

75

urla, urla come un lupo;

68-69 fanciullo. | fanciullo / perverso.

[d.] a traverso *A, db, tr¹* → attraverso *tr², nz, ol* – cui ella → ov'ella

ATTO QUARTO - SCENA PRIMA

e giunge l'urlo fino alla mia stanza.

Che gli hai tu fatto?

l'hai tu messo in tormento?

MALATESTINO

Ascolta me! Giovanni

80 parte a vespro per la podesteria
di Pesaro. Tu gli hai apparecchiato
il viatico.

Indica la mensa.

Ascolta. Io posso dargli
un ben altro viatico...

FRANCESCA

Che intendi?

MALATESTINO

Guardami bene. Io vedo pur con l'uno.

FRANCESCA

85 Che intendi? Tu mi fai minaccia? O trami
un tradimento contro il tuo fratello?

MALATESTINO

Tradimento! Io credea,
mia cognata, che tal parola ardesse
le vostre labbra; e veggo

90 le vostre labbra immuni,
ma un poco smorte. Il mio giudizio errò.
Vanamente parlai. Solo vi chiedo
anche una volta...

78 L'hai *A, db, tr¹* → l'hai *tr², nz, ol* 85 Qual minaccia | Tu mi fai minaccia?

S'ode di nuovo l'urlo del prigioniero.

FRANCESCA *tremante di orrore.*

Come urla! Come urla!

Chi lo tormenta? Quale strazio nuovo
95 hai trovato per lui?

L'hai tu murato vivo? Urlerà tutta
la vita? Va, va, corri! Fa che cessi!

Toglilo dal tormento!

Non voglio udirlo più.

MALATESTINO

100 Ecco, vado. Farò che voi abbiate
una notte tranquilla, il più profondo
sonno, senza terrore,
poi che stanotte dormirete sola,
cavalcando Giovanni per la via
di Pesaro...

*Egli si accosta alla parete e sceglie tra le armi ordinate
una mannarina.*

FRANCESCA

105 Che fai?

MALATESTINO

Giustiziere mi faccio,
per vostra volontà,

98 Fallo tacere! Non voglio più udirlo → Toglilo dal tormento! 100
Sì → Ecco – Vi darò | Farò che voi 103 sola... → sola, 104-105
cavalcando ... Pesaro *agg. interl.*

[d.] s'accosta *A, db* → si accosta *tr¹, tr², nz, ol* – alli[neate] | ordinate
– mannaia aretina → mannarina

107 volontà. → volontà,

ATTO QUARTO - SCENA PRIMA

mia cognata.

Esamina il filo dell'acciaro; poi apre la porta ferrata il cui vano appare nero di tenebra.

FRANCESCA

Tu vai

per ucciderlo? Troppo
110 ti pare aver dimorato, ah feroce!
da quella sera ch'io
ti fasciavi la ferita e deliravi
contro il tuo padre... Ancora t'odo. E mordi
la stessa mano che ti medicò,
115 ch'ebbe cura di te mentre eri infermo,
che t'alleggiò la pena... Ah maledetta
l'ora che mi piegai sul capezzale
a confortarti.

MALATESTINO

Francesca, Francesca,

ascolta: così certa

120 è la morte nel filo di quest'arme
che ho nel pugno, com'è certa la vita
nella parola
che tu puoi dire ancora,
la vita con le piene vene, intendi?,

108 *agg. interl.*

[d.] della mannaia → dell'acciaro – ferrata. | ferrata il cui vano appare nero di tenebra

109-111 Troppo hai dimorato, / ah feroce, da quella >notte< sera ch'io
→ Troppo / ti pare aver dimorato, ah feroce!, / da quella sera ch'io
– feroce!, → feroce! 114 la mano | la stessa mano – mendicò... →
mendicò, 118 confortarti! *A, db* → confortarti. *tr¹, tr², nz, ol*

125 e col vento e coi giorni di vittoria.

*La donna risponde lentamente, con una voce eguale,
come in un'improvvisa tregua dell'ansietà e dell'orrore.*

FRANCESCA

Quale parola? Chi la potrà dire?

Tu vivi di fragore.

Dov'io vivo è silenzio. Il prigioniero
non è lontano e solo

130 come tu sei lontano e solo, povero
carnefice, ebro di grida e di colpi!

Taciturna è la sorte.

MALATESTINO

Ah, se vedere tu potessi il volto
della sorte sospesa!

135 Un tristo nodo mi s'è fatto dentro
il capo, un nodo di pensieri come
di folgori costrette
che colpiranno. Ascolta,
ascolta! Che la tua mano mi tocchi,

140 che i tuoi capelli si pieghino ancora
su la mia febbre, e...

S'ode più lungo l'urlo di sotterra.

[d.] La donna ... dell'orrore *agg. interl. con* Francesca → La donna – se
→ in – della sua | dell'ansietà

[126] FRANCESCA lentamente | FRANCESCA a bassa voce →
FRANCESCA 128-129 Dov'io vivo è silenzio. / Il prigioniero non è
lont[ano] | Dov'io vivo è silenzio. Il prigioniero / non è lontano e solo
131-132 carnefice, fra tanti / strepiti! | carnefice, ebro, di grida e di colpi!
/ Taciturna è la sorte 137 fólgori → folgori

[d.] l'urlo | più lungo l'urlo

ATTO QUARTO - SCENA PRIMA

FRANCESCA

Orrore! Orrore!

Ella si ritrae nel vano della finestra, si siede, e poggia i cubiti su le ginocchia, pone la testa fra le palme, fissa.

MALATESTINO *bieco.*

Tal

sia di voi.

Egli strappa da un torchiere la torcia. Posa la mannaia a terra, prende l'acciarino, lo batte e accende la torcia, mentre parla.

Vado. Non l'udrete più.

Voglio che voi abbiate

145 una notte tranquilla, il più profondo
sonno... E farò quieto anche il mio padre
che sempre teme della fuga. Voglio
che Giovanni passando per Gradara
gli dia sicuro pegno.

150 O cognata, buon vespro!

La donna resta immobile, come se non udisse. Egli raccatta l'arme ed entra nel buio, col suo tacito passo felino, tenendo nella sinistra mano la torcia ardente. Scompare. La piccola porta rimane aperta. Francesca si

[d.] Ella ... fissa *agg. interl.*, in cui finestra; si siede e, *A, db* → finestra, si siede, e *tr¹, tr², nz, ol*

[d.] torcia, | torcia. - l'arme → la mannaia - a terra; *A, db, tr¹* → a terra, *tr², nz, ol* - il | l'acciarino - e | lo batte

146 tranquillo | quieto 147 Gianni | Voglio 149 gli consegnai il nostro dono... Addio → gli dia sicuro buon pegno... Addio → gli dia sicuro pegno... Addio, cognata! → gli dia sicuro pegno. 150 *agg. nel marg. infer.*

*leva e guarda per entro al vano dileguarsi il bagliore.
Subitamente corre alla soglia e chiude, rabbrivendo.
L'uscio ferrato stride, nel silenzio. Ella si volge e dà
qualche passo lento, a capo chino, come gravata da un
gran peso.*

FRANCESCA *sommessamente, entro di sé.*

Il più profondo sonno!

*SCENA II. S'ode, a traverso la grande porta destra, la voce
rude di Gianciotto. Francesca s'arresta a un tratto.*

GIANCIOTTO

Cerca di Messer Paolo mio fratello
e digli che fra un'ora monterò
a cavallo per Pesaro,

155 e ch'io l'attendo.

*Lo Sciancato entra, tutto in arme. Scorge la sua donna,
e va a lei.*

[d.] La donna ... udisse *agg. interl.* – nel buio con la torcia | nel buio
col suo <tacito> passo felino, tenendo nella sinistra mano la torcia
– ardente; scompare *A* → ardente. La piccola porta *db* → ardente.
Scompare *tr¹, tr², nz, ol* – porta | piccola porta – sott | gravata – un
peso | un gran peso

[151] FRANCESCA a bassa voce → sommessamente

[d.] S'ode *A, db* → S'ode, *tr¹, tr², nz, ol* – destra *A, db* → destra, *tr¹, tr²,
nz, ol* – voce | voce rude

[d.] armato | tutto in arme – Scorge ... lei *agg. interl. con* e le | e va a lei

ATTO QUARTO - SCENA SECONDA

Mia cara donna, voi m'attendevate?
Perché tremate e siete così smorta?

Egli le prende le mani.

Gelida siete come di paura.

Perché?

FRANCESCA

Malatestino

160 era da poco entrato quando udì
gridare il prigioniero,
che da più giorni grida orribilmente
sotterra; e, nel vedermi sbigottita,
fu preso d'ira e si precipitò
165 per quella porta alla prigione, armato
d'una mannaia, risoluto a ucciderlo,
contro il divieto del padre, che troppo
gli coceva... Feroce
egli è, quel fratel vostro, mio signore,
e non m'ama.

GIANCIOTTO

170 Cessate di tremare,
donna. Or dove n'andò vostra valenza?
Foste tra combattenti
impavida, e vedeste
cadere i partigiani con la gola
175 forata, e maneggiaste il fuoco greco

156 M'attendevi, Francesca? → Donna, voi m'attendete? → Mia
cara donna, voi m'attendevate? 166 che starà dal muro → risoluto a
ucciderlo, 169 se | signore 175 greco. → greco

ridendo. Or della vita d'un nemico
tanto vi cale? e vi spaventa un urlo,
o una scure brandita?

FRANCESCA

È bello il combattente alla battaglia,
180 ma il carnefice occulto a me disgrada.

GIANCIOTTO

Malatestino aveva a noia d'essere
da sì gran tempo custode, in attesa
del riscatto che il vecchio Parcitade
non vuol pagare, il vecchio avaro leccio
185 che fuggendo portò seco anche certi
privilegi e ragioni del Comune
di Rimino... Perché
diceste che non v'ama?

FRANCESCA

Non so. Mi sembra.

GIANCIOTTO

Forse

190 vi dimostrò mal animo?

FRANCESCA

Egli è un fanciullo; e, come
il giovine mastino,
ha bisogno di mordere... Venite,
signore, a ristorarvi
prima di mettervi a cavallo.

177 urlo? → urlo, 182-183 aspettando / il → in attesa / del 184
mandava | vuol pagare 191 fanciullo. Venite, si[gnore] | fanciullo; e,
come 194 conforta[rvi] | ristorarvi

ATTO QUARTO - SCENA SECONDA

GIANCIOTTO

195

Forse

Malatestino...

FRANCESCA

Via, perché pensate

a quel che dissi leggermente? «Cuore
di piastra, fegato arido». Di vostre
parole mi sovviene, e d'una notte.

200

Egli ama il suo corsiero
finché non è infermato,
e i suoi arnesi finché non son logori.
Non volli già lamentarmi con voi,
signore. È quasi vespro.

205

Venite a ristorarvi. Prenderete
la via della marina?

*Gianciotto è pensoso, mentre segue Francesca verso la
tavola apparecchiata. Si toglie il bacinetto, si sfibbia la
gorgiera, e dà gli arnesi alla donna che li depone su una
scranna con atti di subitanea grazia favellando.*

Cavalcherete sotto la frescura.

Sarà dolce la notte di settembre.

Innanzi mezzanotte nascerà

210

la luna. Quando giungerete a Pesaro,
Messere il Podestà?

GIANCIOTTO

Domani in su la terza,

202 lógori *A, db* → logori *tr¹, tr², nz, ol* 206 del mare? → della marina?
[*d.*] la donna → Francesca – di grazia | di subitanea grazia

ché mi bisogna fare buona sosta
a Gradara, dal padre.

*Egli si sfibbia il cingolo che sostiene lo stocco, e la donna
lo riceve.*

FRANCESCA

215 E gran tempo dimorerete, senza
tornare?

*S'ode il grido terribile di Montagna salire di sotterra.
Francesca trasale e lascia cadere lo stocco, che esce dalla
guaina.*

GIANCIOTTO

È fatto. Non vi sbigottite,
donna. Il silenzio viene. Dio si prenda
così tutte le teste dei nemici
nostri! Omai nessun vento
220 ricaccerà tra le pietre di Rimino
il mal seme. E da tutta la Romagna
Dio lo disperda in quest'anno sanguigno,
se a Lui piacque che il dì primo di Pasqua
Gli fosse celebrato per i Guelfi
225 da Calboli col sangue ghibellino

212-214 Domani ... dal padre *agg. interl. con* Prima di mezzodì. →
Domani a nona / ora ché faccio sosta | Domani in su la >sesta< terza, /
ché mi bisogna fare >lunga tappa< buona sosta
[d.] un grido acu[to] | il grido terribile – del pri[gioniero] | di Montagna
– dalla pri[gione] → di sotterra – cadere a terra → cadere – stocco
A → stocco, *db, tr¹, tr², nz, ol*

217 è fatto | viene 222-223 disperda. Se a Lui piacque che / il dì |
disperda in quest'anno sanguigno, / se a Lui piacque che il dì 224 con |
per 225 con → col

ATTO QUARTO - SCENA SECONDA

d'Aldobrandin degli Argogliosi!

Egli si china a raccattar lo stacco sguainato.

Papa

Martino è morto e re Carlo gli andò
innanzi in Paradiso. Mal per noi!

Questo Pietro di Stefano che Onorio
230 ci manda per Rettore
non mi par nostro amico,
e non dei Polentani, non del padre
vostro, Francesca. Ci bisogna andare
stoccheggiando con ferro bene occhiuto...

*Fa l'atto con lo stocco nudo in pugno, quindi guarda la
lama per il lungo ponendo l'occhio all'impugnatura.*

235 Questo è inflessibile.

Ringuaina.

FRANCESCA

Datemelo, signore,
ché non lo lascerò
più cadere. E sedete, e ristoratevi.

*Il marito le dà lo stocco e si siede su la panca, dinanzi
alla tavola.*

GIANCIOTTO

Ecco, mia cara donna.

227 re | Re A, db → re tr¹, tr², nz, ol – con lui | gli andò 234 "" a | con
ferro. → con ferro bene occhiuto.

[d.] per | la lama per il lungo

[d.] Il marito ... tavola agg. interl.

- 240 Io vi parlo di guerra, et ora penso
 che non v'ho mai donato un fiore. Ah, siamo
 duri. Io vi do pezzi d'arnese a reggere
 tra quelle bianche mani.
 Malatestino almeno vi donò
- 245 uno sparviero! Paolo
 forse vi dona fiori. Il Capitano
 del Popolo in Firenze
 apprese ogni virtù di cortesia,
 ma lasciò la sua forza in riva ad Arno,
- 250 et ora meglio piacegli oziare
 che travagliare. È sempre con i suoi
 musici.

*Egli spezza il pane, si versa il vino, mentre Francesca
 sta seduta di contro a lui, presso la tavola, poggiando il
 mento al pomo dello stocco.*

- Ma anche voi,
 Francesca, amate il canto camerale.
 Le vostre donne non si stancan mai
- 255 di cantare? La lor voce dovea
 certo coprire gli urli
 del Parcitate. Voi

240 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 241 dato → donato 241-244 Siamo / duri. Malatestino vi donò → Ah, siamo / duri. Io vi do pezzi d'arnese a reggere / tra quelle bianche mani. / Maltestino almeno vi donò 245 sparviero *A, db* → sparviero *tr¹, tr², nz, ol* 247 a → in 249 ma vi lasciò la forza, → ma vi lasciò la forza in riva ad Arno → ma lasciò la sua forza in riva ad Arno - Arno; *A, db* → Arno, *tr¹, tr², nz, ol* 250 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol*

ATTO QUARTO - SCENA SECONDA

tramutate le torri
dei Malatesti

260 in una selva piena d'usignuoli.

Egli mangia e beve.

FRANCESCA

Io e la mia sorella

Samaritana, nelle nostre case

a Ravenna, vivemmo in mezzo al canto.

La nostra madre ebbe la gola d'oro.

265 Fin dall'infanzia prima,
la musica piegò l'anima nostra
come l'acqua del rivo piega l'erba.

E la madre diceva:

– Dolce cantare spegne ciò che nuoce. –

GIANCIOTTO

270 La mia madre diceva:

– Sai tu qual donna è donna da gradire?

Quella che fila pensando del fuso,

quella che fila eguale e senza groppi,

quella che fila e non le cade il fuso,

275 quella che avvolge il filato egualmente,

quella che sa se il fuso è mezzo o pieno. –

[d.] e il vino | si versa il vino

255 La voce | La lor voce 256 ricoprire | coprire 260 una foresta | in una selva 262 case, A → case *dh, tr¹, tr², nz, ol* 264 avea → ebbe – voce → gola 269 «Dolce A → - Dolce *dh, tr¹, tr², nz, ol* – nuoce. A, *dh, tr¹* → nuoce. - *tr², nz, ol* 276 pieno. A, *dh, tr¹* → pieno. - *tr², nz, ol*

FRANCESCA

E come non cercaste quella donna,
signore, pel contado?

*S'ode battere alla piccola porta ferrata. Francesca balza
in piedi, getta lo stocco su la mensa, e si volge per uscire.*

Torna Malatestino.

Io non voglio vederlo.

LA VOCE DI MALATESTINO

280 Chi ha chiuso?

Cognata, siete là? M'avete chiuso?

Batte più forte col piede.

GIANCIOTTO

Aspetta, aspetta, che t'apro.

LA VOCE DI MALATESTINO

Ah, Giovanni!

Aprimi, che ti porto
un buon frutto maturo

285 pel tuo viatico:

un fico settembrino.

E come pesa!

*Lo Sciancato va ad aprire. Francesca segue con gli occhi
per qualche attimo il passo di lui claudicante; poi si
ritrae verso la porta che conduce alle sue stanze. Exit.*

278 signore? | signore, pel contado?

[d.] piedi e getta → piedi, getta – e f | e si volge – alla | per uscire

[d.] Batte ... piede *agg. interl.*

286 *agg. interl.*

[d.] va claudic[ante] | va ad aprire – segue per qualche attimo → segue
con gli occhi per qualche attimo – stanze; scomparire → stanze. Exit

ATTO QUARTO - SCENA TERZA

Affréttatì!

GIANCIOTTO

Ecco, vengo.

SCENA III. Gianciotto apre; ed appare su la soglia angusta Malatestino tenendo nella sinistra mano la torcia accesa e reggendo, per il cappio d'una legatura di corda, la testa di Montagna avviluppata in un drappo.

MALATESTINO *porgendo la torcia al fratello.*

Tieni, fratello: spegnila.

Gianciotto spegne la fiamma stridula soffocandola sotto la pianta del piede.

Era teco

la tua moglie?

GIANCIOTTO *rudemente.*

Era meco.

Che vuoi da lei?

MALATESTINO

290

Tu sai dunque che sia
questo frutto ch'io porto alla tua mensa...

[d.] della legatura | d'una legatura

288 Tieni, spegnila | Tieni, fratello: spegnila

[d.] spegne sotto la pian[ta] | spegne la fiamma stridula, soffocandola –
sotto → sotto

290 che è | che sia 291 questo ch'io | questo frutto ch'io – mensa? →
mensa.

GIANCIOTTO

Non hai temuto di disobbedire
al padre?

MALATESTINO

Senti come pesa! Senti!

*Egli porge il cappio allo Sciancato; il quale lo prende a
prova, e poi lascia cadere il viluppo che fa un tonfo sordo
sul pavimento.*

Te la do. È la testa

295 di Montagna dei Parcitadi. Prendila.

La porterai appesa

all'arcione; e, passando per Gradara,

la lascerai al Magnifico nostro

padre. E tu gli dirai: «Malatestino

300 vi manda questo pegno

perché non dubitate della sua

custodia. Ei v'assicura

che il prigioniero non gli fuggirà;

e vi chiede in compenso

305 quel morello balzano di tre piè

che voi gli promettete,

con sella messa a oro».

Ah, fa caldo!

Si asciuga la fronte sudata. Gianciotto è di nuovo seduto

295-296 Prendila / e portala al | Prendila. / La porterai appesa 298-299
al nostro padre | al magnifico nostro / padre 299 padre e gli parlerai →
padre. E tu gli dirai 304 fuggirà... → fuggirà;
[d.] Gianciotto ... mensa agg. interl.

ATTO QUARTO - SCENA TERZA

a mensa.

Ti dico:

quando ha visto la fiaccola, soffiava
310 come il cavallo quando aombra... Dammi
da bere.

Egli tracanna una coppa che è già piena. Gianciotto è cupo in sembianti e mastica in silenzio, a capo chino, senza inghiottire il boccone, movendo la mascella come il bue che ruguma. L'uccisore di Montagna si siede là dov'era seduta Francesca. Il viluppo sanguinoso è immobile sul pavimento. Pel finestrone si vede il sole calare sopra l'Apennino affocando le vette e le nuvole.

Sei crucciato?

Volevi che aspettassimo il riscatto
ancora un anno dal Perdecittade?
Io ti dico che mai l'aremmo avuto:
315 e questo è certo
come il fiorino è giallo.
Da oggi innanzi
i Malatesti non danno quartiere,
fin che hanno denti in bocca.

309 la torcia e me → la fiaccola 310 un cavallo → il cavallo
[d.] in silenzio senza inghiottire | in silenzio, a capo chino, senza
inghiottire - un bue → il bue - è là sul pavimento → è immobile sul
pavimento - entra la | si vede - tramontare | calare - su le cime | su
l'Apennino *A, db* → sopra l'Apennino *tr¹, tr², nz, ol* - le nuvole splendi
| affocando le vette e le nuvole
313 ancora un anno? | ancora un anno dal Perdecittade? 314 Mai | Io ti
dico che mai - avremmo → aremmo 314-315 avuto. / E → avuto: / e
318 il | i Malatesti 319 hanno → avranno → hanno

- 320 Non son due mesi che a Cesena il padre
 ha scampata a miracolo la pelle
 dall'ugne di Corrado Montefeltro,
 e Filippuccio bastardo è ancor vivo!
 Laudato sia
- 325 frate Alberigo
 che sa come si tagli con un colpo
 tronco e rampollo!
 È tempo che per ogni Ghibellino
 vengan le frutta,
- 330 come c'insegna il cavalier Godente.

*Egli prende lo stocco che è di traverso su la tavola, e batte
 con la palma la guaina.*

Ecco le frutta, per ogni convito
 di pace e di concordia.
 Non ti crucciare meco,
 Giovanni. Io ti son fido.

- 335 Tu ti chiami Gian Ciotto
 et io son quel dall'Occhio...

320-321 Non son due mesi che a Cesena il nostro / padre ha scampata a miracolo la >vita< pelle *A* → Non son due mesi che a Cesena il nostro / padre ha scampata a miracolo la pelle *db* → Non son due mesi che a Cesena il padre / ha scampata a miracolo la pelle *tr¹, tr², nz, ol* 323 e il basta[rdo] | e Filippuccio bastardo 324 Laudato sia Frate Alberigo → Laudato sia 325 *agg. interl.* 327 <solo> tronco e rampollo → tronco e rampollo 329 vengano le frutta (*con refuso per vengan*) *corsivo in A, db, tondo in tr¹, tr², nz, ol* 330 cavalier → Cavalier [d.] come c'insegna il >Cavalier< cavalier Godente. / Ecco le frutta → come c'insegna il cavalier Godente. / [d.] Ecco le frutta 336 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol*

ATTO QUARTO - SCENA TERZA

Si tace un istante, perfidamente.

Ma Paolo è il Bello!

Gianciotto leva il capo e fissa gli occhi in faccia al giovinetto. Nel silenzio s'ode tintinnare lo sperone al piede ch'egli agita sul pavimento.

GIANCIOTTO

Ciarliero sei divenuto anche tu.

Malatestino fa l'atto di versarsi altro vino. Il fratello gli trattiene il polso.

Non bere. Ma rispondimi. Che cosa

340 hai tu fatto a Francesca?

Come l'hai tu offesa?

MALATESTINO

Io? Che ti disse mai

ella?

GIANCIOTTO

Hai mutato colore.

MALATESTINO

Che mai

ti disse?

GIANCIOTTO

Ma rispondimi!

[d.] Si ... | Si tace

337 Bello. *A* → bello. *db* → Bello! *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*

[d.] batte in terra | agita sul pavimento

[d.] un'altra coppa → altro vino - la mano | il polso

MALATESTINO *simulando di smarrirsi.*

345 Io non posso risponderti.

GIANCIOTTO

Che mal animo hai tu contro di lei?

MALATESTINO *rianimandosi, con un lampo nella pupilla aguzza.*

Questo ti disse? E non mutò colore
ella, questo dicendo?

GIANCIOTTO

Bada, Malatestino!

350 Guardami dentro gli occhi.

Io zoppico, ma vo diritto innanzi
a me. Tu vai obliquo
sempre, e smorzi il rumore del tuo passo.

Bada ch'io non t'afferri!

355 Ti divincoleresti

invano. Ora io ti dico:

– Guai a chi tocca la mia donna! – E sai
bene, perché m'hai visto alla bisogna,
che maggior tempo corre

360 tra il colpo dello sprone et il partirsi

del caval barbaresco,

che tra il mio dire et il mio fare. Pènsaci.

[d.] simulando di smarrirsi *agg. interl.*

345 Non | Io non

[d.] *manca in A* → rianimandosi, con un lampo nell'occhio *dh* →
rianimandosi, con un lampo nella pupilla aguzza *tr¹, tr², nz, ol*

359 minor *A, dh* → maggior *tr¹, tr², nz, ol* 360 tra colpo | tra il colpo –
ed *A, dh* → et *tr¹, tr², nz, ol* 361 ed *A, dh* → et *tr¹, tr², nz, ol*

[d.] Una pausa *in A e dh* dopo il v. 362, *manca a partire da tr¹*

ATTO QUARTO - SCENA TERZA

MALATESTINO *con voce sorda e ciglio basso.*

E se il fratello vede che taluno
tocca la donna del fratello, e n'ha
365 sdegno e s'adopra perché l'onta cessi,
dimmi, pecca egli?
E se, per questo, accusato è d'aver
contro alla donna mal animo, dimmi:
giusta è l'accusa?

Gianciotto sobbalza terribile, ed alza i pugni come per schiacciare il giovinetto. Ma si contiene: le braccia gli ricadono.

GIANCIOTTO

370 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.

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. Non scopre nessuno. Torna a porsi di contro al fratello.

Parla!

[d.] ciglie basse → ciglio basso

364 sdegno, *A, db* → sdegno *tr¹, tr², nz, ol* 368 malanimo → mal animo

369 l'accusa è giusta? → giusta è l'accusa?

[d.] si leva | sobbalza – Ma[latestino] | il giovinetto

373 vieni → parla

[d.] improvvisamente → repentinamente – repentinamente, e guata | repentinamente, con un gesto >brusco< rapidissimo, e guata

MALATESTINO

375 Non per minaccia. Neppur tu mi fai
paura. Sappilo.

Per non portar visiera, io sono fatto
orbo; ma tu nella tua casa porti
visiera, buffa, ventaglia e barbozza

380 di tutta piastra, senza una fessura!
Nulla vedi, né t'entra nel cervello
ferrato alcuna punta di sospetto...

GIANCIOTTO

Al fatto! Non ciarlare! Non ciarlare!

Su, dimmi quel che hai veduto. Dimmi
l'uomo!

MALATESTINO

385 Non ti stupisti
quando taluno, che partitosi era
in dicembre, improvviso abbandonò
l'ufficio nel Comune
et a febbraio era già di ritorno?

*S'ode scricchiolare una delle coppe d'argento, che si
schiaccia nel pugno dello Sciancato.*

[d.] *A, db* → 376 Sappilo *A, db* → Sappilo *tr1 tr2 nz ol* 382 alcun
sospetto | alcuna punta di sospetto 384 veduto. Dimmi / l'uomo! *A* →
veduto. / Dimmi l'uomo! *db* → veduto. Dimmi / l'uomo! *tr¹, tr², nz, ol*
386-387 taluno, all'improvviso abbandonò / l'ufficio | quando taluno,
che partitosi era / in dicembre, improvviso abbandonò 389 ed *A, db* →
et *tr¹, tr², nz, ol*

[d.] S'ode ... Sciancato *agg. interl. con* una coppa che | una delle coppe
d'argento, che – si infrange → si schiaccia – nella mano *A* → nel pugno
db, tr¹, tr², nz, ol

ATTO QUARTO - SCENA TERZA

GIANCIOTTO

390 Paolo? No, no! Non è.

Egli si leva in piedi, si toglie dalla tavola; ed erra per la stanza, torvo, con lo sguardo annerito. Urta a caso contro il viluppo funebre. Va verso il finestrone le cui vetrate lampeggiano nel tramonto afoso. Si siede sul sedile e si prende la testa fra le mani come per raccogliere il pensiero in un punto. Malatestino intanto gioca con lo stocco, sguainando a mezzo e ringuainando.

Malatestino. Vieni.

Il giovinetto si accosta, leggiadro e presto, senza alcuno strepito, quasi abbia i piedi fasciati di feltro. Gianciotto lo avviluppa con le braccia, lo serra fra le sue ginocchia armate, gli parla con l'alito contro l'alito.

Sei certo? L'hai veduto?

MALATESTINO

Sì.

GIANCIOTTO

Come? Quando?

MALATESTINO

Più volte entrare...

GIANCIOTTO

Entrare dove?

MALATESTINO

Entrare

nella camera...

[d.] e cammina → ed erra – con l'ò | con lo sguardo – Va f | Va verso
| Urta a caso – sguainandolo → sguainando
[d.] leggero A, db, tr¹ → leggiadro tr², nz, ol – il | i piedi – lo tiene | lo serra

GIANCIOTTO

395 E poi? Non basta. Egli è
cognato. Intrattenersi può. Vi sono
le donne... L'hai veduto
forse condurre i musici...

MALATESTINO

Di notte.

400 Non mi far male, per Dio! Non mi stringere
così! Porti le maniche di ferro.
Lasciami!

Egli si divincola, pieghevole.

GIANCIOTTO

Ho udito bene?

Tu hai detto... Ripeti!

MALATESTINO

Sì, di notte, di notte
l'ho veduto.

GIANCIOTTO

Ti fiacco

405 le reni, se tu menti.

MALATESTINO

Di notte entrare, all'alba escire. Tu
facevi oste contro gli Urbinati.

GIANCIOTTO

Ti spezzo, se tu menti.

MALATESTINO

Vuoi tu vedere e toccare?

402 Ha | Tu hai detto 406 uscire | escire 407 eri | facevi oste 409
toccare e vedere | vedere e toccare?

ATTO QUARTO - SCENA TERZA

GIANCIOTTO

410 Bisogna,
se ami scampare dalla mia tanaglia
mortale.

MALATESTINO

Vuoi stanotte?

GIANCIOTTO

Voglio.

MALATESTINO

Ma

sei tu capace di dissimulare,
di sorridere? Ah tu non sai sorridere!

GIANCIOTTO

Che la vendetta m'insegni il sorriso,
se la gioia nol seppe.

MALATESTINO

415 Sei capace
tu di baciare l'una e l'altro, senza
morderli?

GIANCIOTTO

Sì, li bacerò pensandoli
già trapassati.

MALATESTINO

Lei

tenere fra le tue braccia tu devi

410 vuoi escire → ami scampare 414-415 Che la morte m'insegni / il sorriso! → Che la vendetta m'insegni il sorriso, / se la gioia >non< nol seppe. 416-417 Capace / sei → Sei capace / tu 418 distesi nel | già trapassati 418-419 Tenerla → Lei / tenére - tenére *A, db* → tenere *tr¹, tr², nz, ol*

parlandole, e non fremere.

GIANCIOTTO

420 Ah, tu giochi
col mio dolore! Bada, che ha due tagli.

MALATESTINO

Non mi far male, per Dio!

GIANCIOTTO

Bene: dimmi

il modo che tu pensi,
speditamente.

MALATESTINO

Accommiatarti devi

425 da loro, e quindi metterti a cavallo,
e con tutta la scorta
escire per la porta San Genesio
e prendere la via
di Pesaro. Io sarò teco a cavallo.

430 Tu dirai che crucciato
sei meco per la testa di Montagna,
e che mi vuoi condurre al nostro padre,
a Gradara, perché mi dia castigo
o perdóno. Così

435 crederanno essi di restare soli.
Intendi? Molto a notte
lascерemo la scorta per tornare
indietro; et entreremo dalla porta
del Gattolo, anzi che sorga la luna.

436 A notte | Molto a notte 437 noi lasceremo | lasceremo 438-440
>per< dalla porta / del Gattolo. Daremo il segno a Rizio → dalla porta /

ATTO QUARTO - SCENA TERZA

440 Daremo il segno a Rizio.
Tu lascia me disporre il tutto. Monta
il tuo corsiero più veloce; e prendi
un po' di panno lano
per fasciare gli zoccoli, se occorra,

445 ché su la via sonora
di notte anche le pietre
sanno tradire, fratello.

GIANCIOTTO

E vedrò!

Tu certo sei. Li coglierò nel fallo...

MALATESTINO

Non stringere! Ora penso

450 che v'è la schiava, quella cipriota...

Le serve da mezzana.

Astuta è: fa malie...

La vedo che va sempre
fiutando il vento... Prenderla

455 al laccio debbo e imbavagliarla. Questo
è affare mio. Tu non pensare a nulla
finché non sei all'uscio...

GIANCIOTTO

Pel tuo capo, li coglierò nel fallo?

del Gattolo, anzi che sorga la luna. / Daremo il segno a Rizio 442 miglior
cav[allo] | corsiero più veloce 445-446 ché di notte >''''< è sonora ogni
pietra / e tradisce → ché su la via sonora / di notte anche le pietre 452-
453 Astuta è; fa malie... La vedo sempre → Astuta è; fa malie... / La vedo
che va sempre - Astuta è; *A, db, tr* → Astuta è: *nz, ol* - malie *A* →
malie *db* → malie *tr¹, tr²* → malie *nz, ol*

MALATESTINO

Ora basta, per Dio!

460 Ora lasciami, lasciami! Non sono
io la tua presa.

S'ode, a traverso la porta destra, la voce di Paolo.

LA VOCE DI PAOLO

È qui Giovanni?

Lo Sciancato lascia Malatestino e s'alza, pallidissimo.

MALATESTINO *sommessamente.*

Attento!

Attento! Non gli dar sospetto.

*Come Paolo apre l'uscio ed entra, Malatestino finge di
adirarsi contro Gianciotto gridando.*

M'hai

lasciato infine!

Egli finge di avere i polsi indolenziti.

Per Dio, t'è fortuna

essere il primogenito. Altrimenti...

465 Ah, Paolo, bene giungi!

*SCENA IV. Paolo porta una lunga e ricca sopravveste che
gli scende più giù del ginocchio, fin quasi al collo del piede,*

459 *agg. interl.* 460 Lasciami ora! Lasciami! | Ora lasciami! Lasciami!

A → Ora lasciami! Lasciami! *db* → Ora lasciami, lasciami! *tr¹, tr², nz, ol*

462 sospetto! → sospetto.

[*d.*] SCENA QUARTA *prima della did., agg. e cass. in A*

ATTO QUARTO - SCENA QUARTA

stretta ai fianchi da una cintura gemmata per cui passa un bel pugnale dommaschino. La capellatura increspata, non ispartita su la fronte ma confusa e folta, gli ombra il viso come una nube.

PAOLO

Che mai accade?

MALATESTINO

Vedi,

Giovanni è corrucciato
meco perché finalmente ho perduto
pazienza et ho fatto ammutolire

470 Montagna, stanco di sentirlo urlare
(Francesca non poteva dormir più)

e stanco di sentirmi
ripetere dal padre

a voce o per messaggio:

475 «Bene lo custodisci?

Lo sai tu custodire?

Certo ti fuggirà.

Tu te lo lascerai fuggire. Certo
ora ti fugge, e tu non lo ripigli».

480 Ah, stanco ero, per Dio! La testa è là.

[d.] alla | al collo – d'oro | gemmata – La capellatura increspata gli
ombra il viso come una nube | La capellatura increspata, non ispartita su
la fronte ma confusa e folta, gli ombra il viso come una nube.

467 s'è corr | è corrucciato 468 stanco di sentirlo | finalmente ho perduto
469 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 470 sentirti | sentirlo 473 dal padre, ad
ogni tratto → dal padre

PAOLO

Tu stesso l'hai decapitato?

MALATESTINO

Io stesso,

e nettamente.

*Paolo guarda il viluppo, ma si schiva per non macchiarsi,
ché il drappo gocciola.*

Anche tu fai lo schivo
per tema di macchiarti

485 la falda? Non sapeva
io d'aver due sorelle
sì delicate!

GIANCIOTTO

Cessa

di motteggiare! Paolo,
io voglio ch'egli venga meco fino

490 a Gradara, dal padre,
per discolarsi
d'aver disobbedito.

Che te ne sembra?

PAOLO

Bene mi sembra, ch'egli venga teco,
Giovanni.

482-483 e nettamente. [d.] Anche tu fai lo schivo → e nettamente. / [d.]
Anche tu fai lo schivo *db, tr¹, tr², nz, ol* (per probabile svista del tipografo,
il settenario non è allineato sulla fine del quinario, ma conta come nuovo
verso) 483 schivo? → schivo, *A* → schivo *db, tr¹, tr², nz, ol* 484 per non
macc[hiarti] | per tema di macchiarti 488 Io | Paolo,

ATTO QUARTO - SCENA QUARTA

MALATESTINO

495 Piacemi.
Ma portare gli voglio
il pegno. Al mio arcione
l'appenderò, che è saldo.

Egli prende il viluppo pel cappio.

E non temo dell'ira. Grandemente
500 il nostro padre si rallegrerà,
quando la legatura sarà sciolta,
vi dico. E mi darà
il morello romano per la guerra
e per la caccia il ginnetto leardo.

GIANCIOTTO

505 Apparécchiati, dunque, e senza indugio,
perché già si fa sera.

Malatestino solleva il viluppo per andarsene.

PAOLO *a Giovanni.*

Ho visto che la tua gente s'è armata
di petto e schiena, e aspetta il buttasella.

*I due fratelli vanno verso il vano del finestrone, incontro
al fuoco del tramonto; e seggono.*

499 E voi v | E non temo 501-502 sciolta. / Vedete... → sciolta, / vi
dico. 502-503 E mi darà ... leardo *agg. interl.* 504 batt | caccia 505-
506 Apparécchiati, dunque / e senza indugio tardi → Apparécchiati,
dunque, e senza indugio, / perché già si fa sera
[d.] viluppo, *A* → viluppo *db, tr¹, tr², nz, ol*
507 Ho ved[uto] | Ho visto la tua gente → Ho visto che la tua gente
s'è armata 508 e sella già i cav[alli] | e aspetta i g | e cinghia già la sella; /
Giovanni. → e aspetta il buttasella.
[d.] al tramonto → al fuoco del tramonto

MALATESTINO *andandosene*.

Ih, come pesa! E non ha morione.

- 510 Furono sempre bovi da macello
i Parcitadi, gran teste cornute,
in verità. Paozzo,
dove tu passi, lasci odore d'acqua
lanfa! E bada alla falda, ché io lascio
gocciolate.

Exit.

PAOLO

- 515 È sempre tutto artigli, pronto
sempre alla zuffa. Prima
la nostra gente d'arme
diceva ch'ei chiudesse un occhio solo
nel sonno e avesse l'altro sempre aperto.
520 Ora io credo che mai non dorma e mai
allenti il nervo della sua ferocia.
Fatto è per acquistare signoria
e per morire a ghiado,
il nostro buon fratello, Dio l'aiuti.
525 E tu vai dunque Podestà di Pesaro!
Il nostro padre da Gradara guarda
alla Rocca di Pesaro

509 pesa, e → pesa! E 512 e linguaggiute. Paolo, → in verità. Paozzo,
514-515 E bada alla falda, che ho | E bada alla falda, / che lascio gocciolate
→ E bada alla falda, ché io lascio gocciolate
[d.] Esce per la porta ov'è entrato Paolo → Exit
521 si | allenti - ferocia → sferza → ferocia 525 podestà A → Podestà
dh, tr¹, tr², nz, ol 527 a Pesaro | alla Rocca di Pesaro

ATTO QUARTO - SCENA QUARTA

come a preda già sua. Glie la darai
tu, forse, fra non molto,
530 col tuo valore e con la tua saggezza,
Giovanni.

GIANCIOTTO

Ancor non è
un anno che tu andasti Capitano
del Popolo a Firenze.
et ecco io vado Podestà. Ben poco
535 dimorasti in su l'Arno. Io lungamente
dimorerò, ché non conviene a me
renunciare l'ufficio. Ma lasciare
Francesca assai mi duole,
per così lungo tempo.

PAOLO

540 Tornare tu potrai di tratto in tratto.
Non è lontana Pesaro.

GIANCIOTTO

Non si concede al Podestà partirsi
dal luogo, finché duri
l'ufficio, tu lo sai, né seco avere
545 la sua donna. Ma a te l'affiderò,
fratello, la mia cara donna, a te
che resti.

PAOLO

Io l'ebbi sempre
come sorella diletta.

528 futuro nido → cosa già sua → preda già sua 534 ed *A, db* → et *tr¹, tr²*,
nz, ol 535 dimorasti su l'Arno *A* → dimorasti in su l'Arno *db, tr¹, tr², nz, ol*

GIANCIOTTO

Lo so,

Paolo.

PAOLO

Sicuro sii

che bene te la guarderò.

GIANCIOTTO

550

Lo so,

Paolo. Tu di Ravenna

la conducesti vergine al mio letto,

tu me la guarderai da ogni male.

PAOLO

Anche farò che Orabile

555 lasci Ghiaggiolo e venga

a Rimino per esserle compagna.

GIANCIOTTO

Fa che s' amino, Paolo,

le due cognate.

PAOLO

Francesca sovente

le manda doni.

GIANCIOTTO

Va, chiamala. È tardi.

560 Il sole è tramontato. E mi bisogna

fare sosta a Gradara

et essere alle porte

di Pesaro anzi l'ora terza. Va,

554 Ed io → Anche 562 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 563 nona | l'ora
>sesta< terza. Va,

ATTO QUARTO - SCENA QUARTA

va tu stesso a chiamarla. Ella è tornata
565 alle sue stanze, offesa
dalla crudeltà di Malatestino.
Voglio che tu la rassicuri, e ch'ella
non tema più di rimanere sola.
Va, chiamala.

Egli si leva e pone leggermente la mano su l'omero del fratello come per sospingerlo. Paolo s'avvia all'uscio. Lo Sciancato, in piedi, immobile, con lo sguardo micidiale segue fino alla soglia la bella persona. Appena Paolo è scomparso, egli tende la mano prona come per fargli giuramento. Poi si muove verso la tavola; toglie la coppa schiacciata, volendo nasconderla. Si volge, vede la piccola porta ferrata ancora aperta; va, getta nel buio la coppa, e chiude.

SCENA V. Su l'altra soglia appare Francesca al fianco de cognato.

FRANCESCA

Vogliate perdonarmi,
570 signore, se da voi
mi partii d'improvviso. Voi sapete
la cagione.

GIANCIOTTO

Mia cara donna, so
la cagione; e mi duole

[d.] e | immobile – giurargli | fargli giuramento – va → si muove –
prende → toglie – per nasconderla → volendo nasconderla

che voi abbiate pena per la colpa
 575 di quel tristo fratello. E provvedere
 volli alla vostra pace e al suo castigo,
 perché lo condurrò meco a Gradara
 dal padre. Ei s'apparecchia
 a cavalcare. Fra poco esciremo
 dalla città.

FRANCESCA

580 Rancore
 mi serberà se l'accusate al padre.
 Perdonate anche a lui.
 È un fanciullo.

GIANCIOTTO

Ma è meglio
 ch'ei venga meco, per la vostra pace,
 585 donna. Rimane Paolo
 con voi. V'affido a lui. La sua Orabile
 soggiornerà più lungo tempo in Rimino
 e vi sarà compagna. Ei lo promette.
 Presto e sovente avrete
 590 da Pesaro messaggi, et ho speranza
 che da Rimino anch'io ne avrò sovente.

FRANCESCA

Certo, signore. Non vi punga alcuna
 inquietudine.

586 con voi. V'affido a lui. → con voi. V'affido a lui. La sua Orabile 587-
 588 *agg. interl. in cui* Rimino, *A* → Rimino *db, tr¹, tr², nz, ol* 590 ed *A*,
db → et *tr¹, tr², nz, ol* 591 che anch'io | che da Rimino anch'io

ATTO QUARTO - SCENA QUINTA

GIANCIOTTO

Ogni

malinconia cacciate dalla vostra
595 anima. E i canti e i suoni
vi rallegrino, e abbiate belle robe
e fini odori. Non conviene il fuso
alla figlia di Guido. Ben lo so.

Vi ricordai quel detto

600 materno sol per farvi
sorridere. Aombrata non vi siete;
è vero, donna?

FRANCESCA

Mi pareva che fosse

in quel detto nascosta una rampogna
per me, signore.

GIANCIOTTO

Antico detto, nato

605 entro le fosche mura di Verucchio
che troppo angusto nido è fatto omai
pe' Malatesti. Nelle nostre case
oggi, se mai si fila,
la porpora si fila in rócche d'oro.

610 Venite fra le mie braccia, mia cara
donna.

*Francesca gli va incontro; egli la prende nelle sue braccia
e la bacia. Paolo è rimasto su la soglia muto.*

599 Io → Vi ricordai quel detto 600 perché vi | per farvi 602 è
vero? | è vero, donna?

[d.] poi la | poi si scioglie da lei

Vi dico addio! Mai tanto bella
mi sembraste, mai tanto dolce. E sempre
si parte!

*Egli sfiora con la mano i capelli della donna; poi si
scioglie da lei.*

O mio fratello,
tu guardala, e la guardi il cielo. Vieni
615 e dammi il pegno
della tua fede.

Paolo gli s'accosta. E s'abbracciano.

Ov'è la mia gorgiera?

La donna prende l'arnese e glie lo porge.

FRANCESCA

Eccola.

GIANCIOTTO *mettendosi la gorgiera.*

Paolo, affibbiamela.

Il fratello glie l'affibbia. La donna gli porge il bacinetto.

Ti sovviene, fratello,
di quella sera su la Torre Mastra?
620 del colpo di balestra?
Francesca, vi sovviene?
Et era in su quest'ora.

614 Cielo *A* → cielo *dh* → Cielo *tr*¹ → cielo *tr*², *nz*, *ol*

[*d.*] La donna ... porge *agg. interl.*

[*d.*] Egli si mette la gorgiera. GIANCIOTTO *A*, *dh* → GIANCIOTTO
mettendosi la gorgiera *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*

619 torre *A* → Torre *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 622 Ed *A*, *dh* → Et *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*

ATTO QUARTO - SCENA QUINTA

Ucciso fu Cignatta. Oggi Montagna
si ricongiunge a lui.

625 Un anno ancor non è. Silenziosa
oggi è la nostra casa. Allora, tutte
le torri strepitavano nel cielo.

*Francesca prende lo stocco di su la mensa e gli cinge il
cingolo.*

Vi sovviene, Francesca? Voi ci deste
da bere vin di Scio. Bevemmo tutti
630 in una stessa coppa.

Egli è interamente armato.

Beviamo ancora!

FRANCESCA

Manca una coppa. Erano due. Dov'è
l'altra?

Ella guarda se sia caduta.

GIANCIOTTO

Una basta come allora.

*In quella rimasta egli versa il vino e la offre colma a
Francesca.*

Buona

625-627 Silenziosa ... nel cielo *agg. interl. con* Tutte le torri | Silenziosa
628 Dama, ci deste → Vi sovviene, Francesca? Voi ci deste 629 Scio *A*
→ Scio *db, tr¹, tr², nz, ol*

[*d.*] tutto armato → interamente armato

[*d.*] Ella ... caduta *agg. interl.*

[*d.*] Gli versa nel | In quella rimasta gli versa il vino – e la ... Francesca
agg. interl. – por | offre

ventura Iddio ci dia!

FRANCESCA

Bere non posso

635 questo vino, signore. Non son usa.

GIANCIOTTO

Togliete un sorso come allora, e date
la coppa al vostro cognato, ch'ei beva!

Francesca toglie un sorso ed offre la coppa a Paolo che la riceve.

PAOLO

Buona ventura al Podestà di Pesaro!

Beve, rovesciando indietro il capo chiomato. S'ode alla porta destra la voce di Malatestino che spalanca l'uscio e compare già tutto in arme pronto. Giunge squillo di tromba da una corte lontana.

MALATESTINO

Pronto, Giovanni! Suona il buttasella.

640 A cavallo! A cavallo!

638 Rimino → Pesaro

[d.] suono → squillo – dal cor | da una corte

ATTO QUINTO

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

[*d.*] l'alcova incortinata *A, db* → con il letto incortinato *tr¹, tr², nz, ol*
- Libro | Libro chiuso *A* → Libro chiuso *db* → libro chiuso *tr¹, tr², nz, ol*
- de' candelieri *A* → dei candelieri *db, tr¹, tr², nz, ol* - della lunga finestra *A, db* → della finestra *tr¹, tr², nz, ol* - sono in parte aperte → sono quasi tutte aperte - notte stellata → notte serena - il vaso → il testo - dorato *A* → dorato, *db, tr¹, tr², nz, ol*

SCENA I. Si vede Francesca, per mezzo alle cortine disgiunte, supina sul letto ove s'è distesa senza spogliarsi. Le donne, biancovestite, avvolte il viso di leggiere bende bianche, sono sedute su le predelle basse; e parlano sommessamente per non destare la dama. Presso di loro, su uno scannello, sono posate cinque lampadette d'argento spente.

ADONELLA

L'ha colta il sonno. Dorme.

Biancofiore si leva e va presso il letto pianamente. Spia; poi si volge, e torna alla sua predella.

BIANCOFIORE

Sì, dorme. Ah com'è bella!

ALTICHIARA

Andando ver' la state
è cresciuta in bellezza.

ALDA

Come la spica.

GARSENDA

5

Come

il papavero.

[d.] cortine disgiunte dell'alcova *A*, *db* → cortine disgiunte *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*

– Le sue donne → Le donne – col vi[so] | avvolte il viso

[1] BIANCOFIORE → ADONELLA *A* → ADONELLA *db*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*

[d.] Adonella → Biancofiore – l'alcova *A*, *db* → il letto *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*
– in pun[ta di piede] | pianamente

[2] ADONELLA → BIANCOFIORE 2 Dorme | Sì, dorme 4 bellezza
→ piacenza → beltà → bellezza

ATTO QUINTO - SCENA PRIMA

BIANCOFIORE

O bella
state, non ti partire!
Le notti già si vanno rinfrescando.
Sentite il fresco?

ALDA

Sale

10 dal mare. Ah la delizia!

Col viso volto alla finestra trae un lungo respiro.

ADONELLA

Il sire Autunno viene
con l'uva e i fichi in grembo.

BIANCOFIORE

Settembre! L'uva e il fico pende.

ALTICHIARA *accennando al piatto.*

Togli,

Adonella, una pigna
d'uva, da piluccare.

ADONELLA

15 Ah che golosa!

ALTICHIARA

Va, che ti luce l'acquolina in bocca.

Adonella toglie un bel grappolo dal piatto che è posato sul davanzale; poi torna alla sua predella e tiene sospeso il grappolo mentre le compagne d'intorno cominciano a piluccare.

11 Mes | Il sire – Autunno *lezione cass. e riscritta* 13 *agg. nel marg. destro*
13-14 Togli, Adonella, un grappolo → Togli, / Adonella, una pigna
[d.] le altre → le compagne

BIANCOFIORE

È moscadella, dolce.

ALDA

Non gettate la buccia!

ALTICHIARA

Si mangia tutto: buccia e vinacciuoli.

GARSENDA

20 Ha qualche acino aspretto.

BIANCOFIORE

Dalla parte dell'ombra.

Piluccano per un poco senza ciance.

ADONELLA

Che silenzio!

ALDA

Bonaccia.

GARSENDA

Odi? Una galèa salpa

l'ancora.

BIANCOFIORE

Questa notte

Madonna non ci fa cantare.

ALTICHIARA

25

È stanca.

ALDA

Il prigioniero

[d.] Piluccano ... ciance segue il v. 20 in A, dove un tratto a penna la ricolloca dopo il v. 21

[22] GARSENDA → ALDA 22 Odi | Bonaccia 24 ancora A → àncora
db, tr¹, tr², nz, ol

ATTO QUINTO - SCENA PRIMA

non urla più.

GARSENDA

Messer Malatestino gli ha tagliata
la testa.

ALDA

Dici il vero?

GARSENDA

30 Sì, oggi, innanzi vespro.

ALDA

Come lo sai?

GARSENDA

Me l'ha detto Smaragdi.

E l'avevo veduto,

alla partenza di Messer Giovanni,

nella corte, legare

35 un viluppo all'arcione.

E quella era la testa

mozza.

ADONELLA

Dove la portano?

ALTICHIARA

A chi la portano?

BIANCOFIORE

Ora cavalcano

40 per la marina,

sotto le stelle.

con quella testa

mozza!

29 Dici vero? | Dici il vero?

ADONELLA

Dove saran giunti?

ALDA

All'Inferno

avrebbero da giungere
e rimanerci!

GARSENDA

45 Ah si respira in questa

casa, or che se ne sono
iti lo zoppo e l'orbo!

ALTICHIARA

Zitta, che non ti senta

Madonna.

GARSENDA

Non respira anche Madonna?

ALDA

50 Messer Paolo è rimasto?

ALTICHIARA

Zitta!

Francesca dà un gemito nel sonno.

ADONELLA

Si sveglia.

Ella getta dalla finestra il graspo. Biancofiore si leva di

[43] ALDA → ADONELLA 43 saranno *A*, *dh* → saran *tr*¹, *tr*², *nz*,
ol 44 avrebbero → avrebbero - giungere! → giungere [45] A |

GARSENDA 49 Madonna? / anch'ella → Madonna?

[*d.*] gemito, *A* → gemito *dh*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*

[51] BIANCOFIORE → ADONELLA

ATTO QUINTO - SCENA PRIMA

nuovo, va verso l'alcova; e spia.

BIANCOFIORE

No, non s'è svegliata.

Si lamenta nel sonno.

ADONELLA

Sogna.

ALDA

O Garsenda, e Madonna lo sa

che il prigioniero

55 non urla più perché gli è stata mozza

la testa?

GARSENDA

Certo

lo sa.

BIANCOFIORE

Forse ne sogna.

ADONELLA

Si veglierà, chi sa sino a qual ora,

stanotte.

ALDA

Hai sonno, Adonella?

ALTICHIARA

L'aspetta

[d.] Ella ... graspo *agg. interl.* - Adonella → Ella → Biancofiore
[51] ADONELLA → BIANCOFIORE 52 lagna | lamenta [53]
BIANCOFIORE → ADONELLA 53 E Madonna | O Garsenda, e
Madonna 55 hanno tagliata → è stata mozza 56-57 Certo lo sa → Certo
/ lo s [58] ALDA → ADONELLA 58 Garsenda. → Si sve[glierà] | Si
veglierà - quale ora → qual ora 59 Hai sonno? ALTICHIARA No,
che → Hai sonno, Adonella? ALTICHIARA L'aspetta

ATTO QUINTO - SCENA PRIMA

GARSENDA

Dio li tenga lontani, che su l'orme
non ripassino più!

BIANCOFIORE

E il cavallo paventa
75 sentendo penzolare nella notte
la cosa morta...

ADONELLA

Come odora il basilico, la notte!

ALTICHIARA

Come s'è fatto folto! Più non cape
nel vaso.

BIANCOFIORE

Tu la sai, Garsenda. Contaci
80 la novella di quella Lisabetta
da Messina, che amava il giovinetto
pisano, e glie l'uccisero i fratelli
segretamente, et ella ritrovò
il corpo dell'amante e gli spiccò
85 dallo 'mbusto la testa
e la mise in un vaso con la terra
e dentro vi piantò
un piede di basilico
e l'inaffiò di pianto
90 e lo crebbe così con le sue lacrime...

75 quella | nella notte 79 vaso... → vaso. [79] ALDA → BIANCOFIORE
79 Tu la sai *A, db, tr¹* → Tu lo sai *tr², nz, ol* 81 di → da 83 ed *A, db* → et
tr¹, tr², nz, ol 86-88 e la mise in un vaso e vi piantò / un piede di basilico
→ e la mise in un vaso con la terra / e dentro vi piantò [*agg. interl.*] / un
piede di basilico 87 *agg. interl.*

ATTO QUINTO - SCENA SECONDA

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

FRANCESCA

No, no! Non sono io! Non sono io!

Ahi! Ahi! M'azzannano... Aiuto! Mi strappano
il cuore... Aiutami,
Paolo!

Ella sussulta, s'arresta e torna in sé, pallida, affannata, mentre le donne le sono intorno sbigottite a confortarla.

GARSENDA

Madonna, Madonna, noi siamo
105 qui. Vedete. Madonna, siamo noi.

ALTICHIARA

Non vi prendete spavento.

ADONELLA

Non c'è

nessuno. Siamo noi

qui. Nessuno vi fa male. Madonna.

FRANCESCA *trasognata.*

Che ho detto? Ho chiamato?

SCENA SECONDA *indicazione presente a partire da tr¹*

[d.] spavento e balza → spavento, balza – selvaggiamente. |
selvaggiamente, – agitando ... presa *agg. nel marg. infer.*

102 Ahi! Ahi! Mi strappano... aiutami, aiutami... → Ahi! Ahi!
M'azzannano... Aiuto! Mi strappano 103 Paolo! → il cuore... [106]
ALDA → ALTICHIARA 107-108 Siamo noi qui. → Siamo noi / qui

110 Che ho fatto, mio Dio?

ALDA

Avete fatto qualche sogno tristo,
Madonna.

GARSENDÀ

Ora è finito. Siamo noi
qui. Tutto è in pace.

FRANCESCA

È tardi?

BIANCOFIORE

Il sudore vi stilla dalla fronte.

L'asciuga.

FRANCESCA

115 È assai notte? Garsenda,
Biancofiore, Alda... Tutte bianche siete.

GARSENDÀ

Saranno forse quattr'ore di notte,
Madonna.

FRANCESCA

Quanto ho dormito? E Smaragdi?

Dov'è Smaragdi?

120 Non è tornata ancora?

BIANCOFIORE

Non è tornata.

110-111 Che ho fatto? >ALTICHIARA< ALDA Avete fatto → Che ho fatto, mio Dio? / ALDA Avete fatto qualche sogno tristo 114 *agg. interl.*

[d.] *agg. interl.*

[115] FRANCESCA *agg. interl.*

ATTO QUINTO - SCENA SECONDA

FRANCESCA

Perché non è tornata?

BIANCOFIORE

Madonna, dove la mandaste voi?

FRANCESCA

Dèste eravate? Il sonno

125 non v'ingannò? Non l'avete veduta
entrare?

GARSENDA

No, Madonna.

Nessuna di noi chiuse

ciglio. Abbiamo vegliato sempre.

ADONELLA

Forse

è venuta, e se n'è rimasa dietro

l'uscio, a giacere, come suole.

FRANCESCA

130 Guarda,

Adonella, se fosse là.

*Adonella va, discosta i lembi della portiera, apre l'uscio
e guarda.*

ADONELLA

Smaragdi!

Smaragdi! Non risponde.

Non c'è nessuno. Tutto è buio.

FRANCESCA

Chiama,

[128] ALDA → ADONELLA 129 rimasta è | se n'è rimasa 130 la
porta → l'uscio

chiama ancora.

ADONELLA

Smaragdi!

FRANCESCA

Prendi un lume.

*Garsenda toglie una delle lampadette, l'accende a un
doppiere e va alla porta. Esplora, con la compagna.*

135 Già da tempo tornata doveva essere.
Che l'abbia colta qualche male? Iddio
sa che; ma bene non sarà.

BIANCOFIORE

Non v'è

ancor passata l'angoscia del sogno,
Madonna.

ALTICHIARA

Respirate l'aria fresca.

La notte è tutta serena.

FRANCESCA

140 La luna
è nata?

ALDA

Forse nasce ora su i monti.

Ma non si vede anco albore sul mare.

134 ancora, Adonella → chiama ancora

[d.] lampanette e | lampanette, A → lampadette *db, tr¹, tr², nz, ol* - al |
a un - con Adonella | con la compagna

136 La lu[na] | Che l'abbia 141 è nata? ALDA Forse nasce / su i monti
| è nata? ALDA Forse nasce ora su i monti. / Ma non si vede ancora anco
albore

ATTO QUINTO - SCENA SECONDA

Rientrano Garsenda e Adonella. L'una spegne la lampada.

FRANCESCA *ansiosa.*

Ebbene? torna?

GARSENDA

Madonna, non c'è

nessuno.

ADONELLA

Buio e silenzio per tutto.

145 Tutti i famigli dormono oramai.

GARSENDA

Solo abbiamo veduto...

S'arresta, peritosa.

FRANCESCA

Solo avete veduto... Chi?

GARSENDA *esitante.*

Madonna...

qualcuno, là... che stava fermo, là,

addosso al muro...

150 come una statua... solo... Gli brillava

la cintura... Madonna,

no, no, non paventate!

S'accosta di più a Francesca e abbassa la voce.

Messer Paolo.

[d.] L'una spegne la lãmpana *agg. interl. in cui* Garsenda | L'una -
lãmpana A → lampada *db, tr¹, tr², nz, ol*

145 Non si | Tutti i famigli 149 contro → addosso 150-151 *agg. nel*
margin. infer.

FRANCESCA *smarrita*.

Perché?

ADONELLA

Volete, Madonna, acconciarvi

il capo per la notte?

FRANCESCA

No, non ho

155 più sonno. Aspetterò.

ALDA

Sciogliervi i calzaretti?

BIANCOFIORE

Profumarvi?

FRANCESCA

No, voglio rimaner così. Non ho

più sonno. Aspetterò Smaragdi.

ALTICHIARA

Andremo

in cerca.

GARSENDA

È così stanca

160 la meschina, al finir della giornata,

che s'addormenta dove si sofferma.

Forse la troveremo

stesa per una scala...

[153] BIANCO | ADONELLA [156] BIANCOFIORE →
ALDA *A* → >ALDA< BIANCOFIORE *db* → ALDA *tr¹, tr², nz,*
ol [156] BIANCOFIORE *A* → >BIANCOFIORE< ALDA *db* →
BIANCOFIORE *tr¹, tr², nz, ol* 156 Profumarvi i | Sciogliervi i calzaretti?
[158] GARSENDA → ALTICHIARA [159] ALTICHIARA →
GARSENDA

ATTO QUINTO - SCENA SECONDA

FRANCESCA

Andate, andate.

Intanto io leggerò. Togli un doppiere,

Alda.

Alda toglie un doppiere di sul deschetto e lo porta al leggio che ha il foro per sostenerlo a capo del libro.

165 Ora andate. Tutte bianche siete!

La state non è morta?

Prima di sera avete voi veduto

le rondini partirsi?

Io era altrove,

170 alla vista dei monti,

quando calava il sole.

Tutte non son partite, è vero? Forse

domani partiranno gli altri stormi.

Salirò su la torre, per vederle.

175 Mi canterete una canzone a ballo,

come per il calen di marzo. Avete

ancora quelle rondini dipinte,

in quella reticella?

ALDA

Sì, Madonna.

164 Io leggerò. Accosta quei doppiere → Intanto io leggerò. Togli un doppiere

[d.] prende → toglie - i doppiere → un doppiere - li → lo - posa su | porta al - leggio *A* → leggio *db, tr¹, tr², nz, ol* - fóro *A* → foro *db, tr¹, tr², nz, ol* - sostenerli → sostenerlo - nell'uno e nell'altro lato → a capo del libro

167 Avete veduto | Prima di sera / avete veduto → Prima di sera avete voi veduto 170 dalla parte dei | alla vista dei monti

FRANCESCA

E domani alla danza

180 voi vi porrete
su quella veste
bianca una cotta nera
per somigliare
«la creatura allegra».

BIANCOFIORE

Sì, Madonna.

FRANCESCA

185 Andate, andate!

Ella apre il libro. Ciascuna delle biancovestite toglie la sua lampadetta d'argento sospesa a uno stelo uncinato. Adonella per prima va verso l'alto candeliere e, sollevandosi su la punta dei piedi, accende il lucignolo a un dei torchi. S'inchina ed esce, mentre Francesca la segue con gli occhi.

Adonella, tu vai.

Garsenda fa il medesimo atto.

Tu vai, Garsenda.

Altichiara fa il medesimo.

E tu vai, Altichiara.

Alda anche.

185 Andate! | Andate, andate!

[d.] La donna toglie | Ciascuna delle biancovestite – lampanetta *A*
→ lampadetta *db, tr¹, tr², nz, ol* – il ca[ndeliere] | l'alto candeliere –
al torchio arden[te] | a un dei torchi – alla dama, ed esce. → ed esce,
mentre Francesca la segue con gli occhi.

ATTO QUINTO - SCENA SECONDA

Alda, tu vai.

Exeunt omnes. Ultima resta Biancofiore; ed ella anche fa l'atto d'accendere la sua lampada; ma, com'è più piccola delle altre, non giunge alla fiammella del torchio.

O Biancofiore, piccola tu sei!

Non arrivi ad accendere la tua

190 lampadetta. Tu sei

la più tenera, piccola colomba!

Biancofiore si volge sorridente.

Vieni.

La giovine si appressa. Francesca le accarezza i capelli.

Come sei bionda!

Tu somigli la mia Samaritana,

un poco... Ti ricordi

tu di Samaritana?

BIANCOFIORE

195 Si, Madonna.

La sua dolcezza non s'oblia. Nel cuore

serbata io l'ho, con gli angeli.

FRANCESCA

Era dolce

la mia sorella, è vero, Biancofiore?

Ah, s'io l'avessi meco, se stanotte

[d.] Biancofiore anche | Le quattro sono escite → Exeunt omnes *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* - Resta Biancofiore, ultima *A* → Ultima resta Biancofiore *db*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* - lampana *A* → lampada *db*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol*
190 lampanetta *A* → lampadetta *db*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 191 giovine → tenera
193 alla mia | la mia 196 s'oblia *A* → s'oblia *db*, *tr*¹, *tr*², *nz*, *ol* 197
Madonna → con gli angeli

- 200 ella facesse il suo piccolo letto
 accanto al mio! Se ancora
 una volta io potessi riudirla
 correre scalza alla finestra, a piedi
 nudi correre verso la finestra,
- 205 la piccola colomba, e dire, e dire:
 «Francesca, è nata la stella diana
 e vannosene via le gallinelle».
- BIANCOFIORE
 Voi piangete, Madonna.
 FRANCESCA
 Tu tremi, Biancofiore.
- 210 Sùbito sbigottiva anch'ella, e udivo
 batterle il cuore... E diceva: «O sorella,
 odimi: resta ancora con me! Resta
 con me, dove nascemmo!
 Non te n'andare!».
- 215 Et io le dissi: «Pigliami,
 pigliami, e me con te!
 Con un velo ricoprimi».
- BIANCOFIORE
- Madonna,
- il cuore mi passate.
 Quale malinconia
 vi tiene?

199-200 Ah, s'io l'avessi meco! / se stanotte ella avesse → Ah! s'io l'avessi meco, se stanotte / ella facesse il suo piccolo letto 201 Se riudirla ancora → Se ancora 207 gallinelle!» *A, db* → gallinelle.» *tr¹, tr², nz, ol* 210 Subito *A* → Sùbito *db, tr¹, tr², nz, ol* 215 Ed *A, db* → Et *tr¹, tr², nz, ol*

ATTO QUINTO - SCENA SECONDA

FRANCESCA

220 Va, non piangere!
Tenera sei. Accendi la tua lampada
qui.

BIANCOFIORE

 Volete ch'io resti? Dormirò
a piè del vostro letto.

FRANCESCA

No, Biancofiore. Accendi la tua lampada
225 e vattene con Dio. Samaritana
forse pensa alla sua sorella.

Biancofiore accende il lucignolo al doppiere, e si china a baciare le mani di Francesca.

 Via,

via, non piangere. Passano i pensieri
tristi. Tu canterai domani. Va.

La giovine si volge verso la porta e cammina lentamente. Come sta per uscire, Francesca obbedisce al presentimento.

Te ne vai, Biancofiore?

BIANCOFIORE

230 No. Con voi resto, Madonna. Lasciate
ch'io resti, almeno finché non ritorni

220 v'occupa → vi tiene 221 l'ampiana A → lampada db, tr¹, tr², nz, ol
222 qui... A, db → qui. tr¹, tr², nz, ol 224 l'ampiana A → lampada db, tr¹,
tr², nz, ol 225 e vatti in pace con Dio | e vattene con Dio. Samaritana
225 Va → Via

[d.] la richiama. → obbedisce al presentimento.

229 FRAN[CESCA] | Te ne vai, Biancofiore? 230 No, con → No. Con

231 resti! | resti, almeno

Smaragdi!

Francesca esita un istante.

FRANCESCA

Va.

BIANCOFIORE

Dio vi guardi, Madonna!

Ultima exit.

SCENA III. S'ode il rumore dell'uscio che si richiude. Francesca, rimasta sola, muove qualche passo verso la portiera; si sofferma, in ascolto.

FRANCESCA

E così vada s'è pur mio destino!

S'appressa all'uscio, risoluta.

Lo chiamo.

Esita, si ritrae.

È ancora là. Ei stava fermo,

[d.] Esce chiudendo l'uscio dietro di sé. Francesca, >muove qualche< rimasta sola, muove qualche passo verso la → Esce chiudendo l'uscio dietro di sé. → Esce chiudendo l'uscio dietro di sé. Francesca, rimasta sola, muove qualche passo verso la portiera; si sofferma, in ascolto. *A, db* → *Ultima exit. tr¹, tr², nz, ol*

SCENA SECONDA *aggiunto sul marg. sinistro e cass. in A* → *manca in db* → SCENA III *tr¹, tr², nz, ol*

234 È ancora là? *A* → È ancora là. *db (ma ancor) tr¹, tr², nz, ol*

ATTO QUINTO - SCENA TERZA

235 addosso al muro,
come una statua, solo: gli brillava
la cintura, nell'ombra... Chi mi disse
questo? Chi fu? Come lontanamente!
Dentro all'elmetto il viso par che gli arda.

Le passano su lo spirito visioni in guisa di baleni.

240 Muto sta tra le lance
dei feditori.
La saetta lo piglia ne' capelli.
È mondata la macchia della frode.
Vuota la coppa arrovesciando indietro

245 il capo... Ah tutto fugge!
Il nemico ha nel pugno
il segreto e la scure.
«Giustiziere mi faccio
per vostra volontà».

250 Ma il ferro non dividerà le labbra:
non divide la fiamma,

*Ella va errando misera e ardente, sotto i baleni della
sua anima.*

non divide la fiamma che s'aderse.

237 cintura... | cintura, nell'ombra 239 Parea che nell'elmetto il viso
ardesse... → Entro l'elmetto il viso par che arda. → Dentro all'elmetto il
viso par che gli arda. 240 era → sta 244 coppa, *A* → coppa *db*, *tr*¹, *tr*²,
nz, *ol* 250 No | Ma il ferro
[*d.*] agitata dall'onda dei pensieri della sua anima → misera e ardente,
sotto i baleni della sua anima
252 sal''' → s'aderge → s'aderse

Giunta al deschetto, prende lo specchio d'argento e vi si mira.

Oh silenzio, acqua profonda, sepolcro
pallido del mio viso

255 mortale! Quale voce
mi disse che non fui mai tanto bella?

«E nella solitudine affocata
dei vostri occhi, vissuto
di sì veloce forza,

260 combattendo in disparte...».

Sola una voce squilla
su la cima del cuore;
e tutto il sangue fugge...

Ah!

Trasale udendo battere leggermente alla porta. Posa lo specchio, spegne col soffio il doppiere; va, anelante; chiama, sommessamente.

Smaragdi! Smaragdi!

LA VOCE DI PAOLO

Francesca!

Ella apre, con un gesto veemente.

254 pallido, ov | pallido del mio viso 259 forza...» → forza, 262-263 e il sangue fugge... Ah! → e tutto il sangue fugge... / Ah!
[d.] specchio; va → specchio, spegne col soffio il doppiere; va - a bassa voce → sommessamente

ATTO QUINTO - SCENA QUARTA

SCENA IV. Con l'anelito della sete ella si getta nelle braccia dell'amante.

FRANCESCA

265 Paolo! Paolo!

Egli è vestito come nell'ora del vespro, a capo scoperto. La donna gli è sul cuore.

PAOLO

O mia vita, non fu mai tanto folle
il desiderio mio di te. Sentivo
già venir meno
dentro al core gli spiriti
270 che vivono degli occhi tuoi. La forza
mi si perdeva nella notte, uscitami
dal petto, come un fiume
terribile di sangue, fragorosa;
e paura ne avea l'anima, come
275 nell'ora chiusa
che con Dio mi provasti
per la saetta
e m'alzasti là donde non ritorna

SCENA TERZA → SCENA SECONDA A → SCENA SECONDA
db → SCENA IV *tr¹, tr², nz, ol*

[d.] Con un anelito di passione → Con l'anelito della sete

[d.] La donna gli è sul cuore *agg. interl.*

270 che vivono di te. Tutta la forza | che vivono degli occhi tuoi. La forza 271 uscendomi → uscitami 273 terribile, fuggendo / col tempo, fragorosa A → terribile, fragorosa, db → terribile di sangue, fragorosa *tr¹, tr², nz, ol* 274-275 e paura ne aveva / come in quell'ora → e paura ne avea l'anima, come / nell'ora chiusa 278 giunto fin là → m'alzasti là

l'uomo per volontà di ritornare...

280 Non è l'alba? Non è già l'alba? Tutte
le stelle tramontavano nei tuoi
capelli sparsi ai confini dell'ombra,
ove labbra non giungono!

*Più e più volte lei reclinata bacia su i capelli
appassionatamente.*

FRANCESCA

Perdonami,

perdonami! Lontano
285 anche tu m'apparivi,
lontano e muto,
con le pupille aride e fisse, quale
tra le lance inflessibili quel giorno.
Un sonno duro più d'una percossa
290 mi spezzò l'anima
come uno stelo; e parvemi giacere
su le pietre perduta... E sopraggiunsemi
quel sogno che da lungo
tempo io vedo, quel sogno
295 selvaggio che mi lacera;
e tutta di terrori
fui piena; e le mie donne

282 capelli sparsi al confine del cielo, → capelli sparsi ai confini dell'ombra
[d.] Egli la b[acia] | Più e più volte egli la bacia → Più e più volte lei
reclinata bacia

285 mi parevi → m'apparivi 287 fisse | aride e fisse, – come → quale
289 come una percossa → più d'una percossa 290 piegò → spezzò 291
stelo → corda A → stelo *db, tr¹, tr², nz, ol*

ATTO QUINTO - SCENA QUARTA

mi videro tremare,
piangere...

PAOLO

Oh, piangere!

FRANCESCA

300 Perdonami, perdonami,
amico dolce! Risvegliata m'hai,
liberata da ogni
angoscia. E non è l'alba;
le stelle non tramontano sul mare;
305 la state non è morta; e tu sei mio,
et io son tutta tua,
e la gioia perfetta
è nell'ardore della nostra vita.

L'amante la bacia e ribacia insaziabile.

PAOLO

Rabbrividisci?

FRANCESCA

Aperta

310 è la porta, e vi passa
l'alito della notte. Non lo senti?
È questa l'ora
silenziosa
che versa la rugiada

306 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 308 è nella nostra vita → è nell'ardore della nostra vita

[*d.*] L'amante ... insaziabile *agg. interl. con* la bacia, insaziabile | la bacia e ribacia insaziabile

311 il vento della notte → l'alito della notte

315 su le criniere
dei cavalli in cammino.
Chiudi la porta.

Paolo chiude la porta.

Paolo, vedesti tu con gli occhi tuoi
allontanarsi i cavalieri?

PAOLO

Sì,

320 lungamente li scorsi dalla torre
finché l'ultima lancia
non si nascose nell'oscurità.
Vieni, vieni, Francesca! Ore di gaudii
lunghe ci son davanti,
325 con la selvaggia melodia d'autunno
e il rapimento della solitudine
in fuoco e il violento
fiume che non ha foce
e la sete immortale;
330 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,
335 con la furia del mondo,
perché niuna

315-316 la collina | la f...ra → le criniere / dei cavalli in cammino 320-
321 lungamente li scorsi / dalla torre → lungamente li scorsi dalla torre
/ finché l'ultima lancia 327 in foco → in fuoco 335 la possa → la furia

ATTO QUINTO - SCENA QUARTA

delle cose infinite
che sono in te
mi resti ignota
340 et io non muoia senza aver divelta
dal tuo profondo
e assaporata l'infima radice
della mia gioia.

Egli la trae verso i cuscini di sciamito, presso il davanzale.

FRANCESCA

Baciami gli occhi, baciami le tempie
345 e le guance e la gola...
così... così...
tieni, e i polsi e le dita...
così... Prendimi l'anima e rivèrsala;
perché la volge indietro,
350 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
355 il cuore, e quale fosti
io ti veggo, non quale tu sarai,
mio bello e dolce amico.

340 ed *A, db* → et *tr¹, tr², nz, ol* 341 e as[saporata] | dal tuo profondo
[*d.*] il | i cuscini

345 baci[ami] | e le guance 352 la volge verso le passate cose → la rivolge
>ver'< alle più lontane cose 353 *agg. interl. con* "....." "...." → parola
notturna

PAOLO

Ti trarrò, ti trarrò dov'è l'oblio.

Più non avrà potere

360 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

365 dell'alba non sapranno più disgiungere

le braccia oscure dalle bianche braccia

né districare

i capelli e le vene loro.

FRANCESCA

Dice

quel Libro, là dove tu non leggesti:

370 «Siamo stati una vita, e degna cosa

è che noi siamo una morte».

PAOLO

Sia chiuso

il Libro!

*Egli si leva; chiude il libro sul leggio; e spegne il doppiere
col soffio.*

Non vi legger più. Altrove
scritto è il destino. Nelle stelle è scritto

366 dalle luminose → dalle bianche braccia 369 il Libro, che leggemmo:

→ quel Libro, là dove tu non leggesti:

[d.] Libro *A, db* → libro *tr¹, tr², nz, ol* – leggio *A, db* → leggio *tr¹* →
leggio *tr², nz, ol*

373 scritto, *A* → scritto *db, tr¹, tr², nz, ol*

ATTO QUINTO - SCENA QUARTA

che palpitano come
375 la tua gola e i tuoi polsi
e le tue tempie,
forse perché ti furono monile
e serto quando andavi
ardendo per le vie del cielo. In quale
380 vigna cogliesti tu questi bei grappoli?
Hanno l'odore
dell'ebrezza e del miele.
come le vene gonfi di delizia,
frutti notturni! I piedi fiammeggianti
385 dell'Amore li premeranno. Dammi
la bocca. Ancora! Ancora!

La donna è abbandonata su i guanciali, immemore, vinta. A un tratto, nell'alto silenzio, un urto violento scuote l'uscio, come se taluno vi dia di petto per abbattearlo. Sbignottiti, gli amanti sobbalzano e si levano.

LA VOCE DI GIANCIOTTO

Francesca, apri! Francesca!

La donna è impietrata dal terrore. Paolo cerca con gli occhi intorno, tenendo la mano al pugnale. Lo sguardo va al maniglio della cateratta.

376 tempie. → tempie, 378-379 e serto quando andavi per le vie / d[el
cielo] | e serto quando andavi / ardendo per le vie del cielo 380-381
Hanno l'odore dell'ebrezza → Hanno l'odore / dell'ebrezza 383-384
delizia. / Frutti → delizia, / frutti
[d.] vinta. | immemore, vinta. – A un tratto un urto | A un tratto, nell'alto
silenzio, un urto – un uom[o] | taluno – sussultano → sobbalzano
[d.] intorno. Va al maniglio | intorno, tenendo la mano al pugnale. Lo
sguardo va al maniglio – cataratta → cateratta

PAOLO *a bassa voce.*

Fa cuore! Fa cuore! Io mi getto giù
per quella cateratta,
390 e tu vai ad aprirgli.
Ma non tremare!

Egli apre la cateratta. L'uscio sembra schiantarsi agli urti iterati.

LA VOCE DI GIANCIOTTO

Apri, Francesca, pel tuo capo!

PAOLO

Aprigli,

aprigli! Va. Rimango
sotto l'imposta e attendo. Balzo fuori
395 se gridi, s'ei ti tocca.
Non tremare! Va franca!

Egli fa per gettarsi giù, mentre lo donna gli obbedisce e va ad aprire vacillando.

VOCE DI GIANCIOTTO

Apri, Francesca, pel tuo capo! Apri!

388-389 mi getto per → mi getto giù / per 389 la → quella 390-391
aprirgli; / ma → aprirgli. / Ma
[d.] La po[rta] | L'uscio - schiantarsi, *A, db, tr¹* → schiantarsi *tr², nz, ol*
392-393 Apri, >bagascia< Francesca! / PAOLO Aprigli! Va. >Io resto<
Rimango *A* → Apri, Francesca! PAOLO Aprigli! Va. Rimango *db* →
Apri, Francesca, pel tuo capo! PAOLO Aprigli, / aprigli! Va. Rimango
tr¹, tr², nz, ol 394 il co | l'imposta 395 tu | gridi

ATTO QUINTO - SCENA ULTIMA

SCENA ULTIMA. Aperto l'uscio, Gianciotto, tutto in arme e coperto di polvere, si precipita nella camera furibondo, cercando con gli occhi il fratello. Subito s'accorge che Paolo, stando fuori del pavimento con il capo e le spalle, si divincola ritenuto per la falda della sopravvesta a un ferro della cateratta. Francesca, a quella vista inattesa, getta un grido acutissimo, mentre lo Sciancato si fa sopra l'adultero e lo afferra per i capelli forzandolo a risalire.

GIANCIOTTO

Sei preso nella trappola,
ah traditore! Bene ti s'acciuffa
per queste chiome!

La donna gli s'avventa al viso minacciosa.

FRANCESCA

400

Lascialo!

Lascialo! Me, me prendi! Eccomi!

Il marito lascia la presa. Paolo balza dall'altra parte della cateratta e snuda il pugnale. Lo Sciancato indietreggia, sguaina lo stocco e gli si avventa addosso

[d.] si preci[pita] | e coperto di polvere, si precipita – con l | con il capo e le spalle – cateratta, come preso in una trappola. → simile a una fiera presa nella trappola. → cateratta. – La donna → Francesca – acutissimo. Lo Sciancato → acutissimo, mentre lo Sciancato – al fratello → all'adultero – afferra → acciuffa → afferra – i capelli → la chioma → i capelli

[d.] Francesca → La donna

401 Lascialo! A → Lascialo! Me, me prendi! Eccomi! C, db, tr¹, tr², nz, ol

[d.] Lo sciancato | Lo S[ciancato] | Il marito – Indietr[eggia] | Paolo – indietreggia e sguaina → indietreggia, sguaina – il | lo stocco – con tutt |

con impeto terribile. Francesca in un baleno si getta tramezzo 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!

Lo Sciancato per un attimo s'arresta. Vede la donna stretta al cuore dell'amante che con le sue labbra le suggella le labbra spiranti. Folle di dolore e di furore, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale. I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere; non danno un gemito; senza sciogliersi, piombano sul pavimento. Lo Sciancato si curva in silenzio, piega con pena un de' ginocchi; su l'altro spezza lo stocco sanguinoso.

con impeto terribile – interrompe la did. in A e in db GIANCIOTTO Muori! a completamente del v. 401. La battuta, per la quale il biglietto C indica una modifica, compare ancora in db, dov'è cassata, e manca a partire da tr¹ – Francesca ... braccia in A segue il Muori! di GIANCIOTTO, in db è collegata tramite segno a penna alla did. precedente, come pure a partire da tr¹, con le seguenti correzioni con | in un baleno – tra mezzo A, db, tr¹ → tramezzo tr², nz, ol – rivolgendosi | gira su sé stessa volgendosi – gett[a] | lascia cadere il pugnale [d.] stretta dalle | stretta al cuore dell'amante – con la | che <con le sue labbra> le suggella – >morenti< spiranti, e vibra un altro colpo al fianco del fratello → spiranti. Folle di dolore e di furore, vibra al fianco del fratello – poi senza scio[gliersi] | non danno un gemito; senza sciogliersi – danno A → danno db, tr¹, tr², nz, ol – piega un de' ginocchi → piega con pena un de' ginocchi

COMMIATO

Tu mi nascesti in riva al mare etrusco,
o poema di sangue e di lussuria,
su le sabbie arse, tra il selvaggio rusco, 3

laggiù, dove la costa di Liguria
protesa par grande galèa che salpi,
aspra di schiume se libeccio infuria. 6

Quivi hanno patria i vènti, e l'aer palpita
animoso agitando in vasta lite
le torme delle nubi contro l'Alpi 9

di Luni aguzze come le meschite

Versi presenti a partire da tr¹

6 bianca di >schiuma< schiume se il libeccio infuria *V* → aspra di schiume
se libeccio infuria *tr¹, tr², nz, ol* 7-8 l'aere palpita / animosa *V* → l'aer palpita
/ animoso *tr¹, tr²* → l'aer palpi- / ta animoso *nz* → l'aer palpita / animoso *ol*

cui Dante rosse nella valle cerne
quando s'appressa la città di Dite. 12

Impeto fanno al ciel con le superne
cime l'Alpi, onde spia le stelle Aronta,
nude e solcate di ferite eterne: 15

piene di deità se il dì tramonta
lento e la notte ammanta i dorsi magni
e il sommo foco l'ombra ne sormonta. 18

L'Esule vi fisò gli occhi grifagni
quand'ei posava presso il Malaspina,
l'ira sua valicando i morti stagni. 21

L'antico sguardo fece sì divina
al mio pensiero la deserta chiostra,
che l'anima v'alzai sera e mattina, 24

forza pregando alla fatica nostra;
ed è virtù dell'alta mia preghiera

11 che Dante scorge nella valle inferna → cui Dante rosse nella valle
cerne 14 onde scorse gli astri | onde gli astri | onde spia le stelle 15
eterne, → eterne: 16-18 piene di deità quando tramonta / il giorno e
l'ombra ammanta i dorsi magni / e >solo< il sommo foco la no[tte] | piene
di deità se il dì tramonta / lento e la notte ammanta i dorsi magni / e il
sommo foco l'ombra ne sormonta 20 il corpo in Valdimacra → presso il
Malaspina 21 e il suo spirto varcando → l'ira sua valicando 22 più →
sì 25 pregando lume | pregando "" | forza pregando 26 solitaria; e se
in >te< >quelle preci< quella prece, | solitaria; e virtù di quella prece | ed è
virtù dell'alta mia preghiera

COMMIATO

se talvolta il macigno in te si mostra. 27

Crescesti in solitudine severa,
in vista al monte alla marina al fiume;
però sì franco fosti alla bufera. 30

Legato con amore in un volume,
o poema di sogni e di delitti,
or pellegrino va com'è costume. 33

Verso il lito adriano, ai derelitti
campi ove sta la torre portuense
con l'ombra sua, convien che tu tragitti 36

memore sul pallore delle immense
lande ove febbre è fatta la memoria
cupa di tante e tante anime offense. 39

Sorgere dalla melma, ove la gloria
di Classe qual carena putre affonda,
con la morte vedrai l'antica Onoria. 42

Al soglio della selva tremebonda,

27 <è> se nel verso la rupe si mostra | se talvolta la rupe in te si mostra *V*
→ se talvolta il macigno in te si mostra *tr¹, tr², nz, ol* 28 Nascesti *V* →
Crescesti *tr¹, tr², nz, ol* 29 ai monti → al monte – e al | al – fiume.
→ fiume; 30 Poi franco andasti incontro alla bufera → però sì franco
fosti alla bufera 33 va pellegrino al loco del tuo lume° → or pellegrino
va com'è costume 37 sanguigno → sanguigno [*cassato e riscritto*] →
memore 39 muta → cupa 40 dallo stagno → dalla melma 42 l'ucciso
→ la morte 43 gemebonda → tremebonda

ove rintrona la caccia indefessa,
vedrai sorgere Elmichi e Rosamonda. 45

Anche vedrai tra gli alberi, lung'h'essa
la taciturna riva, senza pace
il cavalier britanno e la contessa. 48

Tributo chiederà quella vorace
terra che imperi e imperadori ingozza
e sazia di putredini si giace. 51

Lascia cadere quella testa mozza
in cui fu tronca l'ira ghibellina,
bere i fiori nella rossa pozza. 54

Ma non far sosta; sì per la marina
più leggero discendi alla cittade
che nominò la tua dolce eroina. 57

Non scocco di balestre, non di spade
ruggio, né squillo di trombe. La forza
del sole novo tiene le contrade. 60

44 che | ove 49 Muta intorno sarà | Cibo lei chiederà | Tributo chiederà
52 Lasciale cadere | Lascia cadere 54 bere i fio[ri] | e bevon l'erbe | e
i fiori bere → bere i fiori *tr¹, tr², nz, ol* 55 ma | sì 56 discendi verso
la città | discendi più leggero | più leggero discendi alla cittade 58 È
primavera; e tu t'ingentilisci → Non scocco di balestre, >né< non di spade
59 urto → cozzo *V* → ruggio *tr¹, tr², nz, ol* - di trombe né | di trombe.
La forza 60 insanguì | tiene le contrade

COMMIATO

È primavera. Per l'erba che ammorza
i passi tra le lapidi corrose,
Ginevra d'Este e Polissena Sforza 63

vengonti inverso, le due tristi spose
che il sire infranse contra la sua cotta
d'arme e poi chiuse in tombe ingloriose. 66

Piangono. Ed ecco la divina Isotta
con l'amante superbo cui propizia
Pallade fu nell'infiammata lotta! 69

Libero come un inno di letizia
e di fecondità sorge alla vista
il Tempio che il novello culto inizia. 72

La bella primavera fu l'artista
che sculse i marmi ed animò d'eterna
gioia il disegno di Leon Battista. 75

Come ninfa nell'arbore materna
la gioia nei marmorei pilastri

61 L'erba smorza | È primavera. Per l'erba che ammorza 62 i passi sul
cammino | i passi tra le pietre solitarie | i passi tra le lapidi corrose 63
Caterina | Polissena Sforza 64 incontro $V, tr^1, tr^2 \rightarrow$ inverso nz, ol 65
che il guerrier franse su la sua cotta \rightarrow che il sire infranse contro la sua
cotta $V, tr^1, tr^2 \rightarrow$ che il sire infranse contra la sua cotta nz, ol 67 La
fedele d'Amor divina Isotta | Piangono. Ed ecco la divina Isotta 68 con
l'amante cui fu | con l'amante superbo cui propizia 71 nell'aria \rightarrow alla
vista 72 tempio $V \rightarrow$ Tempio tr^1, tr^2, nz, ol 74 ed \rightarrow et \rightarrow ed

palpita senza tregua; ed una interna 78

melodia come foco in alabastri
par trasparire ardentemente in ogni
stelo, salir per le ghirlande e i nastri. 81

L'umana giovinezza co' suoi sogni
trasfigurati quivi in mille vite
sembra che a un immortale amore agogni. 84

La voluttà degli uomini Afrodite
è nell'arca che portan gli elefanti,
Evio imberbe è nel bronzo della vite. 87

I satiri biformi e le baccanti
colmarono di grappoli i canestri,
e premendoli il marmo par che canti. 90

Son gravi de' più bei frutti terrestri
i festoni ricurvi, e mai alloro
più ricco fu tessuto da più destri 93

artefici in ghirlande, né mai coro

83 trasfigurata $V \rightarrow$ trasfigurati tr^1, tr^2, nz, ol 86 nell'arca che sopportan
gli elefanti \rightarrow è nell'arca che portan gli elefanti 87 dorme " " Evio' " " " "
dalla vite | Dioniso è presente | Evio imberbe è nel bronzo della vite 91-
92 Nei festoni i più bei frutti terrestri / pesano \rightarrow Son gravi de' più bei
frutti terrestri / i festoni ricurvi 93 piegato \rightarrow tessuto - da maestri \rightarrow
da più destri 94 più | né mai coro

COMMIATO

di spiriti e di forme più giocondo inalzò l'inno ad Afrodite d'oro.	96
L'inno ascolta il chiamato Sigismondo, la procellosa anima imperiale ch'ebbe poche castella e non il mondo.	99
Fiore d'eternità, questo fatale figlio del Desiderio e della Morte riman chiuso nel cerchio trionfale.	102
Il crine irto nel turbo della sorte, cui ricompose la divina Isotta, or gli fluisce sopra il collo forte.	105
Tace il ruggito nella bocca dotta. Intento alla beltà l'occhio di lince arde, che meglio vede quando annotta.	108
Così per l'arte il gran tiranno vince il tempo, assai più vivo che allor quando correva le cittadi e le province.	111

95 felice → giocondo 96 cantò → inalzò - l'inno → l'ode → l'inno -
della Bellezza → ad Afrodite d'oro 97 Muto l'ascolta → L'inno ascolta
98 volto | insaziata | la procellosa anima 99 e volle il mondo → e non
il mondo 103-105 Scendegli >''''< il crine >sul suo< sopra il collo forte
/ cui componeva >la sua< la divina Isotta / irto nel '' turbo della <diva>
Sorte → Il crine ... collo forte. 107 Fiso nella beltà → Intento alla beltà

La sua voce d'amore e di comando
 io vo' trarre dal marmo, e la sua gesta.
 O poema sanguigno, a lui ti mando. 114

Ti mando a Sigismondo Malatesta
 nel nome de' due spirti cui travaglia
 la bufera infernal che mai non resta. 117

Ch'io lo veda tornare alla battaglia
 come nella giornata di Piombino,
 con quell'arme ch'egli ha nella medaglia; 120

cavalcare a traverso l'Apennino
 col pensier disperato per iscorta
 e con un buon pugnale dommaschino; 123

silenzioso giungere alla porta
 di Roma contra il papa, avendo incisa

113 or chi susciterà dal marmo muto? → trarrò dal silenzio del marmo muto. → io vo' trarre dal marmo, e la sua gesta. 114 Va, poema sanguigno. A lui ti mando → O poema sanguigno, a lui ti mando 116 nel p"te dell'adultera cui mena → nel nome >degli< de' due spirti cui travaglia 117 nella bufera → la bufera 118 lo lo vedrò tornare → Ch'io lo veda tornare 121 e <solo> cavalcare per l'Apennino → cavalcare a traverso l'Apennino 122 con "" a sua | col pensier disperato per iscorta 123 col suo → con un 125 per uccidere il "le. → contra il papa, avendo >scritta< incisa

COMMIATO

la sua ragione su la lama corta;

126

e trattar la fortuna alla sua guisa.

126 Pendegli° >di quell'< con l'arme corta | e para su la lama corta | la sua >speranza< ragione su la lama corta 127 Piacciagli nella sua >corte< ròcca, sorrisa / >dal fior< dalla stirpe° degli Atti, ragionare / coi poeti e coi saggi alla sua guisa, / e trattar la fortuna alla sua guisa.

NOTA

Non occorre commento a un'opera di pura poesia. Per aver gioia dalla contemplazione di un edificio armonioso, vogliamo noi conoscere da quali cave furon tratte le pietre tagliate che lo compongono? Ammirando un cavallo di muscoli veloci e di sangue ardente ci domandiamo noi da quali campi provengano il foraggio e la biada che lo nutrono e gli fanno sì lucido il mantello? Nell'un caso e nell'altro, la vista delle belle linee e de' bei movimenti basta alla nostra felicità.

Il poeta rinuncia dunque a gravar di chiose dotte la sua tragedia; la quale non può valere se non per la somma di vita attiva ch'ella contiene. Non gli giova tesser le lodi della sua propria diligenza con l'indicare ai lettori incolti quanto egli, nello studio del costume, abbia derivato dal padre Dante, dal Barberino, dai poeti bolognesi, dai cronisti,

Presente in tr¹ e tr² (con della vita italiana l'ornamento del mondo. tr¹ → della vita italiana l'ornamento del mondo. 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. tr²), manca in nz, ol.

dai novellatori, dai miniatori, dai documenti più rari e più diversi. Né gli piace d'indugiarsi a difendere la libertà della poesia confessando come dove e quanto abbia egli alterato la successione degli avvenimenti nel tempo. Un decennio di folta storia romagnola fu compreso negli scorci drammatici, non senza violenza. Per dar rilievo alla figura di Malatestino dall'Occhio alcuni fatti della cronaca riminese – come la cacciata dei Parcitadi da Rimini per opera del mastin vecchio e il mal governo che il mastin novo fece di Montagna – furono anteposti alla morte dei «duo cognati». Altrove altri arbitrii furon commessi, di minor gravità. Paziente ed infaticabile fu lo studioso, appunto perché il poeta si sentisse più libero. Molte cose tuttavia a lui vollero insegnare i litteratissimi che sono deputati a scrivere dell'arte nelle gazzette cotidiane; e mai spettacolo fu più allegro di quello che lungamente ci diedero costoro esercitando, come direbbe il buon Panciatichi, la lor censoria asinità. Per contro uomini di alta cultura, incanutiti nella fatica, specialmente esperti della materia medievale e cultori indefessi di Dante, riconobbero come singolari pregi dell'opera la forza del colore storico e la continuità dell'ispirazione dantesca. Il maggiore tra questi giudici onesti, Isidoro del Lungo, la cui dottrina è pari all'amore ch'egli professa per ogni nostra antica bellezza e gentilezza, ha scritto: «Il sentimento e il linguaggio di queste persone, così delle principali come delle secondarie anzi anche delle minime, sono, qui poi è dir poco studiati, ma calcati con insistente vigoria sui documenti della viva parola d'allora, senza scrupolo di traslazioni e assimilazioni, anzi cercandone con vaghezza ardimentosa; 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».

Or questo vero, nelle esperienze della scena, fu assai più rapidamente intuito dallo schietto popolo rude che dalla solita accozzaglia di spettatori fasciati di pregiudizii puerili, di basse abitudini e di falsa retorica. Segno che non invano

NOTA

il poeta s'era sforzato di commutare pur le sue ricerche più faticose in immagini vive ed integre che subito entrassero e s'imprimessero, con forma di colore e di ritmo, negli spiriti più ingenui e più avidi.

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.

APPENDICE

A.

Appunti e fogli sciolti di prime stesure scartati da d'Annunzio

Si offrono in questa sezione le riproduzioni fotografiche – fornite di trascrizioni, eventualmente varianti, e commento – delle carte autografe riconducibili all'elaborazione di *Francesca da Rimini* custodite nell'Archivio Personale della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», per la descrizione delle quali si rimanda al catalogo dei materiali manoscritti.

Oltre a fogli sciolti con elenchi di *dramatis personae* (DP) e prime stesure scartate da d'Annunzio (S), si tratta per la maggior parte di liste lessicali, tematiche e nominali (L) derivate dalle fonti principali: soprattutto, i *Canti popolari toscani corsi illirici greci* di Niccolò Tommaseo, il *Filocolo* di Giovanni Boccaccio, i *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino e la *Tavola ritonda* (specialmente il suo *Indice delle materie*), ma anche *Le novelle* di Franco Sacchetti, la *Storia riminese* di Luigi Tonini, l'*Orlando innamorato* rifatto da Francesco Berni e il *Pro Sordello de Godio* pubblicato a cura di Cesare De Lollis nel «Giornale Storico della Letteratura Italiana» del gennaio 1897. Appunti di lettura fissati in liste pronte all'uso, che migrano nel testo di *Francesca da Rimini* con rielaborazioni lievi ma talvolta sufficienti a renderne improbabile il riconoscimento senza l'indizio fornito dalle carte che qui si pubblicano.

Guido Minore da Tolenta	<u>Tronchi</u>
Francesca	Lieta
Samaritana Vernachin Molaterba di	Alda
Giovanni lo Sciancato	Primavera
Paolo il Bello	Zibellina
Matteolin dell'Occhin	Guiglia
Orabile ^{Bestice} di Ghiaggiolo	Faranda
Salamuro del Folle ^{guiffi}	Andice
Lodovico delle Caminate	Anda
Santa Colomba - la cattedrale	Tonella
Baldinello	Caru con aquilina
Orandin	Zizabo Adonella
Jaconello	Boccad'jeun
Aspinello	Amminello

Elenchi con *dramatis personae*

DP 1 (APV VIII,2.43, n° 342)

- Guido Minore da Polenta
 Francesca
 Samaritana
 Malatesta da Verucchio
 [5] Giovanni lo Sciancato
 Paolo il Bello
 Malatestino dell'Occhio
 Orabile Beatrice di Ghiaggiolo
- Galassino del Folle guelfi
 [10] Lodovico dalle Caminate
- Santa Colomba – la cattedrale
 Baldinetto Zizabo
 Oradino
 Iacomello Boccadiferro
 [15] Aspinello Arimmelli

Ianchi^o

- Lieta [*a matita*]
 Alda [*a matita*]
 Primavera [*a matita*]
 [20] Zibellina
 Guiglia
 Garsenda
 Andice
 [25] Anda
 Donella
 Caracosa [*a matita blu*]
 Aquilina [*a matita blu*]
 Adonella [*a matita blu*]

4 Malatesta da Verucchio *aggiunto nell'interlinea* 7 dall'Occhio →
 dell'Occhio 8 Beatrice *aggiunto*

APPENDICE

Guido minore di Volenta

Francesca

Malatesta da Verucchio

Paolo

Cianciotto

Malatestino

Orabile di Ghiaggiolo

Samaritana - sorella di Francesca -

Glizella

Carandina

Leta

Uetta

Chiara

Alba

Sicima

Azzolina

Mirello

Indurino pad.

DP 2 (APV VIII,2.43, n° 344)

- Guido Minore da Polenta
Francesca
Malatesta da Verrucchio
Paolo
- [5] Gianciotto
Malatestino –
Orabile di Ghiaggiuolo
-
- Samaritana – sorella di Francesca –
- Ghisella
- [10] Cassandra
Lieta
Gordello Eletta
Chiara
Alda
- [15] Sicinia
Azzolino
Ubertello –
-
- Guiduccio frat.

2 M | Francesca

Sul verso del foglio: «*Carrari* – Storia di Romagna – inedita?». ».

Le donzelle:

(2)

Primavera

Alda

Garsenda

Adonella

Allichiana

I figli di Malatesta da Verucchio:

Giovanni Ciotto

Paolo il Bello

Malatestino dall' Occhio

La moglie di Paolo Malatesta:

Orabile Beatrice di Piaggiolo

DP 3 (APV VIII,2.43, n° 350)

Le donzelle:

Primavera

Alda

Garsenda

[5] Adonella

Altichiara

I figli di Malatesta da Verucchio:

Giovanni Ciotto

Paolo il Bello

[10] Malatestino dall'Occhio

La moglie di Paolo Malatesta:

Orabile Beatrice di Ghiaggiolo

1 damigelle → donzelle 6 Altichiara *aggiunto* 11 I | La moglie
Carta con num. aut. 2, ricalco di 3

I partigiani di Malatesta:

(3)

Lodovico dalle Carninate

Guelfo ~~di~~ ~~Benigno~~

Berlingero degli Amatori

Foscolo ~~di~~ ~~Benigno~~

~~Uzzo di~~ ~~Benigno~~ ~~Benigno~~ ~~Benigno~~

Il medico

Il mercatante

Il torriere

L'astrologo

Il giullare

La schiava

Il baleriere

A Ravenna, nelle case dei Potentani; poi a
Rimini, nelle case dei Malatesti.

DP 4 (APV VIII,2.43, n° 351)

I partigiani di Malatesta:

Lodovico dalle Caminate

Gualfredotto Sineguera

Berlingerio degli Amorosi

[5] Foscolo d'Olnano

Suzzo di Donna Gualdrada

Il medico –

Il mercatante

Il torriere

[10] L'astrologo

Il giullare

La schiava

I balestrieri

A Ravenna, nelle case dei Polentani; poi a Rimini, nelle case dei Malatesti.

3 Guido Rossi Agolanti → Gualfredotto Sineguera 5 Foscolo di Bosiello
→ Foscolo d'Olnano 6 >M< Altri uomini d'arme → Suzzo di Donna
Gualdrada 13 I balestrieri *aggiunto* 14 e a | poi
Carta con num. aut. 3, ricalco di 2

Alba
Fischman

Fischman

Arrotta me, quillare: lascia i re

~~il re che~~
in sepoltura. Sissi: all'ora mia

donni marito, ~~figlia mia di...~~

~~il padre~~ - Che mi faccia dolcemente
figlia, mi donni il padre. - Che mi faccia
~~che...~~
dolcemente. Quel che

Prime stesure scartate

S 1 (APV VIII,2.43, n° 328)

Altichiara

Ascolta me, giullare: lascia i re
in sepoltura. Dicci: «Madre mia
dammi marito –

– Che mi faccia dolcemente

Figlia mia, dimmi il perché – Che mi faccia

[5] dolcemente. Quel che

[1] Alda → Altichiara 1-2 Ascolta me, giullare: / i re che | Ascolta me, giullare: lascia i re / in sepoltura 3-4 dammi marito, figlia mia dimmi / il perché | dammi marito – / – Che mi faccia dolcemente / quel... | dammi marito – Che mi faccia dolcemente / Figlia mia 5 dolcemente quel | dolcemente. Quel

Cfr. I 1 267-71: «ALTICHIARA Ascolta me, giullare. Lascia i re / in sepoltura. Dicci: “Madre mia / dammi marito – / Figlia mia dimmi il perché – Che mi faccia dolcemente...”». *Incipit* di una *Canzona* a ballo anonima del XV secolo, «Madre mia dammi marito / figlia mia dimmi il perché / che mi faccia dolcemente / quel che fa mio padre atte / Figlia che sie maladetta / tu nonnai anchor deci anni / troppo uuoi marito in fretta», pubblicata in *Le poesie popolari del Codice Marucelliano C 155* a cura di Severino Ferrari, in «Biblioteca di letteratura popolare», I, 1882, pp. 313-72, a p. 335.

APPENDICE

Bere alla tedesca,
fregugigliare alla pechesea
cantare alla francesca
ballare alla morisca
(Q) dormire all'inghilesea .

fine

Et assai lungamente
arrivati a Galeotto
lo bacia in bocca ...

Paolo

— Francesca!

Francesca

— No, Paolo!

~~—————~~

Come mi guardate

S 2 (APV VIII,2.43, n° 330)

[a] Bere alla tedesca,
 frenguigliare alla grechesca
 cantare alla francesca
 ballare alla moresca
 dormire all'inghilesca

[b] *Fine*
 et assai lungamente
 davanti a Galeotto
 lo bacia in bocca...
Paolo
 Francesca!
Francesca
 No, Paolo!
 Cade sui guanciali

[a] 5 (e | dormire

Cfr. la battuta del giullare in III IV 537-42: «Malinconia / è bere alla tedesca, / Madonna, sfringuellare alla grechesca, / cantare alla francesca, / ballare alla moresca, / dormire all'inghilesca», calco da *Tavola ritonda*, I, p. 35: «E mangiando eglino in tale maniera queste vivande così salate, e bevendo di molti possenti e buon vini senza nulla acqua, 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».

[b] 1 ed → et

Cfr. il finale dell'atto terzo: «PAOLO “[...] / Lo piglia per il mento e lungamente / lo bacia in bocca...” [*didascalia*] Francesca! FRANCESCA No, Paolo!» (III V 961-62). Citazione letterale da *Lancillotto*, p. 26: «et lo bacia dauanti a Gallehault assai lungamente».

acquietarsi come una corrente
 in questo mare
~~che voi vedete come gli occhi miei~~
~~non si vedono, in questo mare~~
~~ve lo ho detto~~
 che tanto era selvaggio
 ieri, ed oggi è come la perla. Fatemi
 pare!

Paolo

La melodia di primavera
 odo, che delle vostre labbra corre
~~sul~~ ~~mondo~~, ~~che nel mio~~
~~come~~ ~~del~~ ~~convegno~~
 che il mio desiderio ~~giurte~~ ~~dell'alto~~
~~braccio~~ ~~ad~~ ~~mi~~ ~~per~~ ~~ogni~~ ~~verso~~, ad ogni
 vostro, e on la cima
 delle colline ~~del~~ ~~bianco~~ dei boschi
 a ~~la~~ ~~tempo~~ il mio cavallo
~~dentro~~ ~~dentro~~ il mio ~~dentro~~ ~~dentro~~
~~dentro~~ ~~dentro~~ ~~dentro~~ ~~dentro~~
 del mio cavallo

S 3 (APV VIII,2.43, n° 349)

- acquietarsi come una corrente
 in questo mare
 che voi vedete come gli occhi miei
 vedono sorridente in questo mare
 [5] che tanto era selvaggio
 ieri, ed oggi è come la perla. Datemi
 pace!

PAOLO

- La melodia di primavera
 odo, che dalle vostre labbra corre
 sul mondo, quella che nel mio viaggio
 [10] avevo udita, ad ogni svolta, ad ogni
 valico, e su la cima
 delle colline e al limite dei boschi
 quando il mio desiderio
 curvo in arcione la criniera
 [15] del mio cavallo

3-6 che voi vedete come gli occhi miei / in questo mare | che voi vedete
 come gli occhi miei / vedono sorridente, in questo mare / che tanto era
 selvaggio / ieri >e che< ed oggi è come la perla. Datemi 9-11 >come<
 sul mondo, / l'avevo udita, com | sul mondo. Nel cammino / che il mio
 desiderio → sul mondo, quella che nel mio viaggio / avevo udita >mi par<
 ad ogni >varco< svolta, ad ogni / valico 13-15 e ovunque il mio cavallo /
 ansante | quando il mio >cavallo< desiderio / >bruciava< curvo in arcione
 la criniera / del mio cavallo

Carta con num. aut. 251, scartata dunque dal ms BNCR ARC 5.I/C.1. I
 versi corrispondono a III v 758-77.

(5)

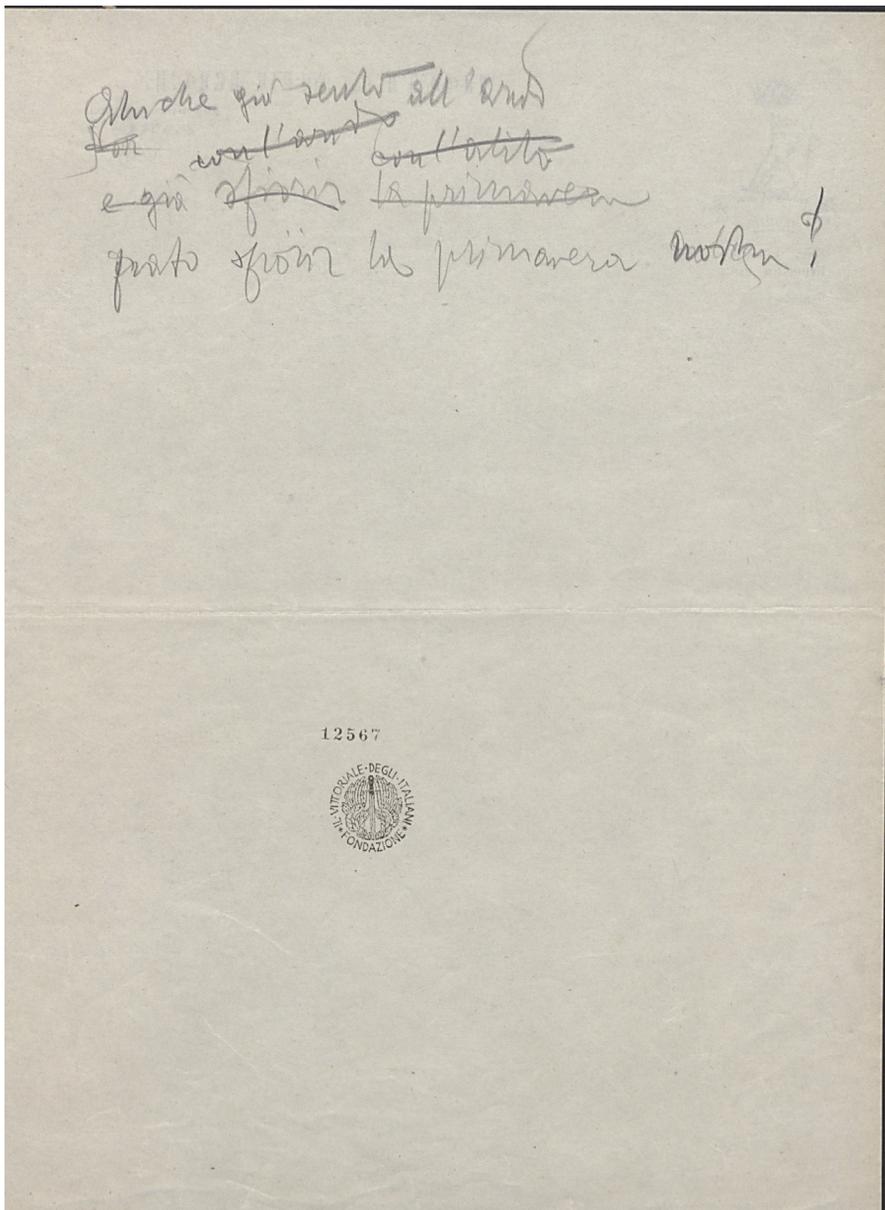
Appare una corte coperta, nelle case
 dei Tolentani, contigua a un giardino
 che brilla di là da una chiusura di mar-
 mi traforati in guisa di transenne. Ri-
 corre per l'alto una loggia che a destra
 corrisponde con le camere gentilesche e
 di fronte, aerata su le sue colonnette,
 mostra avere una duplice veduta: ne
 discende, a manca, una scala leggiera
 fino alla soglia del giardino chiuso. Una
 grande porta è in fondo, pel cui vano si
 scopre una fuga di arciate che circondano
 un'altra corte, scoperta e più vasta.

S 4 (APV VIII,2.43, n° 352)

Appare una corte coperta, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia che a destra corrisponde con le camere gentilesche e di fronte, aerata su le sue colonnette, mostra avere una duplice veduta: ne discende, a manca, una scala leggera fino alla soglia del giardino chiuso. Una grande porta è in fondo, pel cui vano si scopre una fuga di arcate che circondano un'altra corte, scoperta e più vasta.

La num. aut. 5 è ricalco di 4. Didascalia d'apertura di I I.

APPENDICE



12567



S 5 (APV LXX,2.1021, n° 12567)

Ahi che già sento all'arido
fiato sfiorir la primavera nostra!

1 Non | Ahi 2 e già sfiorir la primavera | e già sfiorir con l'arido | e già con
l'arido → prato sfiorir la primavera - dolce → nostra - ? →!

Stesura scartata (scritta su carta intestata dell'Hotel Meurice di Parigi).

S 6 (APV LXX,2.1021, n° 12568)

- [a] e, quando si partiva
al tremor delle stelle
e si volgeva
dalla soglia dell'alba ultimamente,
[5] non puro fuoco né fonte
era, ma il vostro viso

Francesca
Ah Paolo! Paolo!

- [b] il vostro viso
mostrava ella nudato al mio dolore.
[c] Paolo, se perdonato
vi fu, perché vi rilampeggia ancora
di sotto ai cigli il fatto?

[a] 1 se | quando – si >v< partiva a | si partiva 5 il vostro viso... → non puro
fuoco né fonte. 6 vost | viso – ...ella *cassato*

[b] 1 il vostro viso >m'appariva< nudo → il vostro viso 2 ultimamente →
ella un istante → fuggen | nudato

[c] 2 perché, perché >vole< ci perderemo → perché vi rilampeggia ancora
3 >nel< dunque perdervi ancora → di sotto ai cigli il fatto

Stesure scartate (scritte su carta intestata dell'Hotel Meurice di Parigi),
riconducibili all'elaborazione di V IV 265, II III 591.

S 7 (APV LXX,2.1021, n° 12569)

- di mia vita? Mi fu a noia e spiacque
 tutto ch'altrui piaceva.
 Nemica ebbi la luce,
 amica ebbi la notte
- [5] ove su dal silenzio di me stesso
 dal fondo dell'eterna doglia
 simile alla sorgente che disseta
 e simile alla fiamma che riarde,
 freschezza e incendio, lenimento e piaga,
- [10] or torbida come fiaccola
 or mite come lampada,
 una visitatrice
 si chinava su me come a nutrirsi
 dell'assidua mia veglia;

3 Io già | Nemica 5 ove sola e imblacabile → ove su dal silenzio di me stesso 6 nata e di me | dal fondo 7 che | simile - ed alla fiamma → che disseta 8 >f< vampa → fiamma 9 ardore → incendio - sete → cruccio → piaga 10 >arriva< una visitatrice → una visitatrice ruggente → >ora< or >vermiglia< torbida - torcia → fiaccola 11 ora pallida → or mite 13 e si → come a - nutrive → nutrirsi 14 della mia veglia → dell'assidua mia veglia

Stesura scartata (scritta su carta intestata dell'Hotel Meurice di Parigi), raffrontabile con III v 863.

Boerli - the merin
in music i veni
dambelchi.
Pondamine, Den
Poets Hermsen. Franeker -
ed. Mottl - Leipzig 1885.

Liste bibliografiche, lessicali, tematiche e
nominali

L 1 (APV VIII,2.43, n° 327)

Rossini – Ha messo in musica i versi danteschi.

Rondanina, idem

Goetz Hermann. Francesca –

edit. Mottl-Leipzig 1893.

Autori che hanno musicato l'episodio del canto V dell'*Inferno*: Gioacchino
Rossini, Antonio Rondanina, Hermann Goetz.

Lento

Lo que's audice e grandio non veggio.
~~Stata camiza~~ ne vien tale ~~oldo~~ ~~o~~.
 or come or come

Giardin in Vaphegno Vidostan
 Mara ~~Smaraghe~~ Anca Vucosara
 Cianna ~~Pescand~~ Prvide
 Aete

L 2 (APV VIII,2.43, n° 331r)

- [a] Lo spigo aulisce e giardino non veggo.
 [b] Or come or come ne vien tale olezzo.
 [c] Giardin mi vagheggio
 [d] Mara Smaràgdi – Anca Vidosava
 Ciàmila Vucósava
 Arete Roscanda Braide
 [e] Servio

[b] Dalla camisa e | Or come or come – olezza → olezzo [d] Roscandia
 → Roscanda

Gli appunti sono destinati a versi dell'atto I. Cfr. le battute delle dame nella prima scena dell'atto primo: «ALDA Entra con gli occhi per questo giardino. / ALTICHIARA Lo spigo aulisce e giardino non veggio! / ADONELLA E come e come ne vien tale orezzo? / TUTTE Odora! Odora! / GARSENDA Nella camisa lo spigo selvaggio. / Drudo, è venuto lo tempo di maggio» (I I 62-66). Rielaborazione del canto «Basilico odora qui, / E giardino non veggo. / Taluna l'ha in seno; / E ne vien tale olezzo» (Tommaseo, *Canti Greci*, p. 27; I I 14). Seguono nomi di personaggi femminili dei canti greci raccolti da Tommaseo – Smaragdi (e forse il diminutivo Mara) (*Canti Greci*, pp. 110-13), Ciàmila (ivi, pp. 263-64), Arete (ivi, pp. 567-71) – e degli illirici – Vidosava (*Canti popolari toscani corsi illirici greci*, IV, p. 40), Vucósava e Braide (sorelle citate nella prefazione di Tommaseo ivi, p. 14), Roscanda (ivi, pp. 52, 63, 69-72, 98, 100, 148-49).

L 3 (APV VIII,2.43, n° 331v)

Anarita	
Ardana –	Arca
Eschiva –	Lassa
Nitissa –	Limisso
Aplanda	Lamia
Aloda	Amatunda –
Andriola	Hesiona

Prosegue l'elenco di nomi femminili (valutati probabilmente per la schiava) avviato sul recto del foglio. Limisso è luogo menzionato nel recupero dello stesso lacerto greco in I v 947 («A Cipro voglio entrare, / a Limisso ancorare») e III III 500 («A Cipro voglio entrare, / a Limisso ancorare»), con variante rispetto all'originale che reca Cimilo: «A Cimilo vo' entrare, a Cipro voglio ancorare» (Tommaseo, *Canti Greci*, p. 24; I I 11.3, v. 10); cfr. L 8 (APV VIII,2.43, n° 336) [d].

Odio delle Comuniste.

Mazzarelli

Piordas

Simonetto

L 4 (APV VIII,2.43, n° 332)

Oddo delle Caminate
Mazarello
Biordo
Simonetto

Elenco di nomi maschili: il partigiano di Malatesta Oddo dalle Caminate; i musicisti Mazarello (I v 1117), Biordo (III I 85), Simonetto (III I 46, 84 e IV 640, V I 60).

La torre del Morchello -
fra l'Orsa e la Sualchiera
foara pàtara

1
Con due scivoli all'incirca il sito più arida

Contrada di S. Colomba.
lungo il condotto della fontana

al fonte menbrato
in la foara pàtara

Contrada S. Casale
vornone - La Zampigliocia
Polla di S. Pranzo. Gli Cantieri
foara Masdogna

L 5 (APV VIII,2.43, n° 333)

- [a] La torre del Moschetto –
- [b] fra l'Ausa e la Gualchiera
- [c] fossa pàtara
- [d] Contrada di S. Colomba
- [e] lungo il Condotto della Fontana
- [f] al Ponte membruto
- [g] su la fossa pàtara
- [h] Contrada S. Cataldo
- [i] Torrione – La Tanaglioccia
- [l] Porta di S. Giorgio o dei Cavalieri
- [m] fossa *Masdogna*

Elenco di luoghi riminesi nel quale compaiono quelli in cui si combatte menzionati nell'atto secondo: «IL BALESTRIERE V'è tumulto in contrada San Cataldo. / La fazione è incominciata al Ponte / Membruto su la Fossa / Patara. Si combatte alla Gualchiera, / sotto la Torre del Moschetto, lungo / la Masdogna» (II III 281-86); «GIANCIOTTO Per Dio, gente poltrona, / razzaccia sgherra, / io son capace / di manganarvi tutti giù nell'Ausa / come carogne» (II IV 608-612); «[IL TORRIGIANO] Guarda se tu lo scorgi / sul campanile di Santa Colomba. / Deve dare tre tocchi di campana / quand'è fatto il pronostico» (II I 90-93 e 429-32); «[I BALESTRIERI] Le genti di Montagna / tornano in fuga / per la porta di San Cataldo» (II III 549-51). I nomi della città provengono dagli studi storici citati nella *Storia riminese* di Luigi Tonini: «entro le mura della città sopra la torre del Moschetto fra l'Ausa, cioè la fossa, e la Gualchiera» (Tonini, *Rimini*, p. 110); «Nel possesso de' Frati Umiliati era una certa torre *de Muschetto* posta fra *Apusam* e *Gualcheriam*. Dovrebbe essere quel torrione che è sopra la fossa patara, ove questa entra sotto le mura antiche della città. Vedi addietro, p. 110» (p. 335); «A questo andò presso il Borgo detto del *Gattolo di Malatesta*, che dovette essere una contrada oltre la Rocca lungo il *Condotto della fontana*, come in Atto del 14 agosto 1294», al quale in nota: «Casa in contrada S. Colomba *in burgo prope Gatolum Dni Malateste, a I, Vita... a IV, conductus fontane*. Battaglini, *Zecca*, p. 241» (p. 111); «Dal qual punto cinge tuttora la città fino al torrione detto la *Tanaglioccia* [...]. Vero è che egli stesso torna poi a dire al 1358 che in detto millesimo si cominciò a circummurar la città d'Arimino dal *Ponta*

APPENDICE

[*n*, aggiunto *sul margine sinistro*] Par che dentro all'elmetto il viso
gli arda

di S. Pietro al Ponte membruto (cioè dal Ponte di S. Giuliano a quello di fossa pàtara) [...] Poi in atto del 13 novembre 1344 nella Gambalunga ha ricordo in contrada S. Cataldo il muro vecchio della città» (p. 90); «In conseguenza di questa nuova cerchia urbana vennero nuove Porte [...]. Altre presero nome nuovo. [...] Tali per ultimo furono quella del Gattolo, compresa poi nella Rocca; e quella di S. Giorgio o de' Cavalieri, che oggi diciam di Marina» (p. 91).

Sul margine sinistro è annotato l'endecasillabo dell'*Orlando innamorato* di Boiardo rifatto da Berni (*Orlando innamorato*, I, p. 37, XXVIII v. 7), confluito in «Dentro all'elmetto il viso par che gli arda» (V III 239), con alcune varianti di cui rende conto l'apparato.

L 6 (APV VIII,2.43, n° 334)

- [a] Così non sia a voi desiderio
del fratel vostro
come a me del fratel mio!
- [b] *In mal luogo* lo prese,
in mal luogo, nel *cuore animoso*.
- [c] Imprecazioni
Iddio ti perda –
Ti secchi la destra mano –
e il destr'occhio ti sbalzi
con cui mi mirasti, scoccando
l'arco –
- [d] A te *perdonato* il mio sangue sia

[a] «Così non sia a voi desiderio del fratel vostro, / Come a me del fratel mio, / Che qui, infelice, mi trasse!», in un canto illirico incluso nel volume tommaseano di *Canti Greci* per prossimità tematica al greco *Il fratricida* (*Canti Greci*, p. 421; II IV 13.2.11 vv. 110-12, 118-20 e con qualche variante vv. 149-52: «E del tuo fratello a te desiderio sia, / Come a me del fratello mio, / Ch'è quel che qui, infelice, mi trasse, / In ruina del capo mio!»).

[b] 1 II | In

«Carissimo balza sui piè leggeri, / E prende arco e frecce, / E riesce alla via nell'aguato; / E ponsi sotto un abete verde: / Lo getta colla freccia dal cavallo. / In mal luogo lo prese, / In mal luogo, nel cuore animoso: / Grida Desiderio, geme come falco bianco», nel medesimo canto illirico (*Canti Greci*, pp. 421-22; vv. 134-41). Cfr. la battuta di Ostasio «S'è svenuto! L'ho punto in pelle in pelle; / non in mal luogo, no; non per corruccio» (I IV 768-69) e l'esclamazione di Paolo «Ah, Ugolino, in mal luogo t'ho colto!» (II III 540).

[c] «Vivo, o fratello, Iddio ti perda, / Ti secchi la destra mano / Da cui la freccia hai lanciata! / E il destr'occhio ti sbalzi / Con cui, misero, mi mirasti!», nello stesso canto illirico (*Canti Greci*, p. 422, vv. 144-48). Cfr. la maledizione che Bannino lancia contro Ostasio «Iddio ti secchi / la destra mano» (I IV 754-55).

[d] «Non ti posso dalla ferita guarire: / Ma a te perdonato il mio sangue sia. – / Questo dice, e l'anima spira. / Su lui Carissimo piange il suo pianto», nello stesso canto illirico (*Canti Greci*, p. 424, vv. 179-82). Cfr. la battuta di Francesca a Paolo «Perdonato da Dio, / perdonato quel

Così non sia a un desiderio
 del fratel vostro
 come a me del fratel mio!

Perdonato, pi-
 na e l'anima
 e il corpo -

Il fango e l'aria

Ma mal luogo lo prese,
in mal luogo, nel cuore animoso.

E la mente si

vedio ti perda -

zange con il

ti scelli la destra mano -

la paglia -

nell'aria.

Impreci-
 Vari-

e il dexte' occhio ti sbalzì,

con cui mi mirasti, scoccando
 una spada occulta

A te perdonato il mio sangue in

L'odore del corno - Egli ha strinato
 la criniera al cavallo, con una fiaccata.

Oh ragione mia, reggi e non dare la volta,
 e tu, misero mio cuore, fatti porta d'acciaio.

Il foco nelle viscere,
 di arde senza alimenti

- [e] L'odore del crino – Egli ha *strinato*
la criniera al cavallo, con una fiaccola.
- [f] Oh ragione mia, reggi e non dare la volta.
E tu, misero mio cuore, fatti porta d'acciaio.
- [g] Foco nelle viscere,
ch'arde senza alimento
- [h] Perdonato gli
sia e l'anima
e il corpo –

sangue vi sarà, / e tutto il resto, / ma non il pianto ch'io non piansi, non / l'occhio rimasto arido nella prima / luce» (II III 378-83).

[e] «Non ammazzate il cavallo nè il giovanetto, / Ma al cavallo la criniera strinate», nel canto di Dalmazia accostato come seconda variante illirica al greco *Il fratricida* (*Canti Greci*, p. 425; II IV 13.3.6). Cfr. la battuta del torrigiano «Lo Sciancato / ha voluto strinare la criniera / del suo cavallo / con una roccaffuoco» (II I 25-28).

[f] «Oh ragione mia, reggi, e non dare la volta: / E tu, misero cuore, fatti porta d'acciaio», distico greco che Tommaseo (con l'inciso a commento «che la foga dell'amore addolorato non penetri») riporta in una lunga nota apposta al primo verso del canto *La madre lontana*, con versi riconducibili al tema del cuore (*Canti Greci*, p. 389, n. 33; dalla stessa nota proviene il primo appunto di L 8, APV 43, c. 336 [a]). Cfr. la battuta di Francesca che riemerge da un furioso delirare «Ah ragione mia, reggi / e non dare la volta!» (III II 162-63).

[g] «Ma i' ho nel mio cuore porte e finestre, / E focolare nelle viscere, ch'arde senz'alimento», distico greco riportato nella stessa nota con materiale sul tema del cuore in Tommaseo, *Canti Greci*, p. 390, n. 33. Si noti la ristrutturazione metrica del secondo verso del distico, la quale riconduce alla misura del settenario «ch'arde senz'alimento» anche il primo membro «E focolare nelle viscere», applicando la sola variante sinonimica *foco* per *focolare*. Cfr. la risposta di Francesca alla sorella Samaritana che le ha chiesto dove vide l'uomo con cui si allontanerà da lei, «Dove potesti tu vederlo senza / di me?»: «Dove non puoi / tu venire, mia dolce vita, in un / luogo profondo e solo / dove un gran fuoco / arde senz'alimento» (I V 830-35), che grazie all'annotazione del lacerto si possono ricondurre al testo greco.

[h] «Perdonato gli sia e l'anima e il corpo», in *La fanciulla incanutita*, in *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, IV, p. 181. Il lacerto migra in una battuta di Smaragdi in dialogo con Francesca: «Perdonato ti sia l'anima e il corpo!» (III II 210).

APPENDICE

- [i] Il *gorgo* del cuore
 [l] E la mente si
 sparge come
 la paglia
 nell'aria.
 [m] una spada occhiuta

[l] Appunto dal distico «Quand'a te penso, il sangue mio diaccia, / E la mente si sparge come la paglia nell'aia» posto da Tommaseo in nota a un verso di un canto accennante «a stregheria» in *Canti Greci*, p. 78, n. 38, con rimando a *Par.* X 63 «Mia mente unita in più cose divise». Cfr. (l'associazione è inedita) la 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 noscimento abbandonato, / e raccogliera più mai non vorrò» (II III 408-15), per la quale cfr. sotto anche L 7 (APV VIII,2.43, n° 335) [c].

[m] «E dammi lucente armatura, / E il tuo cavallo chiomato, / E dalla spada il fine moschetto, / E da fianco la spada occhiuta»; «E le dà il cavallo chiomato, / E alla spalla il leggero moschetto, / E da fianco la spada occhiuta»; «Quando udì ciò Dora la giovanetta, / Raffibbia (la trista) le piastre al seno, / E stringe la spada occhiuta» (*Canti Greci*, pp. 119, 122; I IV 9.2.9, vv. 35-38, 45-47, 119-21); Tommaseo annota occhiuta come «Infallibile» (p. 119, n. 41). I versi fanno parte di un canto illirico accostato al greco *La guerriera* per prossimità tematica (dallo stesso provengono gli appunti trascritti in L 9, APV 43, c. 337). Cfr. «Io vo pel mio cammino, / con la mia spada occhiuta. / Il cavallo ancor mai / inciampato non m'è...» nella battuta di Gianciotto (II IV 831-34).

L 7 (APV VIII,2.43, n° 335)

- [a] E fui di nome pieno di grazia nominata
 [b] d'occupar gli occhi miei del lor piacere
 [c] ogni conoscimento abbandonato,
 seguiron l'amoroso pia[cere]
 [d] Cara sorella, di grazia ti prego
 appena credo tanto vivere ch'io la vegga –

[a, b] Entrambi i lacerti provengono dalla medesima pagina del *Filocolo* di Boccaccio (II, p. 34; miei i corsivi), libro da cui deriva il nome di Biancofiore del corteggio di Francesca (cfr. *Francesca da Rimini*, ed. Pirovano, la prima nota di I I): «Io di nobili parenti discesa (siccome voi sapete) nacqui in quella città, e fui di nome pieno di grazia nominata, avvegnachè il mio soprannome Cara mi rappresenti agli uditori: e siccome nel mio viso si vede, ricevetti dagl'Iddii, e dalla natura di bellezza singular dono, la quale, il mio nome seguendo, più che il mio soprannome, ho adornata d'infinita piacevolezza; benigna mostrandomi a chi quella s'è dilettao di rimirare: perlaqualcosa, molti si sono *ingegnati d'occupar gli occhi miei del loro piacere*, a' quali tutti ho con forte resistenza riparato, tenendo il cuor fermo a tutti gli loro assalti».

[c] Prosegue la trascrizione dal *Filocolo* (II, p. 35): «Amore (siccome noi veggiamo) ha sì fatta natura, che moltiplicando in un cuor la sua forza, ogni altra cosa ne caccia fuori, quello per suo luogo ritenendo, e movendolo poi, secondo i suoi piaceri: e niuno avvenimento puote a quelli resistere, che pur non si convenga quella seguitare da chi è (siccome io ho detto) signoreggiato. E chi dubita, che Biblide non conoscesse esser male ad amare il fratello? Chi disdirà, che a Leandro non fosse manifesto il potere annegare in Elesponto, ne' fortunosi tempi, se vi si metteva? e niun negherà, che Pasife non conoscesse più bello esser l'huomo, che 'l toro; e pur costoro, e ciascun vinto d'amoroso piacere, *ogni conoscimento abbandonato, seguiron* quelli». Cfr. la 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 raccogliera più mai non vorrò» (II III 408-15), per la quale cfr. anche L 6 (APV VIII,2.43, n° 334) [I].

[d, e] Entrambi gli appunti provengono dalla lettura di «Glorizia, *cara sorella, di grazia ti priego*, che tu tosto veder la mi faccia, perciocchè io ardo nel disio, e *appena credo tanto vivere, ch'io la vegga*: a cui Glorizia disse. *Cara*

E fui di nome pieno di grazia nominata
d'occupar gli occhi miei del lor piacere
ogni conoscimento abbandonato,
sequiron l'annovera zuna

Cara soletta, di grazia ti prego A
 appena credo tanto avere di in la veggia-

• Caro signore...

piena di malinconia e di pensieri

Qual malinconia
t'occupa?

tutto il dolore...

raccolto insieme tutto, mi tormento

Io non posso sentir perfetta gioia

- [e] Caro signore...
 [f] piena di malinconia e di pensieri
 [g] Qual malinconia
 t'occupa?
 [h] tutto il dolore...
 raccolto insieme tutto, mi tormenta

signore, cioè, che tu mi di, ben credo, e di lei essere il simigliante ti posso dire» (*Filocolo*, II, p. 133). Non se ne riconoscono recuperi nel testo della tragedia, fatto salvi i generici ritorni di «cara sorella» (I V 1163) e di «In grazia, / vi prego!» della preghiera che il torrigiano rivolge a Francesca scongiurandola di deporre la fiamma ardente (II II 236-37).

[f, g] «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» (*Filocolo*, II, p. 135). Cfr. 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) – ma anche la descrizione del giovane Dante Alighieri offerta da Paolo, «E questo giovinetto mi divenne / caro, tanto era pieno / di pensieri d'amore e di dolore, / tanto era ardente in ascoltare il canto» (III V 878-81) – e la domanda della schiava a Francesca: «Quale malinconia / t'occupa? Se non torna lo sparpiero / ben è tornato a te, / dama, quel sole che l'anima tua / ama» (III II 125-29).

[h] Trascrizione dal *Filocolo* (II, p. 136): «e pur conosco tutto esser possibile addivenire: ma certo s'io sapessi pure a che fine gli Dii mi debbon recare, io avrei alcuna cagion di conforto, se buona la sentissi. Elli m'hanno lungo tempo con la speranza, che ho avuta nelle loro parole, con meno dolor nutrita: ma ora, veggendo, che ad effetto non vengono, tutto 'l dolore, che peraddietro a poco a poco dovea sentire, raccolto insieme tutto, mi tormenta: perchè parendomi, che gl'Iddii, sicome gli huomini, abbiano apparato a mentire, più di piangere, che di far festa m'è caro». Cfr. quanto Paolo esclama nel concitato dialogo con Francesca sulla torre: «tutto raccolto intorno / al mio cuor furibondo il mio coraggio / e tutta dentro chiusa / la potenza del mio malvagio amore» (II III 593-96).

APPENDICE

[i] Io non posso sentir *perfetta gioia*

[i] Trascrizione dal *Filocolo* (II, p. 138): «O se 'l mio iniquo padre, e la mia crudel madre sapessero, che io per te a tal pericul mi fossi messo, a quale io sono, e che ora così vicino ti stessi, com'io sto, appena che io creda, che la paura, e 'l dolore non gli uccidesse. Deh, quanto mi è tardi, che io manifestar mi ti possa. Io non posso, rimirandoti, sentir perfetta gioia, sapendo, che tu nol sappi». Cfr. due interventi di Francesca, all'inizio e alla fine della sua parte: quello con cui fa ingresso in scena, «Son come inebriate dagli odori! / Non le odi tu? Con melodia dolente / cantan le cose / della gioia perfetta», variante di «perfetta gioia» (I v 804-7), e, durante l'ultimo incontro con Paolo, «le stelle non tramontano sul mare; / la state non è morta; e tu sei mio, / et io son tutta tua, / e la gioia perfetta / è nell'ardore della nostra vita» (V IV 304-8); ma anche, al centro della tragedia, la sua battuta «Tal parola fu detta, / e la gioia perfetta se n'attende» (III v 820-21), riferita alla sua invocazione di perdono sopra Paolo sulla torre.

L 8 (APV VIII,2.43, n° 336)

- [a] Come l'acqua corrente che va, e l'uom
non s'avvede –
così il cuor mio per te mi si schianta.
- [b] Alba
Finch'esca la stella diana
e vādansene le gallinelle.
- [c] *Fr.*

[a] «Come l'acqua corrente che va, e l'uom non s'avvede; / Così il cuor mio per te mi si schianta», recita il distico nella lunga nota apposta da Tommaseo al primo verso del canto *La madre lontana* per recarvi materiale sul tema del cuore (la stessa da cui provengono gli appunti in APV 43, c. 334); segue il commento «nell'impeto dell'affetto l'uomo non sente nè quello che fa patire nè quel che patisce» (Tommaseo, *Canti Greci*, p. 391, n. 33). Cfr. quanto Francesca pronuncia «assorta» nella quinta scena dell'atto primo, in dialogo con Samaritana: «Come l'acqua corrente / che va che va, e l'occhio non s'avvede, così l'anima mia...» (I v 810-12).

[b] «“Mescimi, Irene bella, mescimi, fin ch'aggiorni, / Finch'esca la stella diana, e vadansene le gallinelle: / E poi ti mando a casa tua con dieci de' prodi”», nel canto *Il fratello*, definito «mirabile» da Tommaseo, il quale ne annuncia introducendolo la «dizione [...] rapida, pura, evidente: ogni verso dipinge» (*Canti Greci*, pp. 394-95, II IV 7.17, vv. 3-5). Il lacerto è salvato dall'appunto come modo per indicare l'alba, come si indica sul margine sinistro; in due momenti esso compare nella tragedia, quale modo di dire attribuito a Samaritana sorella di Francesca. Cfr. quanto esclama Francesca in due momenti, legati fra loro; nella quinta scena dell'atto primo, in dialogo con Samaritana: «e mai / più nell'alba il mio sogno / t'udrà correre scalza alla finestra, / mai più ti vedrà bianca a piedi nudi / correre verso la finestra, o piccola / colomba, e dire non t'udrà più mai: / “Francesca, è nata la stella diana / e vannosene via le gallinelle”» (I v 848-55); e nella scena seconda dell'atto quinto, in dialogo con Biancofiore: «Se ancora / una volta io potessi riudirla / correre scalza alla finestra, a piedi / nudi correre verso la finestra, / la piccola colomba, e dire, e dire: / “Francesca, è nata la stella diana / e vannosene via le gallinelle”» (V II 201-7).

[c] «Oimè muoio, / E nessuna medicina ritrovo! / Non si trova erba / Al mondo per sanarmi, / Fuorchè un bacio rugiadoso», recitano i primi cinque

Come l'acqua corrente che va, e l'uomo
non s'avvede -
con il cuor mio per te mi si schianta.

Alba { fresh'era la stella di amor
e vadausene le giallinele -

Pr. Oimè unio e nessuna medicina
ritrovo - Non ritrovo erba al mondo
per sanarmi - fuorché un bacio...

Veggo tu della stanza fusta e bryansu
quata una barbaresca
a qual porto entrerai tu, a quale spiaggia
arriverai?

A Cipro voglio ancorare, a Cipro
vo' entrare - a sbarcare i miei nomi
per bacio e corriti per amore.

Sann. che arena egli il tuo letto
che schiantava come canna?

Oimè moio e nessuna medicina
 ritrovo – Non si trova erba al mondo
 per sanarmi – fuorché un bacio...
 [d] Vegga tu dalla stanza fuste e brigantini
 fusta mia barbaresca
 a qual porto entrerai tu, a quale spiaggia
 ancorerai?
 A Cipro voglio ancorare, a Cipro
 vo' entrare – a sbarcare marinai
 per bacio e comiti per amore.

versi del canto *Il bacio* (Tommaseo, *Canti Greci*, p. 22; I I 10.1, vv. 1-5). Si noti che l'appunto già si accompagna con l'indicazione del personaggio («Fr.», Francesca) a cui si destina: cfr. infatti lo scambio tra Francesca e Paolo nel secondo atto, «FRANCESCA Siete / infermato? Per ciò tremate. E Orabile / non vi dà medicina? / PAOLO La febbre si nutrica di sé stessa. / Medicina non chiedo, erba non cerco / per sanarmi, sorella. / FRANCESCA Un'erba per sanare / io m'avea nelle case del mio padre, / del mio buon padre, Dio l'aiuti, Dio / l'aiuti! / Un'erba io m'avea, per sanare, / in quel giardino dove entraste un giorno / vestito d'una veste che si chiama / frode nel dolce mondo; / ma sopra le poneste il piede, senza / vederla, e non rinvenne, / se bene il vostro piede sia leggero, / signore mio cognato. Non rinvenne, / fu morta» (II III 309-26).

[d] «Ed io la terra voglio per farti camera, / Perchè tu salga e vegga fuste e brigantini. – / Fusta mia barbaresca, ferri-armata, / A qual porto entrerai tu, a quale spiaggia ancorerai? / A Cimilo vo' entrare, a Cipro voglio ancorare, / A sbarcare marinai per bacio, e comiti per amore», nel canto greco *Colombe e baci*, contenente «Imagini leggiadre» secondo Tommaseo (*Canti Greci*, p. 24; I I 11.3, vv. 6-11). Cfr. il luogo in cui Francesca dipinge a Smaragdi la vita futura a Rimini, verso la fine dell'atto primo: «e stare tu potrai alla finestra / e guardare le fuste e i brigantini / e cantare: “Mia fusta barbaresca, / a qual porto entrerai, a quale spiaggia / ancorerai? A Cipro voglio entrare, / a Limisso ancorare, / e sbarcar marinai per bacio e comiti / per amore!” Vuoi dunque ch'io ti prenda / meco, Smaragdi?» (I V 942-50). Cfr. anche nell'atto terzo la battuta che Francesca rivolge a Smaragdi la quale ha pregato il mercante di salutarle gli amati luoghi di Cipro: «LA SCHIAVA Salutami il bel monte di Chionodes / che ha neve in cima e olivo alla radice. / E bevi alla fontana della Chitria / un sorso pel mio cuore. / FRANCESCA volgendosi. A Cipro voglio entrare, / a Limisso ancorare, / e sbarcar marinai per bacio e comiti per amore!» (III III 495-502).

[e] *Sam.*
 Che aveva egli il tuo letto
 che schiantava come canna?

[e] «Maria, ch'ha egli il tuo letto che schianta come canna? / – Mamma, una pulce m'ha morso al capezzolo della zinna. – / Matta, pulce non era, ma gli era un giovanetto: / Era il giovane che t'ama, il giovane che ti piglierà. – / Mamma, non immalizire; mamma, nol prendere a male: / Il giovane che me ama, è lontano in terra straniera» recita una canzone greca posto da Tommaseo a seguito di *La fonte*, per prossimità tematica: anch'essa «gentilina, e da non interpretare colle sconcie metafore nostre. Pudica io la credo, e la sento» (Tommaseo, *Canti greci*, a p. 25 il commento a *La fonte*, a p. 26 il canto «Simile» da cui proviene l'appunto dannunziano; I 13.2.1, vv. 1-6). Anche in questo caso all'appunto si accompagna l'indicazione del nome di un personaggio («*Sam.*», Samaritana), a cui è attribuita l'espressione dei versi nel ricordo di Francesca, la quale in dialogo con la sorella, sul finire dell'atto quinto, preannunciando i tempi in cui saranno lontane esclama: «E più non mi dirai alla mattina: / “Che aveva egli il tuo letto che schiantava / come canna?”» (I v 860-62).

L 9 (APV VIII,2.43, n° 337)

- [a] Apprestati all'oste
 [b] Menaronne i destrieri ed i falchi –
 [c] cuore di ferro, fegato arido

[a] «“Odimi, vecchio Giovanni, / Apprestati all'imperiale oste; / O apprestati, o cambio trova, / Senza muta per nov'anni: / Che a meno non puoi”», nel canto illirico accostato al greco La guerriera per prossimità tematica (Tommaseo, *Canti Greci*, pp. 117-18, I IV 9.2.9, vv. 4-8), lo stesso da cui proviene la trascrizione di L 6 (APV VIII,2.43, n° 334) [m]. Non se ne ravvisa un recupero nel testo della tragedia.

[b] «Chi è costì nell'oste visire, / A lui furon predate le bianche case, / E gli perisce il vecchio Gianni, / E gli muor la madre in tormenti: / Levasi dalla stanza il tesoro; / Menàronne i destrieri ed i falchi»; nello stesso canto illirico (*Canti Greci*, p. 122; I IV 9.2.9, vv. 113-18). Non si individua nella tragedia un uso simile del verbo menare con pronomi enclitico («Menàronne», 'gli si portano via'); ma cfr. almeno «Eri tu dunque / che di Bologna a Ferrara menavi / Ghisobella de' Caccianimici / al marchese Opizzo» (I 122-25).

[c] «“Non abbiam forse amato anche noi d'amore come te? / Ma ebbimo ferreo cuore, fegato arido”», nel canto *L'amore risorgente* apprezzato come uno «de' più squisiti che donna sentisse mai» da Tommaseo, il quale pure così annota «fegato arido»: «Di tenerezza e di lacrime. Il fegato agli antichi era sede degli appetiti men nobili; de' più nobili il cuore» (*Canti Greci*, a p. 178 il commento – II I 6.5 –, a p. 181 i versi citati – 6.30, vv. 7-8 – e la n. 75). Cfr. quanto Gianciotto dice guardando alla ferita di Malatestino, nell'atto secondo: «Pietra scagliata a mano, non da fionda. / Via, non è nulla. / Per ispegner costui, / così scarnito com'egli è, ci vogliono / catapulte e trabocchi. Questo è cuore / di piastra, fegato arido. Segnato / è da Dio nella guerra come io sono» (II v 864-70). Con un meccanismo di memoria frequente nella tragedia, nel quarto atto le parole tornano in mente a Francesca – presente, quando Gianciotto le pronuncia – la quale le ripete parlando di Malatestino al marito, con tanto di virgolettato a cingere il testo: «GIANCIOTTO Forse / Malatestino... FRANCESCA Via, perché pensate / a quel che dissi leggermente? “Cuore / di piastra, fegato arido”. Di vostre / parole mi sovviene, e d'una notte» (IV II 195-99). Cfr. anche l'impiego dell'aggettivo arido associato a un occhio senza lacrime nella battuta di Francesca a Paolo «Perdonato da Dio, / perdonato quel sangue vi sarà, / e tutto il resto, / ma

Apprestati all'oste

Guarda
durante

Mencarono i destri e i falchi -

cuore di ferro, fegato arido

Il ballo
vuol canto.

E cantava le cose del suo dolore

Correte, donne, correte - e aprite le
porte.

Quando l'aria è
ammucchiata



Hai tu fame? Hai tu sete? Vuoi tu panni?

Oh il sogno che vidi ier notte!

frumeto, mia figliuola, ch'io te lo spiegho

(Un volta per dormire, per prendere un po' di sonno,
e vidi nel sonno mio, nel sonno di 'i' dormire
visti il ciel torbo, e gli astri, smarognuti.

2 corpi:

un lo pose in pelle - e l'altro lo rancò -
il terzo - il mortale - lo pose entro la bocca -

- [d] E cantava le cose del suo dolore
 [e] Correte, donne, correte – E aprite le porte.
 Quando Paolo è arrivato

non il pianto ch'io non piansi, non / l'occhio rimasto arido nella prima / luce. Non piansi / né so piangere più, fratello!», che precede la scena di Gianciotto con Malatestino (II III 378-84).

[d] «Giù alla riva giù al lido / Una giovanetta lavava del marito suo la pezzuola, / E cantava le cose del suo dolore», nel canto *La moglie che canta e piange* antologizzato da Tommaseo, il quale così annota il terzo verso: «Παραπονεμένα της. Cosa anco a noi è generico, come causa da cui deriva. Il neutro delle lingue antiche noi possiamo tradurlo con questa parola potente, che darebbe materia a un discorso d'alta filosofia. Dante: "Forti cose cantar, mettere in versi" [*Purg.* XXIX 42 (dove però: «Forti cose a pensar)], "... E disse cose / Incredibili" [*Par.* XVII 92-93]» (*Canti Greci*, p. 234 e n. 4; II II 2.4, vv. 1-3). Cfr. una delle primissime battute di Francesca: «Son come inebriate dagli odori! / Non le odi tu? Con melodia dolente / cantan le cose / della gioia perfetta» (I V 804-7). Cfr. anche il motto del giullare all'astrologo «E se questo non sai, / come saprai mai le cose del cielo / delle donne e delle tonditure?» (III IV 329-631); le parole di Francesca a Paolo i cui occhi errano per la sua stanza, «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!» (III V 822-27); e, nelle ultime accorate frasi di Paolo nella scena d'amore finale, «niuna / delle cose infinite / che sono in te / mi resti ignota» (V IV 336-38).

[e] È l'ultimo verso del canto *Il marito ritornante*, finale di cui Tommaseo sottolinea il grande «impeto»: «"Correte, donne, correte; e aprite le porte"» (*Canti Greci*, a p. 236 il commento di Tommaseo – II II 3.10 –, a p. 237 il verso – 3.12, v. 20). Rileggendo il foglio di appunti (l'uso della matita indica una fase distinta dalla trascrizione), d'Annunzio annota il luogo in cui il tesoro espressivo andrà investito: «Quando Paolo è arrivato»; l'individuazione del luogo si accompagna a un entusiasmo attestato dai cinque tratti obliqui. Cfr. infatti alla fine dell'atto quinto: «BIANCOFIORE dalla loggia Madonna Francesca! ADONELLA Madonna / Francesca! FRANCESCA Chi mi vuole? / ADONELLA Venite su! Correte! / ALDA Su, su, Madonna Francesca, venite / a vedere! ADONELLA Correte! Passa il vostro / sposo! BIANCOFIORE Eccolo che passa per la corte con il vostro fratello, con Messere / Ostasio; e v'è Ser Toldo Berardengo, / il notaro, con loro. / ALDA Su, su, Madonna Francesca! Correte! / È quelli, è quelli!» (I V 1015-25). L'appunto illumina dunque un'associazione finora inedita.

APPENDICE

- [f] Hai tu fame? Hai tu sete? Vuoi tu panni?
 [g] Oh il sogno che vidi ier notte!

[f] «Schiavo, hai tu fame? schiavo, hai tu sete? schiavo, vuoi tu panni? – / Nè ho fame, nè sete ho, nè vo' panni. / Mi ricordai la madre mia, la mia misera moglie: / Ch'èro da tre dì sposo; dodici anni schiavo! –», nel canto *Lo schiavo*, frammento «d'elegante mestizia» per Tommaseo, che commenta: «Più forte dell'imprecazione è il sospiro del debole. Nè questo infelice chiede pane o vino o panni, ma geme pensando alla madre, alla moglie. E il rapitore vuole canti da lui: chiede allo sconsolato conforti al proprio tedio. – Sei misero? Canta. – Ciascuna delle parole dell'afflitto va all'anima» (*Canti Greci*, pp. 247-48; II II 5.1-9; 5.10, vv. 8-11). Quanto all'impiego di *hai* con inversione del pronome *tu* associato al complemento oggetto *fame* o *sete*, cfr. le parole che Garsenda rivolge al giullare: «Di' il vero. Maggior fame / hai tu, che volontà di motteggiare» (I I 78-79); e quelle di Gianciotto a Paolo dopo la battaglia (dove è pure questione di un «vino greco»): «Paolo, vieni. Non hai tu sete? Lascia / il fuoco greco per il vino greco» (II IV 693-94). Ma si notino anche le altre inversioni di *avere* e pronome soggetto: «Hai tu perduto grande signoria?» (Altichiara, I I 111), «Dove hai tu la spada?» (Ostasio, I IV 693), «O Francesca, Francesca, anima mia, / chi hai veduto? chi hai tu veduto?» (Samaritana, I V 1152-53), «Di chi paura hai tu, dama?» (Smaragdi III II 112); Francesca: «L'hai tu veduto montare a cavallo, / Messer Giovanni?», «Spiegami questo sogno che m'appare, / Smaragdi. Hai tu paura?», «Basta! Basta! Et hai tu trovato fondaco / in Rimino per tante robe?» (III II 169-70, 310-311, III 350-51), «Malatestino, bada! Il tuo fratello / è per venire... Non hai tu vergogna?», «Che gli hai tu fatto? / l'hai tu messo in tormento?», «L'hai tu murato vivo? Urlerà tutta / la vita?» (IV I 42-43, 77-78 e 96-97); Gianciotto: «Non hai tu fessa la lingua a colui / che mi faceva scherno?», «Non bere. Ma rispondimi. Che cosa / hai tu fatto a Francesca? / Come l'hai tu offesa?», «Che mal animo hai tu contro di lei?» (II IV 795-96, IV III 339-41 e 346). Quanto invece all'uso della forma *vuoi tu*, cfr. «Chi vuoi tu chiamare?», «Vuoi tu vedere e toccare?» (Malatestino, IV I 69, III 409), «Ma che vuoi tu con questo scarlatto?», «Or vuoi tu ripezzare il romagnuolo / con lo scarlatto?» (Altichiara, I I 182 e 186), «Vuoi / tu divorarmi, bella fiamma? Vuoi / farmi tua?» e anche la variante scartata «Vuoi tu venire meco, / Smaragdi?» per «Vuoi dunque ch'io ti prenda / meco, Smaragdi?» (Francesca, II II 214-16 e I V 949-50).

[g] «Mamma, mamma mia dolce, oh 'l sogno che vidi jer notte! – / Dimmelo, mia figliuola, ch'i' te lo spieghi, donnina mia. – / Vidi una torre argentea, ch'aveva finestre due, / È fonticine d'acqua... / La torre era il tuo marito, le finestre le nozze tue: / E le due fonticine d'acqua, i due tuoi fratelli che ti tengon dietro. / Mamma, mammuccia mia dolce, non me lo

Dimmelo, mia figliuola, ch'io te lo spieghi.
 [b] Mi voltai per dormire, per prendere un po' di sonno,
 e vidi nel sonno mio, nel sonno ch'i' dormivo
 vidi il ciel torbo, e gli astri insanguinati.

spieghi tu bene: / La torre era la morte mia, le finestre la mia sepoltura; / È le due fonticine con acqua, i due miei fratelli che mi ritengono», recita il canto *Il sogno* in *Canti Greci*, p. 531 (III I 6.5, vv. 1-9). È significativo, per il suo impiego in *Francesca da Rimini*, che si tratti di un lamento funebre (appartiene alla sezione dedicata a *La morte*), e che come tale lo presenti Tommaseo: «Pare che a questa fanciulla due fratelli fossero vivi tuttavia, due già morti. I due primi seguono le sue nozze: gli altri due la chiamano seco. Pietoso il contrasto fra le nozze e la morte. E se si pensi che questo può essere lamento su donna morta, la narrazione acquista bellezza più potente d'ogni lunga elegia» (*ibidem*, 6.1-4). Infatti il recupero nella tragedia ingloba anche l'infasto annuncio portato dal sogno, l'eco della caccia selvaggia vista da Nastagio degli Onesti, peraltro con lo stesso attacco «Vedo...», come al v. 3 del canto: «[FRANCESCA] Spiegami / il sogno che m'appare / tutte le notti. SCHIAVA Dimmelo, / ch'io te lo spieghi, dama. / FRANCESCA Vedo ogni notte la caccia selvaggia» (III II 260-64).

[b] Sono gli ultimi versi di un canto che reca il dialogo fra un uccellino e un teschio (il teschio di Demetrio, morto combattendo per la patria): «Demetrio caro, perchè sei tu giallo, e perchè squallido? – / Uccellino, giacchè mel domandi, ecco io tel dirò: / Mi voltai per dormire, per prendere un po' di sonno: / E vidi nel sonno mio, nel sonno ch'i' dormivo, / Vidi il ciel torbo, e gli astri insanguinati; / La damaschina dolce spada mia, tinta in sangue» (Demetrio, ancora nella sezione *La morte* dei *Canti Greci*, p. 557; III I 14). Apprezza Tommaseo che, richiesto perché sia pallido, il teschio non risponda «per l'appunto, perché sia pallido, ma narri un suo sogno di sangue. Poesia dell'arte non oserebbe tanto: ma osano altra cosa i poeti dell'arte» (ivi, p. 556; 14.1-2). Come l'appunto precedente, anche questo conserva la narrazione di un sogno giunto a premonizione della morte imminente; d'Annunzio lo impiega di nuovo per Francesca, nel dialogo con Samaritana dell'atto primo già tanto fitto di annunci funebri: «E più non mi dirai alla mattina: / “Che aveva egli il tuo letto che schiantava / come canna?”. Né io risponderò: / “Mi voltai per dormire, / per prender sonno, e vidi / nel sonno mio, nel sonno ch'io dormivo...”. / Ah, più non ti dirò quel che si vede / nel sonno. E si morrà, / si morrà tuttavia, / e il tempo fuggirà, / fuggirà sempre!» (I v 860-70). Nell'impiego dannunziano, il lacerto risponde e integra un altro recupero greco, quello per cui cfr. l'ultimo appunto di L 10 (APV VIII,2.43, n° 338), indicato con [e].

APPENDICE

- [i] *2 colpi:*
 Un lo prese in pelle – e l'altro lo rasentò –
 il terzo – il mortale – lo prese entro la bocca –
- [l] Spade di diamante

[i] «Montagne, che non seccate? trincere, che non piangete? / Giorgio assalsero lassù a Macricampo: / Tre fucili tirarongli di Covada: / Un lo prese in pelle, e l'altro lo rasentò: / Il terzo, il mortale, lo prese entro la bocca», comincia un canto accostato come variante sul tema a *La sepoltura*, sempre nella sezione *La morte dei Canti Greci* (p. 566; III 1 17.3.5, vv. 1-5). L'appunto è rubricato come «2 colpi»; cfr. infatti tre «colpi» della tragedia: quello «in pelle» che Ostasio infligge a Bannino, «Non è nulla. / S'è svenuto! L'ho punto in pelle in pelle; / non in mal luogo, no» (I IV 767-69); quello mortale che «ha preso / entro la bocca» Ugolino Cignatta, nelle esclamazioni dei balestrieri all'inizio dell'atto terzo: «– Ah! Messer Ugolino / Cignatta è stramazza da cavallo. / È morto! È morto! / – È stato un verrettone che l'ha preso / entro la bocca. Chi l'ha ucciso, Bartolo / Gambitta? – Chi l'ha ucciso? Della nostra / compagnia. Grande colpo!» (II III 556-62); e infine l'idea immediatamente successiva del colpo che «rasenta» Paolo: «Un dardo rasenta il capo di Paolo Malatesta, passandogli attraverso la chioma. Francesca getta un grido, abbandonando la fune; e balza in piedi, prende fra le mani il capo del cognato credendolo trafitto, gli cerca tra i capelli la ferita. Più la sbigottisce il pallore mortale che si sparge sul volto di lui in quell'atto», nella did. al v. 564.

[l] «Gli dirò quel che gli si avviene, che gli conviene a lui: / Mazza argentea mia, spada di diamante, / Verde-alata aquila, che vai cacciando?», così si rivolge all'uomo amato la fanciulla innamorata del canto *L'amore risorgente*, chiamandolo con gli appellativi di ciò che è più prezioso. L'immagine della «spada di diamante» è valorizzata anche da Tommaseo nell'introduzione al canto: «Il viaggio di questa pietosa che trova modo di consolare l'afflitta lodandole l'amato suo, è la parte quasi romanzesca del canto. Ma ne' particolari è verità d'affetto indicibile. [...] Ma tra i fiori ed il verde, vedi una spada di diamante» (*Canti Greci*, pp. 183-84; II 1 6.30, vv. 51-53; la cit. dal commento a p. 179, 6.11-12 e 16). Cfr. non tanto la «spada di meravigliosa / tempera» della battuta di Ostasio in I III 459-60, che deriva da «Aveva una corazza di ferro con pietre, e una spada di meravigliosa tempera» delle *Vite parallele* di Plutarco citato alla voce *tempera* e *tempra* nel Tommaseo-Bellini (il riscontro è nuovo, salvo errore), quanto piuttosto probabilmente l'«armatura / di diamante» che «morde» la fiamma del fuoco greco nelle domande torrenziali di Francesca (II II 155-57).

[*m*] Il ballo vuol canto

[*m*] «Questi non sai come tradurre alla lettera: “Danzate sui fiori (*calcate il fiore*); / La danza vuol canto” (Τζάκισέτο τὸ λουλούδι, / Κι' ὁ χορὸς θέλει τραγούδι)», scrive Tommaseo in una nota contenente versi relativi al tema della danza (*Canti Greci*, p. 8, n. 3). Cfr. «Oggi è calen di marzo! Il canto vuol / ballo, e il ballo vuol canto» della battuta di Biancofiore che invita a intonare la canzone a ballo sulla primavera (III IV 638-40); due versi finora non rapportati, salvo errore, ai *Canti Greci*.

Via!
 ch'è per voi non manchi l'anima mia!

La legò col cingolo della spada.

Mia sorella, mia dolce vita -

Oimi, anima mia, chi mi ti toglie?

Il cavallo
 ancor mai non m'è riuscito

Bèata quella porta
 ond'è una donna morta.

Muovono più uomini progni che donne grande

+ e fu difatto innno ai fundamenti.

L 10 (APV VIII,2.43, n° 338)

- [a] Via!
 ch'io per voi non macchi l'anima mia!
 [b] la legò col *cingolo* della spada.
 [c] Mia sorella, mia dolce vita –

[a] «Or sorride Cralievic Marco: / Via costà, Arabi ragazzi, / Ch'io per voi non macchi l'anima mia», recita il canto *La schiava* nel volume di *Canti Illirici* pubblicati da Tommaseo, il quale così annota l'ultima espressione: «Di sdegno. Ammazzarli non crede peccato, ma crede contaminazione il dover sulla viltà loro fermare lo sguardo» (*Canti popolari toscani corsi illirici greci*, IV, p. 169 e n. 1). Cfr. quanto esclama Francesca: «Paolo, / fate cuore di ferro alla ventura, / e state muto come / quel giorno fra la dura scorta, state / muto come quel giorno fra le lance / dei feditori. Ch'io per voi non macchi / l'anima mia!» (II III 467-73). L'espressione torna anche altrove nei *Canti Illirici*: «Non volerti, sorella, l'anima tua macchiare» (p. 174); «meglio t'è perdere il capo, / che l'anima tua macchiare» (p. 105), per cui invece cfr. «meglio t'era / perdere il capo che l'anima tua / macchiare» nella battuta di Francesca a Paolo (II III 427-29).

[b] «Quando vede Cralievic Marco / Rovesciate le seriche tende, / Arde Marco come fiamma viva, / E balza sui piè snelli; / Salta sul grande destriero, / Dietro si getta la sorella sua in Dio; / Tre volte la cinge col cinto, / E la quarta col cingolo della spada; / Poi trae la spada temperata, / Ed insegue i dodici Arabi», recita il canto illirico *La schiava* in Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, IV, p. 169. Cfr. in raffronto inedito quanto riferisce Foscolo di Malatestino ferito in battaglia: «Da solo aveva fatto prigioniero / Montagna Parcitade / e subito legatolo col cingolo / della spada e portatolo a Messer / Malatesta; e tornava / per prendere la torre...» (II V 852-57).

[c] Proviene da «Gevrosima, mia vecchia madre, / Mia madre, mia dolce vita, / Ecco, madre, una sorella in Dio. / Nutricala, madre, com'hai fatto me; / Accasala come creatura tua», del medesimo *La schiava* (*Canti illirici*, p. 170). La trascrizione prepara già il lacerto all'impiego in «Dove non puoi / tu venire, mia dolce vita, in un / luogo profondo e solo / dove un gran fuoco / arde senz'alimento», la risposta di Francesca alla sorella Samaritana (I V 831-35).

APPENDICE

- [d] Oimè, anima mia, chi mi ti toglie?
 [e] Il cavallo
 ancor mai non m'è inciampicato
 [f] Beata quella porta
 ond'esce donna morta.
 [g] Muoiono più uomini pregni che donne gravide.

[d] «E oltremodo desiderava, che Biancofiore più non dormisse, e destarla non ardiva: anzi con sommessa voce la chiamava, e talvolta strignendolasi più al petto, s'ingegnava di far, ch'ella si destasse. Ma l'anima, che nel sonno le pareva nelle braccia di colui stare, nelle cui il corpo veramente dimorava, non la lasciava dal sonno sviluppare, parendole in non minore allegrezza essere, che paresse a Filocolo, che lei teneva. Alla fine pur costretta di destarsi, tutta stupefatta, strignendo le braccia, si destò, dicendo. Oimè, anima mia, chi mi ti toglie? A cui Filocolo rispose, dolce donna, confortati, che gl'Iddii mi t'hanno dato, niuna persona mi ti potrà torre»: ancora una pagina del *Filocolo* di Boccaccio (II, p. 143). Cfr. in nuovo raffronto, la domanda pronunciata da Samaritana «con uno sgomento improvviso», rivolta a Francesca «assorta»: «Francesca, dove andrai? Chi mi ti toglie? / FRANCESCA Ah, tu mi svegli»; ribadita pochi versi dopo: «FRANCESCA Egli è venuto! SAMARITANA Chi? / Chi mi ti toglie?» (I v 813-14, 822-23).

[e] «E Marco al destriero parlò: / Su, mio fido, su, bene mio! / Ecco gli è censessant'anni / Che teco m'accompagnai: / Ancor mai non mi sei inciampicato, / E oggi m'hai comincio ad inciampicare, / Inciampicare e lagrime spandere» recita il canto *Morte di Marco* raccolto da Tommaseo nei *Canti Illirici* (p. 253). Il lacerto migra nella tragedia con senso figurato e «sottofondo erotico» (Pirovano), nel modo in cui lo impiega Gianciotto per dirsi certo della fedeltà della moglie, che non ha avvelenato il vino di Scio che gli mesce: «Oh ridete! Non è già per sospetto / ma per la grazia di voi, per la grazia / di voi, Francesca, / mia fida moglie. / Tradimento da voi non mi verrà. / Il cavallo ancor mai / inciampicato non m'è. Donna, un sorso / bevete» (II IV 677-84).

[f] «Beata quella porta / Donde sorte donna morta!» è un proverbio rubricato nell'elenco *Guai del matrimonio* nei *Canti Corsi* di Tommaseo, con la nota a commento: «Allora sovente seguono in Corsica paci. Ma dice il disprezzo delle povere donne» (*Canti Corsi*, p. 781, n° 13 e n. 9). Non se ne riscontra un impiego nella tragedia.

[g] «Muojono più uomini pregni, che donne gravide»: di nuovo un proverbio diffuso in Corsica, incluso in un elenco dal titolo *Speranze, disegni* nei *Canti Corsi* di Tommaseo, con la nota: «Pregni di desiderii

[b] E fu disfatto insino ai fondamenti.

vani, di concetti immaturi, di ambiziosi disegni: gravidanze incommode» (p. 813, n° 13 e n. 8). Non se ne ravvisa un recupero nella tragedia.

[b] Forse una rielaborazione da «E Bagna, figliuolo, ti disertò, / E con viva fiamma arse, / E fin l'ultima pietra smosse», nel canto illirico *Il genero di Giugo Bogdano*, dove Tommaseo annota «fin l'ultima pietra smosse»: «Dalle fondamenta atterrò gli edifizii» (Tommaseo, *Canti Illirici*, p. 262 e n. 6). D'Annunzio può inoltre aver letto l'esempio ricavato dalla *Leggenda della invenzione della Croce*, «E la reina incontanente fece disfare quello tempio infino alle fondamenta», alla voce *fondamento* del Dizionario Tommaseo-Bellini; ma cfr. soprattutto «In questo mezzo tempo il castello di Vertine, già molto innanzi assediato, si ebbe a patti, e fu disfatto insino a' fondamenti» nell'*Istoria fiorentina* di Leonardo Retino (p. 404, BD). Non se ne ravvisa l'impiego nella tragedia.

Jddio sa che; ma bene non sarà. V

Ci manno d'ognite
 D'ognite né voi ricognite.

Sotto la persona
 tte volte in fondo giro.

ogni volta non
 vede chi vede

in temoniu su

Né n'è il gestiero infermato
 né l'arnese logoro

Si faccia buon pro la parola
 quando mi chiedi che vero io ti dica

in te mi sono degnata -
 mi sono degnata teo.

stare la lingua? (la ti ammutolisce)

fratello ille Dio,
 nell'altissimo sio
 e in Santo Giovanni.

L 11 (APV VIII,2.43, n° 339)

- [a] Iddio sa che; ma bene non sarà.
 [b] Ci siamo disgiunti,
 disgiunti né poi ricongiunti.

[a] È il commento al termine della narrazione di un «mal sogno», come lo definisce Tommaseo, un sogno portatore di cattivi auspici, nel canto serbo *La madre di Marco Craglievic*: «Vidosava, mia fida moglie; / Io stanotte un mirabile sogno sognai. / Spiegarsi un velo di nebbia / Dalla maledetta terra di Saba; / Poi s'avvolge attorno al Dormitore. / Io davo dentro a questo velo di nebbia / Co' miei nove cari fratelli, / E co' dodici primi cugini, / E i quaranta cittadini cognati. / Nella nebbia, o amata, ci siamo disgiunti; / Disgiunti, nè poi ricongiunti. / Iddio sa che; ma bene non sarà» (Tommaseo, *Canti Illirici*, pp. 45-46, commento di T. a p. 39). L'espressione qui annotata ricorre due volte nella tragedia, entrambe pronunciata da Francesca: quando fascia Malatestino, rifiutando questi cure che lo distolgano dalla battaglia – «Io vi voglio fasciare. Iddio sa che, ma bene non sarà», dove il cattivo auspicio comincia a realizzarsi subito, notando il ferito lo sguardo del fratello: «Ella gli fascia l'occhio con la banda. Egli scorge Paolo che non abbandona con lo sguardo la donna» (II v 930-31) –, e quando inquieta si chiede dove sia Smaragdi: «Già da tempo tornata doveva essere. / Che l'abbia colta qualche male? Iddio / sa che; ma bene non sarà. BIANCOFIORE Non v'è / ancor passata l'angoscia del sogno, / Madonna» (V II 135-39). Anche in questo caso, l'inquietudine è fondata.

[b] 1 disgiunte | disgiunti

Proveniente dalla pagina sopra indicata dei *Canti Illirici*, l'appunto migra nella battuta pronunciata da Francesca con tono sul finire cantilenante, a Smaragdi: «E bendata era dalla stessa sorte / l'iniquità del mio padre. / Eravamo tutti senza potere e dispietati / e miseri et ignari, / su la riva d'un fiume, / incolpevoli tutti, / su la riva d'un fiume rapinoso. / Io lo varcai, da sola, / e di voi non mi calse; / lo trapassai, mi ritrovai di là. / E ci siamo disgiunti, / oimè, disgiunti né poi ricongiunti. / Ora io vi dico: / Non posso. E voi mi dite: / Rivarca, torna. / Io vi dico: Non so» (III II 147-61). Si noti per contrasto la battuta di Paolo nella scena d'amore che vorrebbe 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

APPENDICE

- [c] Sotto la percossa
trè volte in tondo girò.
- [d] in tenitorio suo
- [e] Né m'è il destriero infermato
né l'arnese logoro
- [f] Ti faccia buon pro la parola
quando mi chiedi che vero io ti dica

districare / i capelli e le vene loro» (V IV 358-68).

[c] Da: «Poi rattiene il suo baio; / Porge la mano sotto la pelle dell'orso: / Que' pensano che la staffa egli levi; / Ed e' leva l'aureo busdóvano, / E percuote Vuco Giacoviza. / Come lieve il percosse, / Tre volte Vuco in tondo girò», quindi «Quattro volte e' si girò in tondo: / Tienti bene, Gianco di Nestopoglia!» e «Sette volte in tondo girò: / Tienti bene, giovanetto di Priepoglia!», nel lungo canto serbo *Le nozze dell'imperatore Dusciano* (*Canti Illirici*, pp. 61-62). L'espressione migra nella smania di Malatestino di uccidere il prigioniero: «Lasciatemelo uccidere, mio caro / padre! Io vi dico ch'ei saprà fuggire. / È malvagio costui... Dategli voi / del martello in sul capo, allora! Dategli, / ch'ei giri in tondo tre volte...» (II v 880-84).

[d] «Se Dio dà che tu conoschi Roscanda, / Ti darò la terra di Scutari / In tenitorio tuo, per la vita», dal medesimo *Le nozze dell'imperatore Dusciano* (ivi, p. 72). Cfr. «S'ella sorride, incendia la città / con il contado e tutto il tenitorio», del balestriere su Francesca (II I 34-35).

[e] «Il Sire domanda il fedel servo Lazzaro: / Al nome di Dio, fedel servo Lazzaro, / Quel ch'ì ti domando, il vero mi di: / Perché tu 'l bicchiere mi servi, / E in me bieco guati? / O t'è egli il buon cavallo infermato? / O t'è l'arnese logoro? / O t'è poca la tanta ricchezza? / Che ti manca egli nella corte mia? – / Dicegli il fedel servo Lazzaro: / Ti faccia, Sire, buon pro la parola. / Quando mi chiedi che il vero io ti dica; / Nè m'è il destriero infermato, / Nè l'arnese logoro, / Nè m'è poca la molta ricchezza: / D'ogni cosa è assai nella corte tua», in *Lo sposalizio di Lazzaro conte* (ivi, pp. 93-94). L'appunto svela il contatto inedito dell'espressione nel canto serbo con «Egli ama il suo corsiero / finché non è infermato, / e i suoi arnesi finché non son logori. / Non volli già lamentarmi con voi, / signore», detto da Francesca di Malatestino a Gianciotto (IV II 200-4).

[f] 1 prò | pro

Un'altra espressione trascritta dal medesimo passo del canto serbo *Lo sposalizio di Lazzaro conte* (ivi, p. 94), di cui però non si ravvisa un impiego nella tragedia.

- [g] in te mi sono sdegnata –
mi sono sdegnata teco.
- [b] Dove la lingua? (la ti ammutolisse)
- [i] Fratello in Dio,
nell'altissimo Dio
e in Santo Giovanni.
- [l] Ogni saetta non vede chi vede

[g] Cfr. il commento al frammento successivo.

[b] «A che con la bellezza mia / Essere moglie d'un turco famiglio? / Nè in ciò mi sarei teco sdegnata, / Che t'inganni di Marco il valore: / Ma in te mi sono sdegnata, / Ch'hai posto gli occhi e la tenerezza / In codesto capitano Milosio, / Ch'è vistoso, ch'è forte guerriero. / [...] / Nè di ciò mi sarei teco sdegnata; / Ma mi son, fratello, sdegnata / Che m'accenni Reglia l'alato. / Dove il senno? (lo perdessi!) / Dove la lingua? (la ti ammutolisse!)», recita il lungo canto *La fanciulla superba* (*Canti Illirici*, pp. 163-64). Cfr. «PAOLO Giovanni, tu ti sdegni meco? GIANCIOTTO No. / Non hai tu fessa la lingua a colui / che mi faceva scherno?» (II IV 794-96). La maledizione alla lingua del canto serbo ispira probabilmente la formula nella domanda di Gianciotto che subito segue l'impiego di sdegnarsi meco, non trovando altrimenti collocazione nel testo tale imprecazione. Cfr. però «Tacete, che la lingua vi si secchi! / Non amo la gazzarra. Chi travaglia / alla muta mi piace» (Gianciotto ai balestrieri, II IV 639-41).

[i] dio | Dio

«Ecco giunge una schiava giovanetta / Sotto la tenda di Cralievic Marco; / Si mette a chiamarlo fratello in Dio: / Fratello in Dio, Cralievic Marco, / Nell'altissimo Dio e in Santo Giovanni, / Liberami oggi dall'Arabo», nel canto serbo *La schiava* (*Canti Illirici*, p. 168; l'appellativo «fratello in Dio» ricorre anche altrove: pp. 147, 185, 187, 201, 203, 211, 219, 227, 269, 270, 288). Cfr. «Mio fratello in Dio, / nell'altissimo Dio / et in Santo Giovanni, meglio t'era / perdere il capo che l'anima tua / macchiare», detto da Francesca a Paolo (II III 425-29).

[l] «Ogni saetta non vede chi vede; / Ma chi senz'occhi siede / La trae di là, donde vita procede», Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, pars secunda, mottettum II (BD). Il calco è nella battuta dell'astrologo, con variante di *siede* in *fiede*: «Ogni saetta non vede chi vede; / ma chi senz'occhi fiede / la trae di là, donde vita procede» (III IV 552-54).

Oimè, anima mia, chi mi ti toglie?)

prendere in lei
ogni potenza di gioia

l'irrequieta del mio padre -

o chi vi vuol
a veder la miseria d' una vita?

Cio mi piace assai, perché nulla cosa
m'è tanto a grado quanto
aver compagnia ne miei sospiri

Io non so che mi fare
Maretta mi l'ora di' in mezzogiorno

Umieramente, le forze che mi oggi
~~le forze che~~ ^{voi} potete tenere
non bastano

il tuo falso cuore, pieno di tradimenti,
d'inganno, di menzogna e di noie e di follie
condotto di bagarre e re dei ribaldi.

L 12 (APV VIII,2.43, n° 340)

- [a] Oimè, anima mia, chi mi ti toglie?
 [b] prendere in lei
 ogni potenza di gioia
 [c] l'iniquità del mio padre –
 [d] or chi vi mena

[a] Cfr. L 10; APV VIII.2.43, n° 338 [d].

[b] Cfr. il commento di Tommaseo a «mi infosco» del distico greco «Dò il buon di ad un'anima, e 'l nome non dico: / E se penso quel nome, mi infosco e piango»: «Il greco dice 'infangarsi', che per traslato vale tristezza nera: e veramente la sozzura è tristezza. Il senso del distico è che nel nome dell'amata persona è una potenza di gioia e di lacrime arcana: perchè il nome è come lo spirito della persona conversante coll'anima. E tacere l'affetto, è pudore insieme, e gelosia di dolore e di gioia. Chi tutto vuol dire quello che sente in sè, sente poco e non bene» (*Canti Greci*, p. 757, n. 24). Cfr. «O sorella, sorella, / non pianger più. Non piango più. Non vedi / che rido? Ah piango e rido, / e non mi basta! E stretto / mi pare il cuore per questa potenza, / e il pianto una virtù già consumata / e il riso un gioco leggiro mi pare» (I v 1123-29).

[c] «O gloriosi Dii, non si parta dal vostro cospetto inulta l'iniquità del mio padre. O sommi governatori de' cieli, i quali in tanti affanni avete le mie fiamme udite, ajutate la innocente giovane», nel *Filocolo* di Boccaccio (II, p. 153). Cfr. «Smaragdi, non hai colpa. / Di sùbito partisti come un spirito / del mio cuore all'incontro della gioia! / Anche su gli occhi tuoi era la benda. / E bendata era dalla stessa sorte / l'iniquità del mio padre» (III II 142-47), ma anche prima: «E malvagio voi foste, / che non m'abbandonaste alla fiumana / perché mi si prendesse e mi volgesse / al mare e fossi io posata dolce- / mente su la marina di Ravenna / e conosciuta da taluno e al mio / padre recata, al mio benigno padre / che senza iniquità mi diede a chi / mi volle, senza iniquità, che Dio / l'abbia in custodia e gli conceda sempre / più grande signoria!» (II III 398-408).

[d] Ancora dal *Filocolo* (I, p. 195): «Riscossesi allora tutto Florio, e quasi stordito, senza alcuna cosa rispondere, si rimirava dattorno: ma dopo molti sospiri, alquanto da' pensieri sviluppato, alzata la testa, disse. Oimè, or chi vi mena a vedere la miseria della mia vita, alla quale forse credete levar pena con parole confortevoli, e voi più n'aggiungete?». Cfr.

APPENDICE

- a veder la miseria di mia vita?
 [e] Ciò mi piace assai, perché nulla cosa
 m'è tanto a grado quanto
 aver compagnia ne' miei sospiri
 [f] Io non so che mi fare
 maledetta sia l'ora ch'io nacqui
 [g] Primieramente, le forze che oggi
 voi potete tenere
 non bastano
 [h] Il suo falso cuore, pieno di tradimenti,

«[FRANCESCA] Sedete qui. Parlatemi di voi. / Come avete vissuto? / PAOLO Perché volete voi / ch'io rinnovi nel cuore la miseria / di mia vita?», passo di cui l'appunto illumina dunque un altro sostrato oltre ai ben riconoscibili *Inf.* V 121-23: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria» e *Eneide* II 3: «Infandum regina [...] renovare dolorem» (Andreoli 2013, p. 1186).

[e] «A cui Fileno rispose. Signor mio, sopra tutti gli altri giovani amo. Ciò mi piace assai, rispose Florio, perciocchè nulla cosa m'è tanto a grado, quanto aver compagnia ne' miei sospiri», nel *Filocolo*, I, p. 203.

[f] Cfr. *Filocolo*, I: «E ancora m'ha mandato più volte a dire, che venir sene vuole: onde non so che mi fare, nè che mi dire, se non che d'ira, e di malinconia mi consumo, e ardo»; «Io non so, che mi fare. Disidero di morire, e intanto mi conosco miserissima, inquanto veggio dalla morte rifiutarmi» (pp. 103, 259); e «Maladetto sia 'l giorno del mio nascimento»; «Oimè misera, maladetta sia l'ora, ch'io nacqui» (pp. 138, 192-93). Cfr. «Ah maladetta / l'ora che mi piegai sul capezzale / a confortarti», di Francesca a Malatestino (IV I 116-18).

[g] 1-2 Primieramente, / le forze che voi | Primieramente, le forze che voi oggi / potete tenere | Primieramente, le forze che oggi / voi potete tenere

[h] Replica Messer Amerigo di Pehuilhan a Bertrando d'Aurel: «Bertrando d'Aurel, se messer Uggeri uccidesse Figueira il debitore, dite, a chi questi lascerebbe il suo falso cuore, pieno di tradimenti, d'inganno, di menzogna, e di noje e di follia, di svergognatezza e di disonore? e chi in sua vece diverrebbe conduttore di bagasce e re dei ribaldi e degli ubbriaconi?»; Cesare De Lollis, *Pro Sordello de Godio, milite*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXX, gennaio 1897, pp. 125-

APPUNTI E FOGLI SCIOLTI

d'inganno, di menzogna e di noie e di follia
condutta di bagasce e re dei ribaldi.

207, alle pp. 125-26. Cfr. «E il sorso / che voi mi deste, al guado / della
fiumana bella, vi sovviene? / col vostro falso cuore / pieno di tradimento
e di follia, / fu l'ultimo, fu l'ultimo che tolsemi / la sete», Francesca a
Paolo in II III 384-90.

la molla della vecchia
 to sem mior al mar ch'è d'èste
 m'aristari al quire di: Gallura
 u p' quiro per quello Dio, quale adoro !!
 Bibi, se' tu per mott'ognere? :-
 - Vani capri zoppa
 se il bapio non la intoppa -
 Gian Segà

Florio
 B. 1844 capone
 Longano
 Marco Pizzardo

L 13 (APV VIII,2.43, n° 345)

- [a] la novella della sorella
della suora del Marchese d'Este
maritata al giudice di Gallura
- [b] “Io giuro per quello Dio, quale adoro”
- [c] – Ribì, se’ tu per motteggiare?
“Vassi capra zoppa
se il lupo non la intoppa”
- [e] Gian Segà [a matita blu]
- [f] Glorizia
Biancofiore
Longanio
Maestro Gabbadeo

[a] 2 este | Este

La *Novella XV* di Franco Sacchetti: «La sorella del marchese Azzo, essendo andata a marito al giudice di Gallura, in capo di cinque anni torna vedova a casa. Il frate non la vuol vedere, perchè non ha fatto figliuoli, ed essa con un motto il fa contento» (Sacchetti, *Le novelle*, I, p. 38; BD).

[b] «E datoli il iuramento, Ribì, alzando la mano, dice: Io giuro per quello Dio, cui adoro, che io non dissi con l'aste», nella *Novella XLIX*, ivi, p. 123.

[c] «Madonna, avresti voi un poco di scarlatto? Disse la donna: Ribì, se’ tu per motteggiare?»; *Novella L* di Ribì buffone (ivi, p. 125). Cfr. le parole che Garsenda rivolge al giullare: «Di’ il vero. Maggior fame / hai tu, che volontà di motteggiare» (I 178-79).

[d] «Vassi capra zoppa, se ’l lupo non la intoppa»; *Novella CLXXIV* di Gonnella che «domanda denari che non dee avere, a due mercatanti, l'uno gli dà denari, l'altro il paga di molte pugna» (ivi, p. 90).

[e] Il Gian Segà di Ravenna della *Novella CXC*, ivi, pp. 140-46.

[f] Maestro Gabbadeo da Prato: cfr. *Novella CLV*, ivi, p. 19 ss.

Come Artù ferito gittò la sua spada
nel mare ed fu rapito da Morgana
e muore in un' isoletta -

Come Morgana manda a re Artù
lo sendo che predice l'anne di
vittano e d' Jatta la bronda?

Cio sarà in fra la più bella
dama e lo più bello cavaliere e lo più
corteo del mondo e lo più pro'

E vittano dire: Per cortesia,
mi dite chi sarà lo cavaliere e
la dama che tanto s'ameranno per
amore? E la donzella dire:
Quello non vi dirò io, perché
non so "

L 14 (APV VIII,2.43, n° 346)

- [a] Come Artù ferito gitta la sua spada nel mare ed è rapito da Morgana e muore in un'isoletta –
- [b] Come Morgana manda a re Artù lo scudo che predice l'amore di Tristano e d'Isotta la bionda?
- [c] Ciò sarà in fra la più bella dama e lo più bello cavaliere e lo più cortese del mondo e lo più pro'.
- [d] E Tristano disse: Per cortesia, mi dite chi sarà lo cavaliere e la dama che tanto s'ameranno per amore? E la donzella disse: Questo non vi dirò io, perché nol so...

[a] gittò → gitta – e fu → ed è

Dall'«Indice delle materie contenute nel testo della *Tavola ritonda*» in *Tavola ritonda o l'istoria di Tristano*. Voce *Artus*: «vien rapito da Morgana, e muore in un'isola» (*Tavola ritonda*, II, p. 292).

[b] Ivi, voce *della Fata Morgana*: «Porta lo scudo predicente l'amore di Tristano con Isotta» (p. 300).

[c, d] «E quando lo perfetto e lo leale amore saranno congiunti in fra li due belli e liali amanti del mondo; ciò sarà in fra la più bella dama, e lo più bello cavaliere e lo più cortese del mondo e lo più pro' [...]. E Tristano disse: – Per cortesia, mi dite chi sarè lo cavaliere e la dama che tanto s'ameranno per amore –. E la donzella disse: – Questo non vi dirò io, perch'io nollo soe, e mia dama non me l'ae detto», *Tavola ritonda*, I, p. 104. Per tutti, cfr. l'avvio della battuta del giullare quando «si dispone a dire l'argomento» di fronte alle dame: «Come Morgana manda al re Artù / lo scudo che precide il grande amore / del buon Tristano e d'Isotta fiorita. / E ciò sarà fra la più bella dama / et il più bello cavaliere del mondo» (II 322-26).

APPENDICE

Verdiani, la dama che abitava
il castello Aspetta - Ventura

L 15 (APV VIII,2.43, n° 347)

Verdiana, la dama che abitava
il castello Aspetta-Ventura

«Li maestri delle storie pongono, che cavalcando in tale maniera Galasso e Prezzivalle e Bordo e la donzella, eglino arrivarono al castello Aspetta Ventura» (*Tavola ritonda*, I, p. 471).

Come Falstuc toglie la faccia doppia
alla Morgana e infama Lan-
cillotto e Finestra. ?

Come Frodo la Grande ^{con Visiano} bere il beve-
raggio amaro, destinato da sua madre
Lola a lei e a Re Marco, e come
il beveraggio fu tanto perfetto che
gli condusse a una morte.

Come sa che Visiano ha girato
Frodo e si disperd. —

L 16 (APV VIII,2.43, n° 348)

- [a] Come Galvano toglie la Gaia donzella alla Morgana e infama Lancillotto e Ginevra?
 [b] Come Isotta la bionda beve con Tristano il beverage amoroso, destinato da sua madre Lotta a lei e al re Marco, e come il beverage fu tanto perfetto che gli condusse a una morte.
 [c] Come sa che Tristano ha sposato Isotta e si dispera. –

[b] con Tristano *aggiunto* – Lo[tt]a | sua madre Lotta – al | a re – sì
 → tanto

[a, b, c] Ancora dall'«Indice delle materie contenute nel testo della *Tavola ritonda*». Voce *Calvano*: «tolse la Gaia Donzella alla Morgana», «infama Lancialotto e Ginevra» (*Tavola ritonda*, II, p. 296); voce *Isotta la Bionda*: «beve con Tristano il beverage amoroso, destinato da sua madre Lotta a lei e a re Marco» (p. 308); voce *Beraggio*: «fue lo beraggio tanto perfetto, che gli condusse a una morte» (p. 31); voce *Marco*: «saputo che Tristano ha sposato Isolda, fa sprigionare Isotta» (p. 316). Cfr. quando il giullare «si dispone a dire l'argomento» di fronte alle dame di compagnia adunate: «Come Morgana manda al re Artù / lo scudo che predice il grande amore / del buon Tristano e d'Isotta fiorita. / E ciò sarà fra la più bella dama / et il più bello cavalier del mondo. / E come Isotta beve con Tristano / il beverage che sua madre Lotta / ha destinato a lei ed al re Marco, / e come il beverage è sì perfetto / che gli amanti conduce ad una morte» (I I 322-31).

L'abbandona -
 come città deprecata.

Ho passmi da far f'ra -

Un medico caro, a casa tua -
 pigliasti le tue medicine -
 oh mal chi? ho nel cuore
 non lo servono le tue medicine -
 Non è ferita di ferro
 che con un punto guarisca
 Questo è male nel cuore
 che mi trarrà fuor di me.

O morte, pietà di me -
 Un sospiro soave mi par che tu mi -

Stammi e un uccel veloce con sella ^{non a oro} dorata.

Qual è il nome che si fa ed il fumetto
 grande? - Sta, Giovanni, della battaglia!

« terra potente d'arme,
 grassa di tutti i beni. »

L 17 (APV LXXXI,3.1096, n° 14379)

- [a] L'abbandona –
 come città depredata
 [b] Ho panni da far fila –
 [c] 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.

[a] «Bella lucente luna, che vai al tramonto, / Salutami chi amo, chi rubò l'amor mio. / E' mi baciava, e mi diceva: mai t'abbandonerò. / E ora mi abbandonò come canna nel campo, / Come chiesa interdetta, come città depredata». *L'imprecazione*, in Tommaseo, *Canti Greci*, p. 47 (I II 5.11, vv. 1-5). Cfr. con l'immagine di «Ravenna, cupa come una città / depredata al cadere della notte» (I v vv. 905-7). I *Canti popolari toscani corsi illirici greci* di Tommaseo si conservano nella biblioteca dannunziana (BDS 11099-101, 11119, Stanza del Giglio, CXVII, 1-3bis/D).

[b] «Perch'egli si lodava e diceva: che mai m'abbandona: / E ora m'abbandonò come canna nel campo. / Aprite tute le piaghe ch'egli ha nel corpo suo. / Ho panni da far fila, lenzuola da stendergli. / E se non fanno e' panni, taglio e il grembiule mio; / E se non fa 'l grembiule, taglio e la gonnella. / E se vuol sangue a medicina, prendetelo dal cuor mio». Ancora *L'imprecazione*, Tommaseo, *Canti Greci*, p. 48 (I II 5.11, vv. 18-24). Cfr. la battuta di Malatestino: «Sassate di saccardi ghibellini / non hanno da dolere. / Via via, che non è tempo / di far fila con panno lino vecchio. / Mettetemi una fascia / e datemi da bere; / e a cavallo, a cavallo!» (I v 896-901).

[c] «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». Tommaseo, *Canti Greci*, p. 50 (I II 7.2.1, vv. 1-4). Cfr. la battuta di Biancofiore «Va, va, medico caro, a casa tua, / con le tue medicine e il tuo latino» (III IV 636-37).

APPENDICE

- [d] O morte, pietà di me –
 Un sospiro soave mi par che tu sia –
- [e] Dammi e un caval veloce con sella dorata <messa a oro>
- [f] Qual è il rumor che si fa ed il tumulto
 grande? – *Sta*, Giovanni, dalla battaglia!
- [g] «terra potente d'arme,
 grassa di tutti i beni.»

[d] «O Morte, pietà di me: pietà di me, e vieni: / Un sospiro soave mi par che tu sia. / Mi dissero che a mezzanotte di mettono in sepoltura; / E diedi l'abito mio per te, ultimo vestimento / ... / Que' che mi seppelliranno, s'ancor m'amano, / Compongano le braccia nostre, che le salme (s'abbraccino)». *Il pianto della dama*, in Tommaseo, *Canti Greci*, p. 55 (I II 10.4, vv. 11-16).

[e] «Via, vestimi alla franca, dammi abiti da uomo: / Dammi e un caval veloce con sella dorata, / Ch'io tragga teco di pari, ch'io corra come valente. / Pigliami, signore, pigliami, e me con te». *Il forestiero e la fanciulla*, in Tommaseo, *Canti Greci*, pp. 109-10 (I IV 6.12, vv. 14-17).

[f] «Qual è il rumor che si fa ed il tumulto grande? / Sgozzansi forse bufali? o fiere s'azzuffano? / Nè si sgozzano bufali, nè fiere s'azzuffano: / Bucovalla combatte contro mille cinquecento / A mezzo tra Cherassovo e Cenuria: / Le fucilate vengono come pioggia, le palle come gragnuola. / Una fanciulla bionda gridò dalla finestra: / “Sta, Giovanni, dalla battaglia: fa stare i fucili: / Che si posi la polve, che si levi la nebbia. Si conti l'esercito tuo, veggiam quanti restano”». *Una fanciulla spettatrice alla battaglia*, in Tommaseo, *Canti Greci*, p. 114 (I IV 8.1.7, vv. 1-10). Cfr. i versi pronunciati da Francesca mentre asciuga il volto della sorella e il proprio dalle lacrime: «e l'aria / io la odo piena di grida terribili / e la luce odo / come squilli di trombe, / e il rumor che si fa / e il tumulto son grandi più che in giorno / di vendetta» (I v 1144-50), e la battuta della stessa rivolta a Malatestino ferito: «Sta, Malatestino, / dalla battaglia! Vieni, che io ti lavi / e ti ristori!» (II v 919-21), ma anche, sempre affidati a Francesca, i versi di poco precedenti «Che vedi, Malatestino, sta, non smaniare! / Malatestino, che vedi?» (II v 884-86).

[g] «Giunto che fu Enea col suo naviglio in Creta, preso ch'ebbe terra, e volendo far una nuova città secondo la intenzione della risposta che ebbe da Apolline, una notte, dormendo, gli Dei di Troia, che seco portava, gli apparvero in visione, dicendogli: Che incontanente si dovesse partire di Creta e drizzare le vele verso l'Italia, e soggiunsero; “Quella è la vostra antica madre, terra potente d'arme, e grassa di tutt'i beni che la terra mena; nella qual terra i vostri discendenti signoreggiavano tutte le genti del mondo”». In Guido da Pisa, *I fatti di Enea*, p. 14 (BD 13536, Stanza della Musica, Scrittoio, 37/A).

B.

L'*Avertissement* all'edizione francese

Diamo qui il testo dell'*Avertissement du traducteur* che correda la versione francese della tragedia uscita da Calmann-Lévy nel 1913 e di nuovo nel 1921, quale documento di rilievo per comprendere gli intenti prosodici che soggiacciono alla prima tragedia dannunziana in versi.¹

Pubblicato a firma di Georges Hérelle, è tuttavia opera di d'Annunzio che risale all'autunno 1910, come si ricostruisce grazie al carteggio tra i due. Del testo si conserva al Vittoriale una copia calligrafica di suo pugno, priva del titolo e siglata «G.H.»: è la prima stesura, segnata da cancellature marcate e altri tratti indicanti i luoghi in cui l'elaborazione si è fatta più complessa.²

Successiva a questa prima forma è la trascrizione autografa custodita nel fondo Hérelle della biblioteca di Troyes (riprodotta in apparato): dodici carte, con numerazione autografa progressiva, intitolate *Avertissement du traducteur* e di nuovo siglate «G.H.», dove il tratto a matita che incornicia sia «du traducteur» sia la sigla in

¹ *Francesca da Rimini*, ed. Hérelle, pp. I-VII.

² APV XXVII,2.478, numeri d'inventario 5602-5611. Si avverte che al Vittoriale sono custoditi anche gli autografi delle traduzioni francesi dell'ode a Eleonora Duse e del sonetto dantesco (APV LXXXII,4.1737, n° 23499; XXVII,2.477, n° 5601).

chiusura sottolinea la volontà di attribuire le pagine al curatore francese e non al loro autore. A questi importa più cesellare in tale luogo «un'effigie ideale del suo essere artista», con le parole di Mario Cimini, che l'autografo dannunziano custodito a Troyes ha pubblicato e annotato nel carteggio d'Annunzio-Hérelle.³ A sostegno dell'indubbia attribuzione concorre anche la carta di mano di Hérelle con cui si apre la cartella che custodisce il testo nel fondo francese, la quale, per dileguare ogni dubbio, reca: «*Avertissement* envoyé par G. d'Annunzio pour servir d'introduction à la traduction de *F. de Rimini* publié en 1913. G. d'A. a voulu que je fisse paraître cet *Avertissement* sous mon nom. Il a été imprimé presque textuellement pages I-VII. Je n'ai changé que quelques mots».

Si riporta dunque il testo secondo la versione edita da Calmann-Lévy, con numeri di paragrafo e il corredo di un apparato con le lezioni recate dagli autografi del Vittoriale (*V*) e del fondo Hérelle (*H*), mentre l'edizione a stampa è siglata *cl.* Oltre a render conto dell'elaborazione dannunziana, le varianti sono utili a pesare i cambiamenti di «quelques mots» di cui avverte Hérelle. Particolarmente, nella chiusa, la scomparsa del riferimento ironico all'École des Chartes, la sede d'alta specializzazione culturale che avrebbe ricevuto una «contribution inattendue» da una traduzione in francese antico di *Francesca da Rimini*: impresa eroica, possibile ma immane, e soprattutto apprezzabile soltanto dai dotti eruditi (i frequentatori dell'École), non dal più vasto pubblico di Francia che d'Annunzio aveva di mira.

³ 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; per la questione del titolo, cfr. le lettere successive CCCXLII-III). MT, fondo Hérelle, ms. 3147; in apparato.

Avertissement du traducteur

^[1] Le texte italien de cette tragédie, inspirée par le sublime chant cinquième de l'*Enfer*, est composé en vers de onze, de sept et de cinq syllabes, lesquels, dans la prosodie française, correspondent au décasyllabe des chansons de geste et à ses deux hémistiches inégaux. ^[2] Voici quelques types, où la correspondance de la césure et des accents est évidente:

^[3] $\begin{array}{ccc} 4 & 6 & 10 \\ \text{Quella che sa se il fuso è mezzo o pieno.} \end{array}$

^[4] $\begin{array}{ccc} 4 & 6 & 10 \\ \text{Cumpainz Rollanz, sunez votre olifant.} \end{array}$

^[5] $\begin{array}{ccc} 4 & 7 & 10 \\ \text{La trae di là donde vita procede.} \end{array}$

^[6] $\begin{array}{ccc} 4 & 7 & 10 \\ \text{Cumpainz Rollanz, kar sunez votre corn.} \end{array}$

^[7] $\begin{array}{ccc} 4 & 6 & 10 \\ \text{Allo sparvier lo becco non si rade.} \end{array}$

1 chant $V, H \rightarrow$ Chant cl – syllabes; qui correspondent, dans notre prosodie, $V, H \rightarrow$ syllabes, lesquels, dans la prosodie française, correspondent cl
 2 la césure | la correspondance de la césure $V \rightarrow$ la correspondance de la césure H, cl – est >manifeste< évidente $V \rightarrow$ est évidente H, cl

APPENDICE

[8] Qui gardera la terre et le rivaie.

[9] *Dimorerò, che non conviene a me.*

[10] Jo vus plevis, tuit sunt jugiet à mort.

[11] *Malatestino almeno vi donò.*

[12] Et la bataille horrible en Aliscans.

[13] *Non si concede al Podestà partirsi.*

[14] De la canchon ont corrompu la geste.

[15] On sait que, dans un certain nombre de chansons qui appartiennent presque toutes à la geste de Guillaume, le couplet se termine par un vers féminin de six syllabes, avec un très bel effet:

[16] Lors commencha les iex à rouellier,
Les dents à croistre et la teste à hochier,
Molt ot au cuer grant ire.

[17] Ce vers est sans doute la répétition rythmique du second hémistiche du vers précédent.

15 qu'en $V, H \rightarrow$ que, dans cl – chansons, qui $V, H \rightarrow$ chansons qui –
>bel< heureux effet $V \rightarrow$ bel effet H, cl

17 C'est $V, H \rightarrow$ Ce vers est cl

[18] *Malatestino, non mi riconosci?*

Sei alla Torre Mastra.

Montagna è in buoni artigli. Sta sicuro

Che non ci fuggirà.

[19] Honoré d'Urfé, dans sa curieuse théorie théâtrale du vers blanc, qui précède la *Sylvanire*, explique pour quels motifs il a entremêlé le vers de six syllabes au vers de dix syllabes. Le second hémistiche du vers de dix syllabes, étant aussi de six syllabes, s'accouple si musicalement avec le premier que l'oreille suit de l'un en l'autre la même onde et en est satisfaite.

[20] Le poète de *Francesca* a fait alterner avec le vers fondamental, non seulement le second membre, mais aussi le premier, d'après l'exemple donné par Dante dans la chanson: *Poscia che Amor del tutto m'ha lasciato*. [21] Et il a forgé ainsi pour le drame un instrument métrique d'une souplesse, d'une robustesse, d'une diversité incomparables,

19 dans sa <curieuse> théorie <théâtrale> $V \rightarrow$ dans sa curieuse théorie théâtrale H, cl - il a >choisi< entremêlé $V \rightarrow$ il a entremêlé H, cl - dix | six $V \rightarrow$ six H, cl - de dix; dont le second hémistiche $V, H \rightarrow$ de dix syllabes. Le second hémistiche du vers de dix syllabes cl - premier, $V, H \rightarrow$ premier cl - entre $V \rightarrow$ suit H, cl - la même onde >rythmique< et >se< s'en satisfait $V \rightarrow$ la même onde et s'en satisfait $H \rightarrow$ la même onde et en est satisfait cl

20 fondamental $V, H \rightarrow$ fondamental, cl - >le premier membre< non seulement le second membre $V \rightarrow$ non seulement le second membre $H \rightarrow$ non seulement le seconde membre, cl - sur $V, H \rightarrow$ d'après cl - chanson «*Poscia ... lasciato*.» $V, H \rightarrow$ chanson: *Poscia ... lasciato. cl*

21 >extraordinaires< incomparables $V \rightarrow$ incomparables H, cl - apte en même temps $V, H \rightarrow$ également apte à exprimer cl - au chant le plus mélodieux et à la >puissance< violence la plus rude: $V \rightarrow$ au >chant< nombre le plus mélodieux et à la dissonance la plus rude: $H \rightarrow$ le nombre le plus mélodieux et la dissonance la plus rude, cl

également apte à exprimer le nombre le plus mélodieux et la dissonance la plus rude,^[22] la passion de Francesca et l'atrocité de Malatestino, les jeux des donzelles et les tumultes des arbalétriers, les songes de l'esclave chypriote et les railleries du jongleur bolonais.

^[23] Comment faire passer cette extraordinaire vie du rythme dans une traduction littérale, dont l'effort doit nécessairement se restreindre à conserver la qualité de l'action?

^[24] D'ailleurs ce poème est écrit tout entier dans la langue du XIII^e siècle, dans la plus forte langue dantesque, avec une telle maîtrise que le plus illustre des exégètes italiens de Dante, Isidoro del Lungo, a pu déclarer:^[25] «Le caractère et le langage de ces personnages, aussi bien des plus infimes que des protagonistes, sont, je ne dirai pas étudiés, – ce serait trop peu dire, – mais frappés, avec une vigueur soutenue, au

22 à la *V, H* → la *cl* – et à l' *V, H* → et l' *cl* – aux *V, H* → les *cl* –
 >mélancolie< passion *V* → passion *H, cl* – >Gianciotto< Malatestino *V*
 → Malatestino *H* – >à la raillerie< aux railleries du >jongleur< Jongleur
 <bolonais> et >au tumulte< aux tumultes des >arbalétriers< Arbalétriers
 → aux jeux des donzelles et aux tumultes des Arbalétriers, aux songes de
 l'>esclave< Esclave chypriote et aux railleries du jongleur bolonais *V* → aux
 jeux des donzelles et aux tumultes des arbalétriers, aux songes de l'esclave
 chypriote et aux railleries du jongleur bolonais *H, cl* (*con* aux → les)

23 il était impossible de | comment donc la faire passer *V* → comment
 la faire passer *H* → Cette extraordinaire vie du rythme, comment la faire
 passer *cl* – qui l'effort de conserver | dont l'effort doit nécessairement se
 restreindre à conserver *V* → dont l'effort doit nécessairement se restreindre
 à conserver *H, cl* – caractère *V, H* → qualité *cl*

24 En outre, *V, H* → D'ailleurs *cl* – XIII *V, H* → XIII^e *cl* – la plus >pure<
 forte langue dantesque *V* → la plus forte langue dantesque *H, cl* – d'une
 | avec une *V* → avec une *H, cl* – de Dante <en Italie> *V* → de Dante en
 Italie, Isidoro del Lungo *H, cl* – écrire *V, H* → déclarer *cl*

25 sentiment *V, H* → caractère *cl* – personnes *V, H* → personnages *cl*
 – non des protagonistes seulement mais des >plus humbles< infimes *V* →

coin de la vivante parole de l'époque, ^[26] si bien que l'accent même de voix éteintes depuis six siècles y revit pour une oreille exercée. ^[27] A l'illusion scénique s'ajoute l'illusion historique des images et des sons; et l'on sent que, dans cette œuvre, l'art a pleinement atteint son objet éternel: le Vrai.»

^[28] Or la langue de la *Divine Comédie* reste presque toute entière vivante dans la conscience du peuple italien, pour lequel la *lectura Dantis* est une sorte de culte national.

^[29] Mais comment en faire sentir la force et la douceur dans une traduction destinée aux lecteurs français d'aujourd'hui?

^[30] Pour demeurer dans la vérité, il aurait fallu que l'on y employât la plus riche langue d'oïl, la langue de Jehan de

non des protagonistes seulement mais des infimes $H \rightarrow$ aussi bien des plus infimes que des protagonistes d - étudiés $V, H \rightarrow$ étudiés, d - peu dire $V, H \rightarrow$ trop peu dire, d - frappés $V, H \rightarrow$ frappés, d - insistante $V, H \rightarrow$ soutenue d - >sur les documents< au coin de la vive parole >de cette époque< du temps; $V \rightarrow$ au coin de la vive parole du temps; $H \rightarrow$ au coin de la vivante parole de l'époque, d

26 de telle façon $V, H \rightarrow$ si bien d - qu'il semble revivre >à< pour l'oreille exercée l'accent même >des< de voix depuis six cents ans éteintes, \rightarrow que l'accent même de voix depuis six cents ans éteintes semble revivre pour l'oreille exercée $V \rightarrow$ que l'accent même de voix depuis six cents ans éteintes semble revivre pour l'oreille exercée $H \rightarrow$ que l'accent même de voix éteintes depuis six siècles y revit pour une oreille exercée d

27 et | Et à $V \rightarrow$ Et à $H \rightarrow$ A d - >s'unit< s'accompagne $V \rightarrow$ s'accompagne $H \rightarrow$ s'ajoute d - la magie | l'illusion historique $V \rightarrow$ l'illusion historique H, d - et l'impression que l'art cette fois | et on sent que l'art en cette œuvre $V \rightarrow$ et on sent que l'art en cette œuvre $H \rightarrow$ et l'on sent que, dans cette œuvre, l'art

28 est $V, H \rightarrow$ reste d - «Lectura Dantis» $V, H \rightarrow$ *lectura Dantis* d

29 comment donc $V, H \rightarrow$ comment d - la force | l'apréte $V \rightarrow$ la force H, d - douceur | suavité $V \rightarrow$ suavité $H \rightarrow$ douceur d - destinée | offerte $V \rightarrow$ offerte $H \rightarrow$ destinée d - au public | au lecteur $V \rightarrow$ au lecteur $H \rightarrow$ aux lecteurs d

30 >Il aurait< Pour être dans le vrai $V \rightarrow$ Pour être dans le vrai $H \rightarrow$ Pour demeurer dans la vérité d - traduire dans | employer $V \rightarrow$ employer $H \rightarrow$ que

Meung, par exemple; ou, mieux, le «doulz François» de ce Rusticien de Pise qui faisait des extraits des *Romans de la Table ronde*, extraits parmi lesquels fut peut-être le *Lancelot* que Paolo et Francesca, dans la grande scène du troisième acte, lisent ensemble, avant le fatal baiser; ou, mieux encore, la «parleure délitable» du *Trésor* de ce Brunetto Latini, maître de Dante, que, dans la même scène, le beau Malatesta dit avoir rencontré, – «docte rhétoricien revenu de Paris», – chez l'excellent chanteur nommé Casella.

^[31] Et sans doute aussi, dans la masse prodigieuse des vieux mots recueillis par Frédéric Godefroy, on aurait pu découvrir tous les équivalents de ceux, innombrables, que le poète a dérivés de Dante, de Francesco da Barberino, des rimeurs bolonais, des chroniqueurs, des conteurs, des chansons populaires. ^[32] Et, par ce moyen, on aurait pu éviter des périphrases affaiblissantes, on aurait pu essayer de rendre les jeux de mots, les allusions burlesques, les facéties,

l'on y employât *cl* – la «plus riche» langue «d'oïl», de Jehan de Meun, «par exemple»; ou, mieux, dans celle «encore, la «parleure délitable» de ce Brunet Latin *V* → la plus riche langue d'oïl, la langue de Jehan de Meun, par exemple; ou, mieux *H, cl* – le «doulz François» ... baiser *aggiunto in H con* dont était *H* → extraits parmi lesquels fut *cl* – Brunet Latin *V, H* → Brunetto Latini *cl* – que Paolo Malatesta, dans une scène *V* → que «Paolo» le beau Malatesta, dans la même scène *H* → que, dans la même scène, le beau Malatesta *cl* – rencontré *V, H* → rencontré, *cl* – rhétoricien → rhétoricien *H* → rhétoricien *cl* – un «excellent» chanteur *V* → l'excellent chanteur *H, cl*

31 Et, sans doute, *V, H* → Et sans doute aussi, *cl* – des «vieux» mots «de la vieille langue» *V* → des vieux mots *H, cl* – Frédéric *V, H* → Frédéric *cl* – aurions-nous trouvé *V* → aurions-nous trouvé «on aurait pu découvrir *H, cl* 32 Et *V, H* → Et, par ce moyen, *cl* – nous aurions | alors on aurait *V* → on aurait alors *H* → on aurait *cl* – éviter «sans doute» des périphrases *V* → éviter, sans doute, des périphrases *H* → éviter des périphrases *cl* – on aurait pu ... une sottise *aggiunto in H con* rendre peut-être *H* → essayer de rendre *cl* – sorte, *H* → espèce *cl* – chicane *H* → chicane, *cl*

les dictons, les extravagances, les joyeusetés de toute espèce qui éclatent dans les scènes où le jongleur, l'astrologue, le médecin, le marchand, les filles, les musiciens luttent d'esprit retors et de chicane, comme dans une sottie; ^[33] on aurait pu même conserver presque toujours l'ordre efficace des mots, en profitant de cette abondance de tours, de cette multiplicité de constructions, de cette absence de règles étroites qui donnent à la vieille syntaxe une aisance et une diversité sans limites. ^[34] Mais, du XII^e siècle à nos jours, la langue française a subi une transformation si profonde qu'une pareille tentative – où il eût été bien difficile de réussir! – n'aurait sûrement intéressé qu'un petit nombre d'érudits.

^[35] Il a donc fallu que le traducteur se contentât de mettre en français moderne «ce poème de songes et de crimes», si vivant de couleur et d'expression. ^[36] Mais

33 étroites, $V, H \rightarrow$ étroites d – une souplesse >merveilleuse< et une variété >presque sans limites $V \rightarrow$ une souplesse et une variété sans limites $H \rightarrow$ une aisance et une diversité sans limites d

34 XIII $V, H \rightarrow$ XII^e d – la | notre langue $V \rightarrow$ notre langue $H \rightarrow$ la langue française d – un changement | une mutation $V \rightarrow$ une mutation $H \rightarrow$ une transformation d – que notre effort | qu'une telle tentative $V \rightarrow$ qu'une telle tentative $H \rightarrow$ qu'une pareille tentative d – aurait eu de grâce | d'ailleurs, très difficile à réussir, du reste < $V \rightarrow$ d'ailleurs, très difficile à réussir $H \rightarrow$ où il eût été bien difficile de réussir! d – aurait pu être appréciée seulement par quelques érudits, comme contribution inattendue à l'Ecole des Chartes $V, H \rightarrow$ n'aurait sûrement intéressé qu'un petit nombre d'érudits d

35 Nous nous sommes contentés $V, H \rightarrow$ Il a donc fallu que le traducteur se contentât d – de traduire en langue vivante V, H (*con* dans notre | en $V \rightarrow$ en H) \rightarrow de mettre en français moderne d – cette œuvre \rightarrow ce «poème de songes et de crimes» $V \rightarrow$ ce «poème de songes et de crimes» H, d – qui<, dans sa vertu évocatrice> est $V \rightarrow$ qui, dans sa vertu évocatrice, est $H \rightarrow$ si vivant d (*con* vivante | vivant $V \rightarrow$ vivant H, d) – d'expression, mais nous n'avons pas renoncé à la | d'expression. $V \rightarrow$ expression. $H \rightarrow$ expression. d

APPENDICE

l'ossature archaïque ne laisse pas de se faire sentir encore sous le vêtement nouveau, et, en maints endroits, l'âpre relief des choses représentées force, pour ainsi dire, l'étroitesse un peu gênante du costume d'emprunt.

36 Cependant le lecteur va s'apercevoir que l'indomptable ossature archaïque se manifeste même sous le travestissement. Bien de fois, l'âpre caractère des choses représentées semble forcer l'outil moderne. V, H (*con* verra $V \rightarrow$ va s'apercevoir H - ossature \rightarrow ossature archaïque $V \rightarrow$ ossature archaïque - travestissement >d'une saveur archaïque< $V \rightarrow$ travestissement H - L'âpre caractère même qui ressort de la | Bien de fois, l'âpre caractère $V \rightarrow$ Bien de fois, l'âpre caractère H - force | semble forcer $V \rightarrow$ semble forcer H - la main du | l'outil $V \rightarrow$ l'outil H) \rightarrow Mais l'ossature archaïque ne laisse pas de se faire sentir encore sous le vêtement nouveau, et, en maints endroits, l'âpre relief des choses représentées force, pour ainsi dire, l'étroitesse un peu gênante du costume d'emprunt.

APPARATO ICONOGRAFICO

APPARATO ICONOGRAFICO

I.

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sezione Archivio Raccolte e Carteggi (ARC), manoscritto di *Francesca da Rimini* (n° 5.I/C1): prima c. non numerata con il frontespizio; cc. in cui terminano gli atti (c. 98 nn., c. 184, c. 267, c. 332, c. 382). Luglio-settembre 1901. Il manoscritto è interamente consultabile online nella sezione Manoscritti moderni e contemporanei del portale Biblioteca Digitale della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/manoscrittomoderno/ARC5IC1/BNCR_DAN15496_011.

A.R.C. 5 IC./1

Luglio - agosto 1901.

Francesca da Rimini

Tragedia

Noi che tingemmo il mondo di sangue.

Sante

+ Gabriele d'Annunzio.

su per la scala piangendo.
 Le donne, inghirlandate seguono
 il canto. A una delle infer-
 riate, di tra le sbarre, si fissa
~~poi~~ Bammiro con la
 guancia fasciata; ~~poi batte forte~~ ^{poi, zittandosi, batte}
 più colpi alla porta che fu chiusa
 da Orazio. Francesca Tranale.

La voce di Bammiro

1184. Francesca, apri! Francesca!

—
 fine dell'atto primo: ...

* Finito il dì 18 di luglio 1901.
 a napoli.

e protosudori fuo a terra. In (184
fondo, un chiarore più violento
illumina il cielo.

9 barattieri

A fuoco! A fuoco! Mora il Carricade!
 A fuoco! Mora il Combellino! Viva
 la Parte quella! Viva Nullatesta!

2128.

Le salte incanti arie partono a
volo di tra i merli. Le campane
annunano a stormo. Le trombe
squillano tra la gazarra, nelle
vie della città arsa e insana
quinta.

fine dell'atto secondo

X * Finito il dì 3 di agosto 1801, alle
 ore cinque del pomeriggio.

494

E la re^{ma} vede il cavaliere 26*
 che non ardisce di fare di più.
 Lo piglia per il mento e l'impugnante
 3079. lo bacia in bocca...

Egli fa quell'atto stesso
~~lo bacia~~ veramente
la bacia, e la bacia. Quan
do le bocche si congiungono,
Francesca vacilla e s'abba
tona su i quadricoli.

Francesca!

Francesca, con la voce
 gentile.

No, Paolo!

fine dell'atto terzo

* Finito il dì 18 di agosto 1801 alle ore otto
 del pomeriggio. «noncenta luna» 280

Paolo

339

Buona ventura al Podestà di Besano!

Bene, rovesciando indietro
 il capo chiamato. S'ode alla
 porta della voce di Ma-
 ratestro che qualanca l'uno
 e compare già tutto in arme
 pronto. ~~Giunge subito~~ di
 prouba ~~da una~~ corte lon-
 tana.

Maratestro

Pronto, firrammi! Suona il buccinella.
 A cavallo! A cavallo!

fine dell'atto quarto

* finito il dì primo di settembre 1901,
 alle ore cinque pomeritiane.

piombano sul pavimento. (387)

Lo Sciamato si curva in
 silenzio, piega ^{una gamba} un de' gi-
 nocchi; in l'altro spezza
lo stocco sanguinoso.

Lais dea!

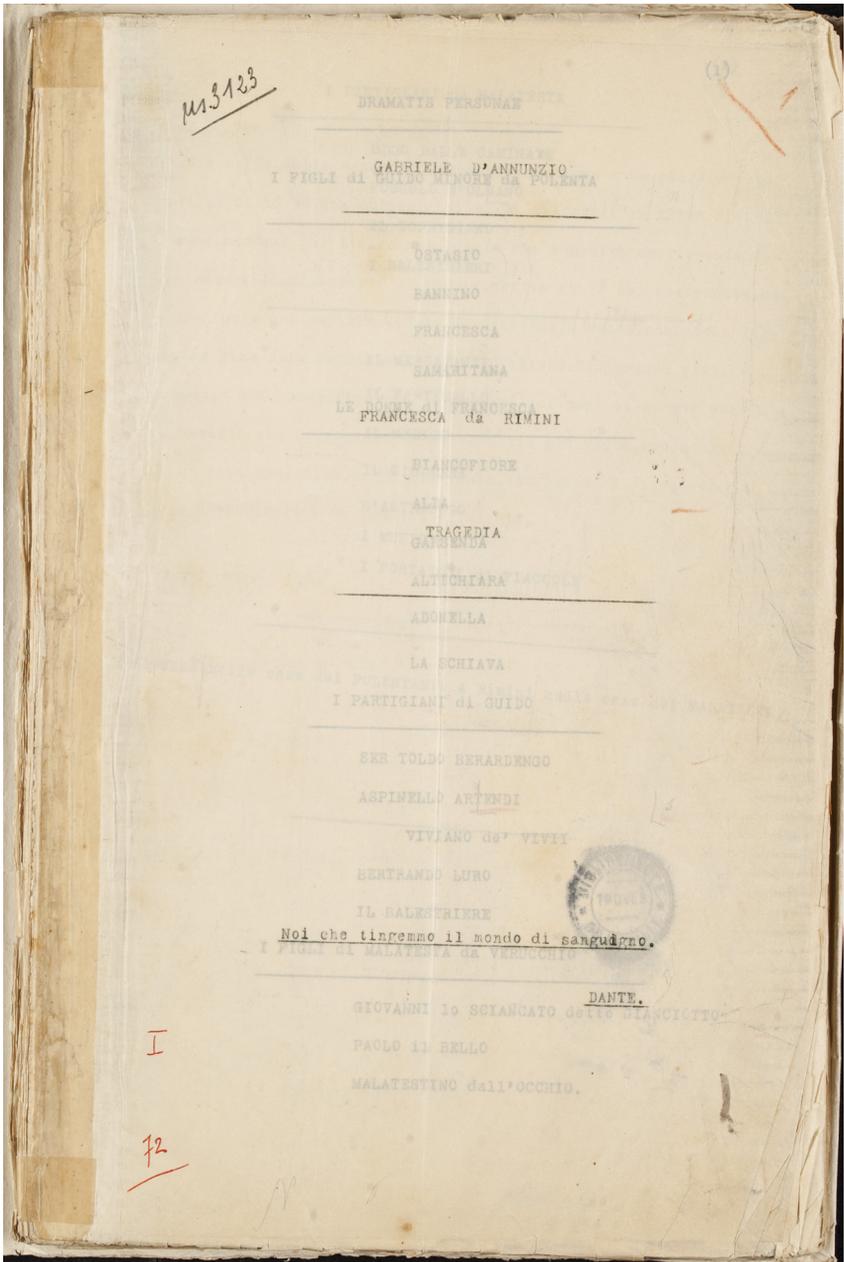
* Finito il di-quattro di
 settembre, alle ore cinque del
 pomeriggio (giornata di afa
 e di burrasca). A. d. 1901.

APPENDICE

II.

Dattiloscritto inviato a Georges Hérelle nel dicembre 1901, frontespizio e carte con la variante dell'ultimo verso; Ph. Médiathèque Jacques Chirac, Troyes Champagne métropole, fond Hérelle, ms 3123, fascicolo I, c. 1; fascicolo V, cc. 27-28.

APPARATO ICONOGRAFICO



ms 3133

DRAMATIS PERSONAE

GABRIELE D'ANNUNZIO
I FIGLI DI GUIDO MONREALE DA POLENZA

OSTASIO

BANNINO

FRANCESCA

SAMANTANA

LE DONNE DI FRANCESCA
FRANCESCA da RIMINI

BIANCOFIORE

ALBA

TRAGEDIA
GABRIELLA

ALTICHIARA

ASCHELLA

LA SCHIAVA

I PARTIGIANI di GUIDO

SER TOLDO BERARDENGO

ASPINELLO ARTENDI

VIVIANO de' VIVII

BERTRANDO LURO

IL SALESIERE

Noi che tingemmo il mondo di sanguigno.

DANTE.
GIOVANNI lo SCIANCATO detto BIANCOTTO

PAOLO il BELLO

MALATESTINO dall'OCCHIO.

I

72

APPENDICE

III.

Autografi con elenchi e disegni sui materiali di scena e la variante dell'ultimo verso; cartella *Francesca da Rimini*, Archivio Eleonora Duse, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Zammone - pellicce
 de Karolis ^{cuoro per}
^{costura}
 in oro
 Scarpe bleu o verdi
 per Paolo.

Scarpe per Malatestino

Casco
 fodero della
 spada - 

Baccetti -

costura Mercante
 Vestiti per i Musici.

Maniche per Paolo ^{III atto}
 Mem. per Mercante
 Mem. per Medico.

Pelliccia per Vestiti rossi
 di Paolo (III atto.)

Finestre Paolo -
 (III atto)

Copricapo per Ser Toldo
 Turbante per l'Athologo -
 Copric. per Medico.

Cappuccio per la Seliciana
 e vestito.

Velluto panno per scarpe Paolo - Velluto rosso - idem.

Idem e seta per vestito

Podera idem.

Pelle per brigantina Franciotto. (II. atto) maniche imbottite.

X Set panna operoni.

Curio per cervelliera di Franciotto.

Cinture cinque e bonette per le donne (II. atto).

Picami per veste di Samaritana (de Carolis)

Stoffa per la dalmatica di Paolo (II. atto)

X Cintura per Franciotto con chiodi (II. atto e II.°)

Spada per Ostarisio e cintura - con manellotto - dorata.

X Panniera grande e zonniera per Franciotto (II. atto)

X Brigantina per Malatestino e gaziera.

- Panno di lana e corda per la festa mozea -

La porta della prigione (catenaccio, al fabbro)

+ Veriga sardesa e marmara =

- Stoffa lunga per i cinque munici (III atto)
rosso e giallo sono!

- Stoffa maron per il mercatante (scatella e cintura)

- Stoffa verde (lana) per fanetto del frullare.

+ (Mettere le rinere ai bracetti ritagliati.)
memento d

(Per fantucello servirà uno dei giustaromi di munici del 1.º atto)

Disegno della branca usata per Maratona -

Collare di pernici per il medico - 

10
Francia

Lascialo!

Lascialo! Me, me prendi! Secomi!

Oh, Paolo!

IV.

Disegno di due uomini in costume, «siècle XIV^o»;
Archivio Personale del Vittoriale, cassetta VIII.2, lemma 43,
n° 329.



APPENDICE

V.

Xilografie di Adolfo de Carolis e spartiti nella *princeps* Treves (1902). Biblioteca Queriniana di Brescia (coll. 4.C.74).



EX LIBRIS



PROPRIETA LETTERARIA - TVTTI I DIRITTI
SONO RISERVATI PER TVTTI I PAESI

COMPRESO IL REGNO DI SVEZIA E NORVEGIA

©PYRIGHT MCMII BY GABRIELE D'ANNUNZIO





NELLA volta che sta piena di fati
 come l'antra ove seggono i Veggenti
 presso le fonti della Vita arcane;
 nel fermo cielo che animò di vènti
 avversi Michelangelo, d'afflati
 formidabili in membra sovrumane;
 tra il nudo eroe cui la vittoria è pane
 e il deserto profeta belluino
 onde irrompe il Futuro come fiume,
 la sibilla sorregge il suo volume
 raggiando l'uno e l'altro suo vicino,
 bellissima però che ancor l'elleno
 Apollo canti nel suo vasto seno.

Fale nel cor profondo io vedo e voglio
 la beatrice, quando al suo richiamo
 risfavilla di me l'ottima parte.
 Anima infaticabile, e preghiamo
 il dio che faccia a noi come l'orgoglio
 ismìsurata la virtù dell'arte;
 si che per alte immagini le carte

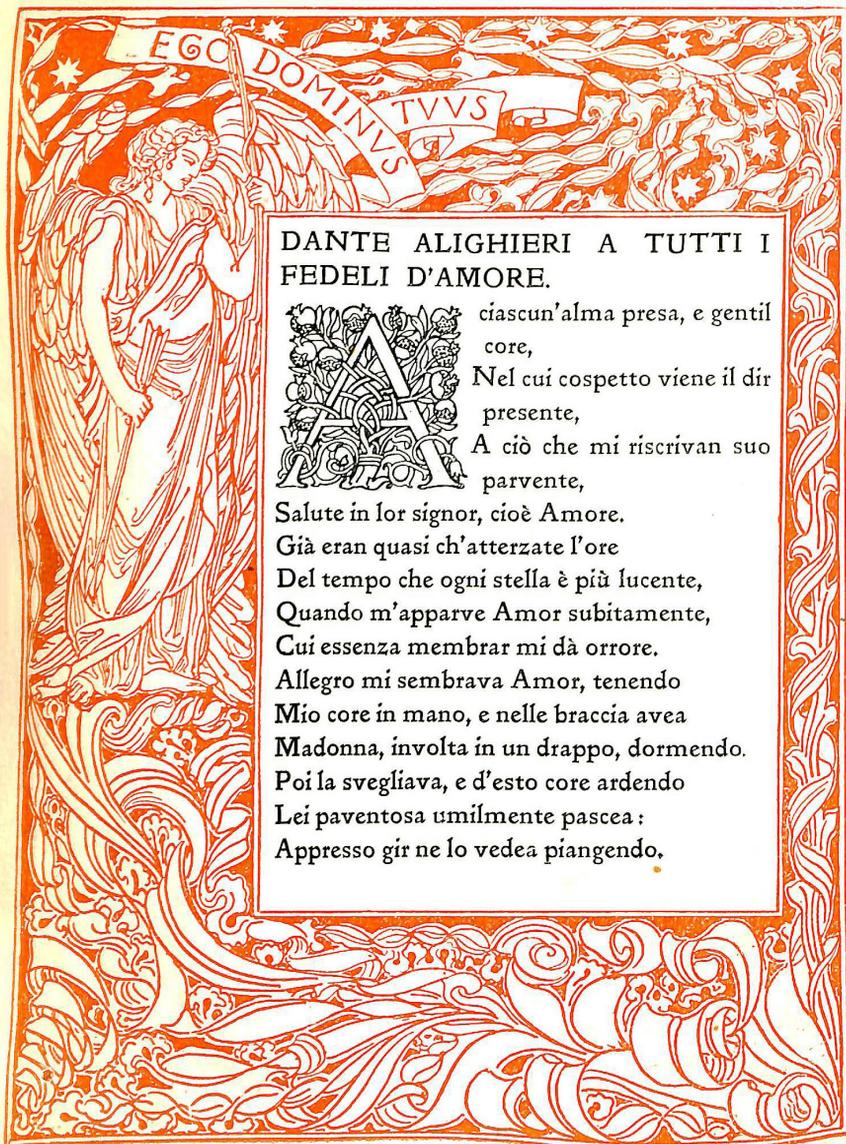
Ma all'uom novello meglio il flutto e il grido
 e l'ansito dei popoli, e la schiuma
 e l'impeto del gran cavallo alato,
 e la Gorgone, e il duro amor del Fato.

Danzon mia fiera, io starò fermo in campo
 contra l'odio selvaggio e il falso amore,
 e ridendo farò la mia vendetta.

A colei che conosce il mio valore
 tu vola e le confida: " Io dentro avvampo
 di quella verità che non ho detta.

Ti prega il fratel tuo che in su la vetta
 del cor tu tenga la tua fiamma accesa,
 ché s'apparecchia a una più bella impresa. „





DANTE ALIGHIERI A TUTTI I
FEDELI D'AMORE.



ciascun'alma presa, e gentil
core,
Nel cui cospetto viene il dir
presente,
A ciò che mi riscrivan suo
parvente,
Salute in lor signor, cioè Amore.
Già eran quasi ch'atterzate l'ore
Del tempo che ogni stella è più lucente,
Quando m'apparve Amor subitamente,
Cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
Mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna, involta in un drappo, dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea:
Appresso gir ne lo vedea piangendo.

PAOLO MALATESTA A DANTE
ALIGHIERI.

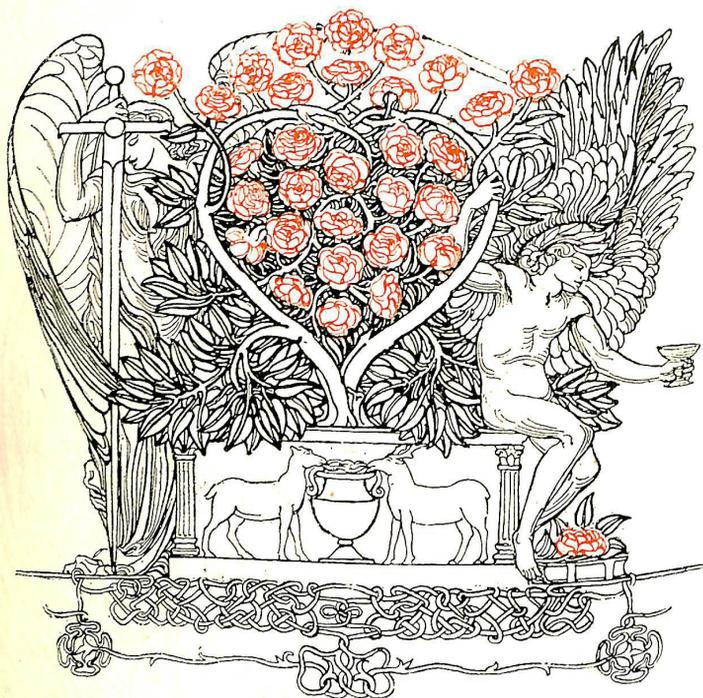


vedesti, al saggio d'ogni alto
 amadore
 Che 'n la tua vision pose la
 mente,
 Come gioioso quel signor
 possente
 Adduce li suoi servi allo dolore.
 Nelle sue braccia avea lo tuo valore
 E la tua donna in guisa di dolente
 A morir messa, quella mortalmente
 Nudrendo dello tuo corale ardore.
 Poscia sen giva lagrime spargendo,
 Per subita pietate che 'l strignea,
 Ascosa morte in ella conoscendo.
 Sembiantemente lui vid'io piangendo,
 E non Madonna, ahì, ma del cor pascea
 Tal disir folle ond'io sempre l'offendo.

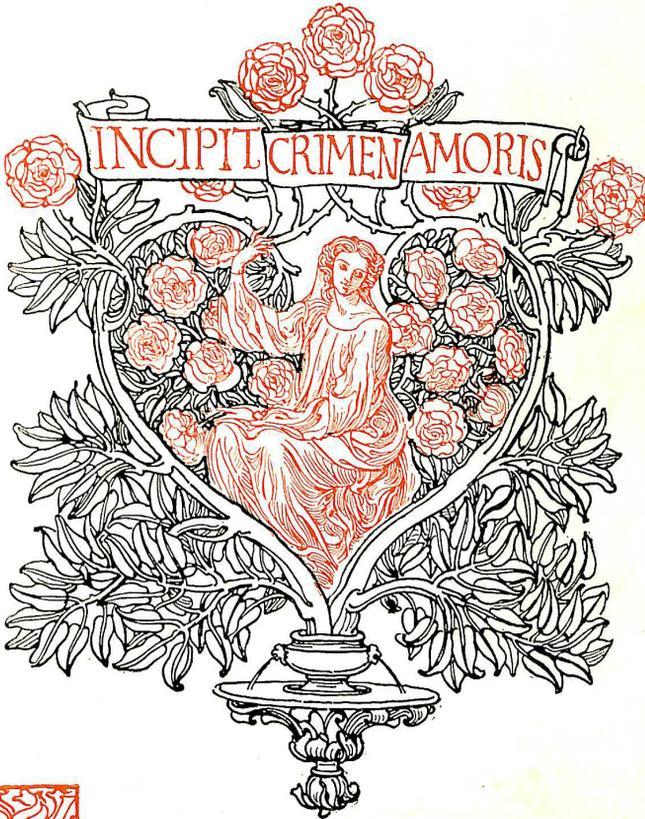
VIDE
COR TVVM



APPARATO ICONOGRAFICO



AMORCEALOR GENTIL RATIO S'APPRENDE * *
MORCEANVILLO AMATO AMAR PERDONA * * *
MORCONDVSSENOI ADVNA MORTE * * *



no cor si dimanda. uno cor si dimanda

ALTICHIARA.

Arzo è giunto e febbraio
gito se n' è col ghiado.

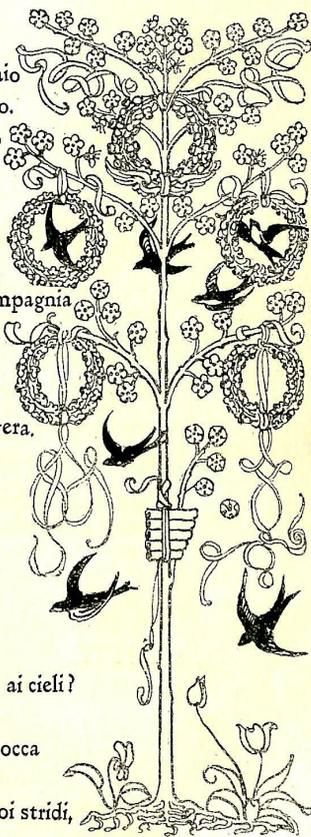
Or lasceremo il vaio
per veste di zendado.

E andrem passando a guado
acque di rii novelli
tra chinati arboscelli verzicanti,
con stormenti e con canti in compagnia
di presti drudi, o nella prateria
iscegliendo viole
ove redole più l'erba, de' nudi
piedi che al sole v'ebbe Primavera.

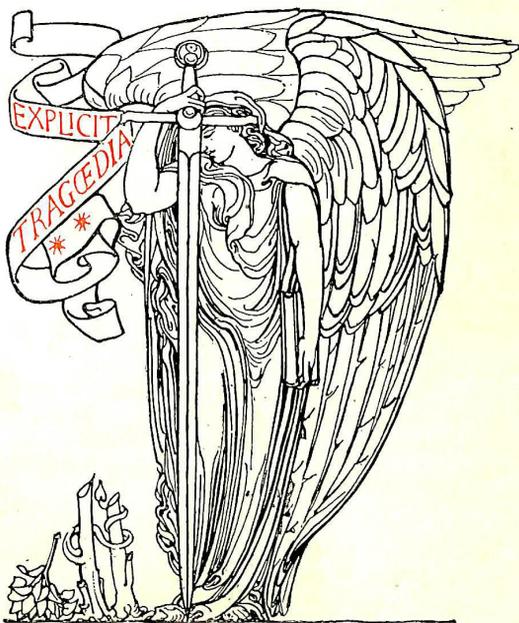
GARSENDA.

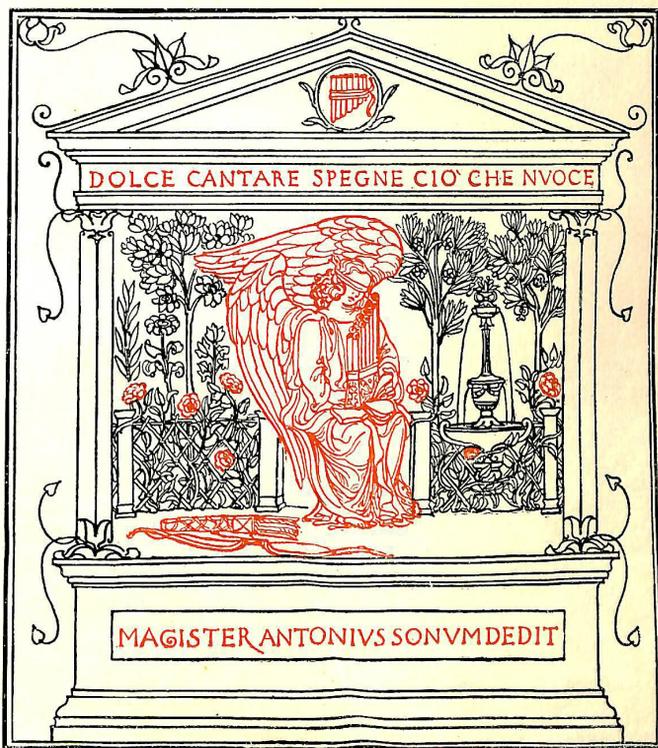
Oggi la terra pare
nova cosa a vederla,
e la faccia del mare
oggi è come la perla.

Non canta già l'avèrta
per entro ai boschi? e pronta
la lodola non monta in sommo ai cieli?
et i vènti crudeli nella bocca
non portan nidi? Rondine, ma cocca
di dardo è la tua coda,
par che arco s'oda stridere in tuoi stridi,



lore e di furore, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale. I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere; non danno un gemito; senza sciogliersi, piombano sul pavimento. Lo Sciancato si curva in silenzio, piega con pena un de' ginocchi; su l'altro spezza lo stocco sanguinoso.





IL GIULLARE.

Or venuta che fue...



**Atto I.
Scena I.**

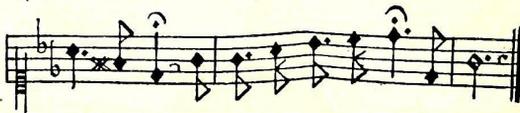


IL CORO DELLE DONNE.

Oimé che adesso io provo...



**Atto I.
Scena V.**



O dattero fronzuto...

Ibidem.



Per la terra di maggio...

Ibidem.



APPENDICE



LE TROMBE LONTANE.



Atto II.
Scene III, IV, V.





L'ENTRATA DEI MUSICI.

Atto III.
Scena IV.



LA CANZONE A BALLO.

Nova in calen di marzo...

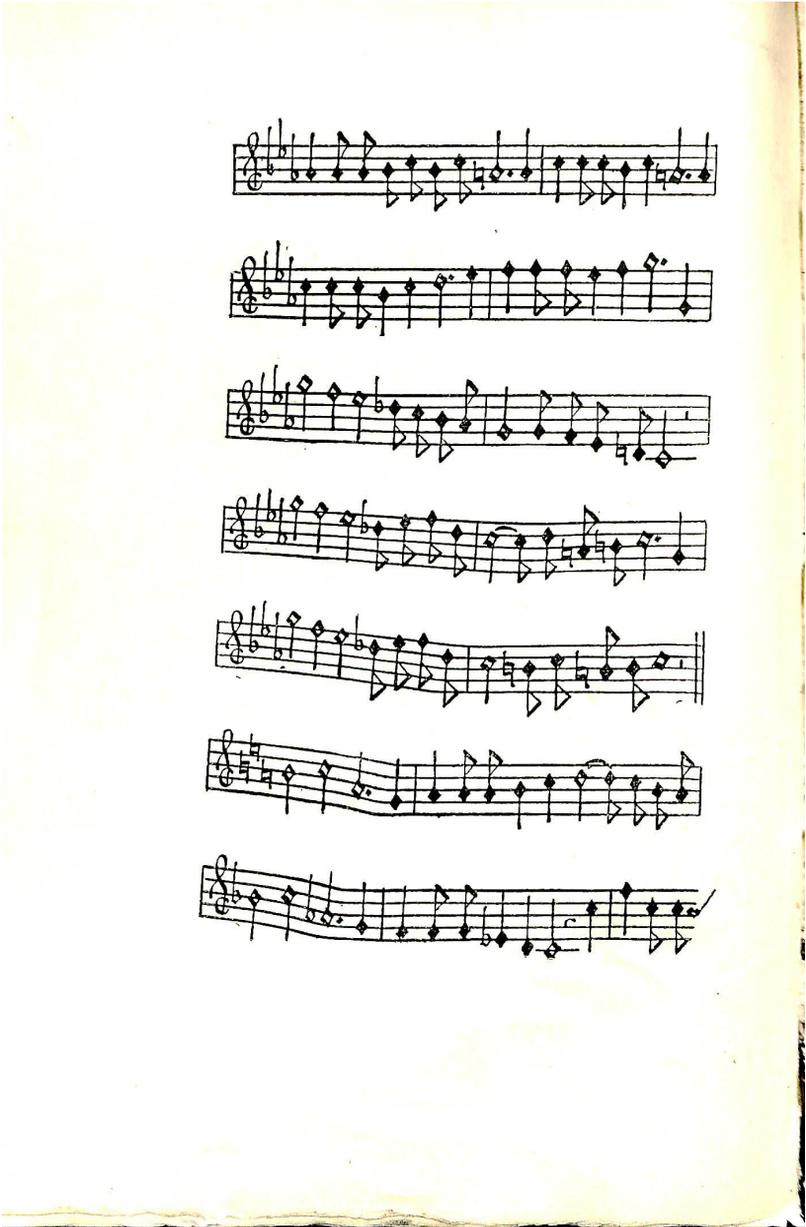
Ibidem.



APPENDICE



APPARATO ICONOGRAFICO



APPENDICE



IL BUTTASELLA.

A cavallo! A cavallo!



Atto IV.
Scena V



Cu mi nascesti in riva al mare etrusco,
o poema di sangue e di lussuria,
su le sabbie arse, tra il selvaggio rusco,

Iaggiù, dove la costa di Liguria
protesa par grande galèa che salpi,
aspra di schiume se libeccio infuria.

Quivi hanno patria i vènti, e l'aer palpita
animoso agitando in vasta lite
le torme delle nubi contro l'Alpi

di Luni aguzze come le meschite
cui Dante rosse nella valle cerne
quando s'appressa la città di Dite.

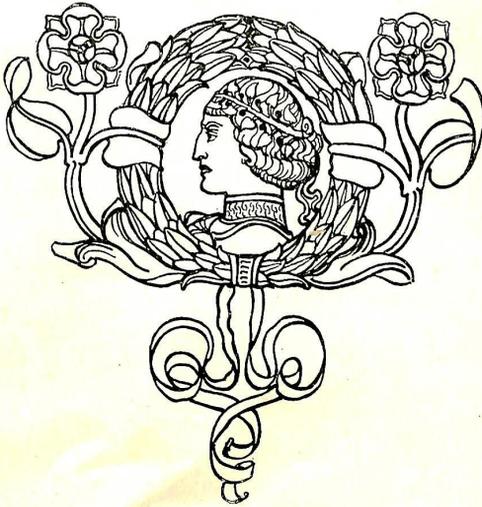
- 279 -

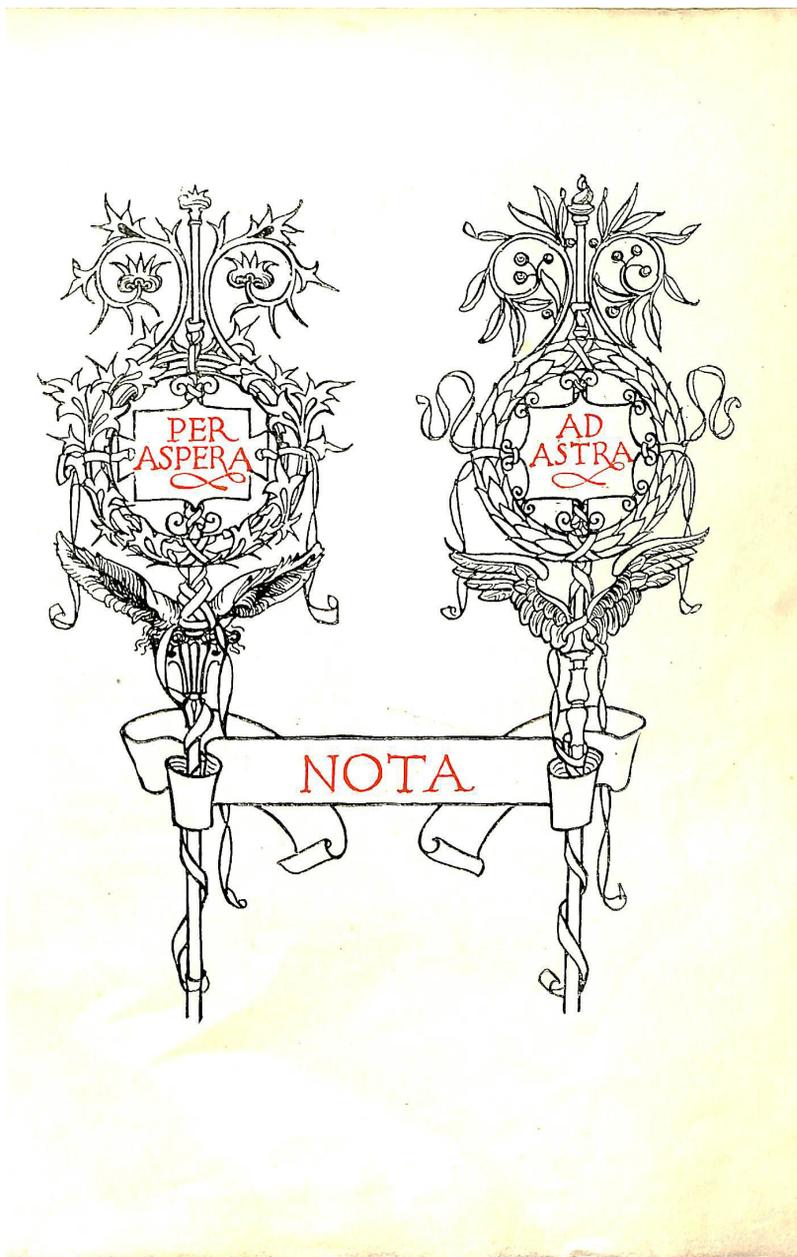
Ch'io lo veda tornare alla battaglia
come nella giornata di Piombino,
con quell'arme ch'egli ha nella medaglia;

cavalcare a traverso l'Apennino
col pensier disperato per iscorta
e con un buon pugnale dommaschino;

silenzioso giungere alla porta
di Roma contra il papa, avendo incisa
la sua ragione su la lama corta;

e trattar la fortuna alla sua guisa.





APPENDICE

VI.

Xilografia di de Carolis che chiude il *Commiato* nei primi esemplari della *princeps*, trovata «troppo fine» da d'Annunzio e quindi sostituita con un profilo di Sigismondo più ricco (cfr. nella parte introduttiva, I § 4.2, e *Carteggio d'A.-de Carolis*, pp. 82-83). Archivio del Vittoriale (DAN.5.28.1, inv. C 3209; p. 285).

Ch'io lo veda tornare alla battaglia
come nella giornata di Piombino,
con quell'arme ch'egli ha nella medaglia;

cavalcare a traverso l'Apennino
col pensier disperato per iscorta
e con un buon pugnale dommaschino;

silenzioso giungere alla porta
di Roma contra il papa, avendo incisa
la sua ragione su la lama corta;

e trattar la fortuna alla sua guisa.



APPENDICE

VII.

Xilografie di de Carolis nell'edizione economica Treves (1903). Archivio del Vittoriale (DAN.5.28.2, inv. C 102).



GABRIELE D'ANNUNZIO



I MALATESTI
FRANCESCA DA RIMINI

IN MILANO PRESSO I FRATELLI TREVES.



Si che per alte immagini le carte
sian degne che tal pura man le porti
e le sollevi tra le luci eteree.

Questa è colta che il nostro ben discerne.
Dice: "O fratello, meco le tue sorti
ardono, quando sul clamor del vulgo
vestita dei tuoi spiriti rifulgo."

Questa è colta che all'arco mio sonoro
pose la nova corda ch'ella attorse
ed incrociò perché scura scoccò.

Un pazzone ardire al cor mi corse:
ogni mattino la snetta d'oro

battò, che il destinato segno tocchi.
Vano d'intorno il ghigno degli sciocchi
stride, e la copia delle lodi insidise
come fastidiosa pioggia crocchia.

Io non ho cura. Ella ogni bassa angoscia,
ogni vile pensiero del cor m'avvisò.
Va la mia volontà col mio disdegno,
deliberata di toccare il segno.

Pur se il nemico ceda, io non do tregua
al mio ferro. Convien che armato io viva
e sotto le percosse risfavilli.

Ben di porpora è cinta e non d'oliva

Perch'una. Convien ch'ella mi segua
per una selva d'arste e di vessilli.

Dolce cosa in segreti orti tranquilli
sognare all'ombra e riguardar la piuma
lente che trema nel loquace nido.

Ma all'ogni novello meglio il flutto e il grido
e l'ansito del popolo, e la schiuma
e l'impeto del gran cavallo alato,
e la Gorgone, e il duro amor del Fato.

Canzon mia fiera, io starò fermo in campo
contra l'odio selvaggio e il falso amore,
e ridendo farò la mia vendetta.

A colui che conosce il mio valore
tu vola e le confida: "Io dentro avvampo
di quella verità che non ho detta.

Ti prego il fratello tuo che in su la vetta
del cor tu tenga la tua fiamma accesa,
ché s'apparecchia a una più bella impresa."



Fiore d'eternità, questo fatale
figlio del Desiderio e della Morte
riman chiuso nel cerchio trionfale.

Il crine itto nel turco della sorte,
cui ricompose la divina Isotta,
or gli fluisce sopra il collo forte.

Tace il ruggito nella bocca dotta.
Intento alla bella Focchia di lince
arde, che meglio vede quando amotta.

Così per l'arte il gran tiranno vince
il tempo, assai più vivo che allor quando
correva le cittadi e le province.

La sua voce d'amore e di comando
io vo' trarre dal marmo, e fa sua gesta.
O poema sanguigno, a lui ti mando.

Ti mando a Sigismondo Malatesta
nel nome de' due spiriti cui travaglia
la bufera infernal che mai non resta.

Ch'io lo veda tornare alla battaglia
come nella giornata di Piombino,
con quell'arme ch'egli ha nella medaglia;

- 276 -

cavalcare a traverso l'Apennino
col pensiero disperato per iscora
e con un buon pugnale dommaschino;

sfenzioso giungere alla porta
di Roma contra il papa, avendo incisa
la sua ragione su la lama corta;
e trattar la fortuna alla sua guisa.



VIII.

Autografo dannunziano dell'*Avertissement du traducteur* edito a firma di Georges Hérelle da Calmann-Lévy nel 1913 e 1921 a corredo dell'edizione francese; Ph. Médiathèque Jacques Chirac, Troyes Champagne Métropole, fond Hérelle, ms 3147.

III^o1913Avertissement

envoyé par G. D'Annunzio
pour servir d'introduction
à la traduction de

F. de Rimini.

publié en 1913. ~~1913~~

G. D' A. a voulu que je fuisse
présente ~~sur~~ cet Avertissement
sous mon nom. Il a été imprimé
~~presque~~ textuellement pages I - VII. Je
n'ai changé que quelques mots.

No. 3147

4°

Avertissement du traducteur

Le texte italien de cette tragédie, imprimée par le motime Chant cinquième de l'Enfer, est composé en vers de ouve, de sept et de cinq syllabes; qui correspondent, dans notre prosodie, au décasyllabe des chansons de geste et à ses deux hémistiches inégaux.

Voici quelques types, où la correspondance de la césure et des accents est évidente:

Quella che sà se il furo è mezzo o pieno.

Cumpainz Rollanz, suné^z votre olifant.

2

× La traie di la⁴ doude vita⁷ procede¹⁰.
 Campainz Rollanz⁴, Kar surez⁷ votre corn¹⁰.

Allo parrier⁴ lo becco non si rade¹⁰.
 Qui gardera⁴ la terre⁶ et le rivai¹⁰.

Dimorerò⁴, che non conviene a me¹⁰.
 Jo vos plevis⁴, tuit sunt jugiet a mort¹⁰.

Maratertino almeno vi dono¹⁰.

Et la bataille⁴ horrible en Aliscans¹⁰.

Non si concede al Podestà⁸ partirsi¹⁰.
 Se la cançon⁴ ont corrompu⁸ la geste¹⁰.

3

On sait qu'en un certain nombre de chansons, qui appartiennent presque toutes à la geste de Guillaume, le couplet se termine par un vers féminin de six syllabes, avec un très bel effet.

Loz commença les iex à rouellier,
Les dents à croistre et la teste à hochier,
Molt ot au cuer grant ire.

C'est sans doute la répétition rythmique du second hémistiche du vers précédent.

Malatertino, non mi riconosci?

Sei alla Torre Martra.

Montagna è in buoni artigli. Sta sicuro
che non ci fuggirà.

Honoré d'Urfé, dans sa curieuse 4
 théorie théâtrale du vers blanc, qui pré-
 cède la Sylvanire, explique pour quels
 motifs il a entremêlé le vers ^{de} six syllabes
 au vers de dix; dont le second hémistiche,
 étant aussi de six syllabes, s'accouple
 si musicalement avec le premier, que
 l'oreille suit de l'un en l'autre la
 même onde et s'en satisfait.

Le poète de Francisca a alterné
 avec le vers fondamental non seulement
 le second membre mais aussi le premier,
 sur l'exemple de Dante dans la chan-
 son a Foscia che Amor del Tutto m' ha

larciate. » Et il a forgé ainsi pour ⁵
 le drame un instrument métrique d'une
 souplesse, d'une robustesse, d'une diver-
 sité incomparables, apte en même
 temps au ~~nombre~~^{nombre} le plus mélodieux
 et à la dissonance la plus rude :
 à la passion de Francesca et à l'atrocité
 de Malatestino, aux jeux des don-
 zelles et aux tumultes des arbalétriers,
 aux songes de l'esclave chypriote et
 aux railleries du jongleur bolonais.

Cette extraordinaire vie du ryth-
 me, comment la faire passer dans une tra-
 duction littéraire, dont l'effort doit nécessai-

lement se restreindre à conserver
le caractère de l'action? 6

En outre, ce poème est écrit tout
entier dans la langue du XIII^e siècle, dans
la plus forte langue danteque, avec une
telle maîtrise que le plus illustre des
exégètes italiens de Dante, Isidoro
del Lungo, a pu écrire: « Le sentiment

et le langage de ces personnes, non
des protagonistes seulement, mais des
infimes, sont, je ne dirai pas étudiés -
ce serait peu dire - mais frappés avec
une vigueur insistante au coin de la
vive parole du temps; de telle façon

que l'accent même de voix depuis ⁷
 six cents ans éteintes semble revivre
 pour l'oreille exercée. Et à l'illusion
 scénique s'accompagne l'illusion histori-
 que des images et des sons; et on
 sent que l'art en cette œuvre a plain-
 ment saisi son objet éternel: le Vrai.»



Or la langue de la Divine Comé-
die est presque toute entière vivante
 dans la conscience du peuple italien,
 pour lequel la «Lectura Sanctis» est
 une sorte de culte national. Mais com-
 ment donc en faire sentir la force et
 la noblesse dans une traduction offerte

Brunet Latin, maître de Dante, que ⁹
~~le begu~~ Malatesta, dans la même scène,
 dit avoir rencontré — « docte rétho-
 ricien revenu de Paris » — chez
 l'excellent chanteur nommé Carella.
 Et, sans doute, dans la manne prodigieu-
 se des vieux mots recueillis par Jé-
 rôme Godefroy, ~~on aurait pu découvrir~~
 tous les équivalents de ceuse, innom-
 brables, que le poète a dérivés de
 Dante, de Pancrèco da Barberino,
 des rimeurs bolonais, des chroniqueurs,
 des conteurs, des chansons populaires. Et

on aurait alors pu éviter, sans doute, ¹⁰
 des périphrases affaiblissantes; on aurait
 pu ^{rendre} peut-être les jeux de mots, les
 allusions burlesques, les facéties, les
 dictons, les extravagances, les joyeux
 setés de toute sorte, qui éclatent
 dans les scènes où le jongleur, l'a-
 strologue, le médecin, le marchand,
 les filles, les musiciens  ont d'esprit
 retors et de chicane comme dans une
 sottise; on aurait pu même conserver
 presque toujours l'ordre officieux des mots,
 en profitant de cette abondance de tours,
 de cette multiplicité de constructions, de

cette absence de règles étroites, qui (11
 donnent à la vieille syntaxe une soup-
 plesse et une variété sans limites.

Mais, du XIII^e siècle à nos jours,
 notre langue a subi une mutation si
 profonde qu'une telle tentative — d'ailleurs,
 très difficile à réussir — aurait pu
 être appréciée seulement par quelques
 érudits, comme contribution inattendue
 à l'École des chartes.

Le traducteur s'est donc contenté
 Nous nous sommes donc contentés de
de translater
 traduire en langue vivante ce « poème
 de rouges et de crimes » qui, dans sa

12

vertu évocatrice, est si vivante de
 couleur et d'expression. Cependant
 le lecteur va s'apercevoir que l'indompté
 ble ossature archaïque se manifeste
 même sous le travestissement. Bien
 des fois, l'âpre caractère des
 choses représentées semble forcer
 l'outil moderne



C ————— G. H.

BIBLIOGRAFIA

1. *Scritti di d'Annunzio*

Carteggio d'A.-de Carolis

G. d'Annunzio, A. de Carolis, «*L'infinito della melodia*». *Carteggio 1901-1927*, a cura di V. Raimondo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018.

Carteggio d'A.-Duse

E. Duse, G. d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a cura di F. Minucci, Milano, Bompiani, 2014.

Carteggio d'A.-Fortuny

M. R. Giacón, *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)*, Lanciano, Carabba, 2017.

Carteggio d'A.-Hérelle

Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931), a cura di M. Cimini, Lanciano, Rocco Carabba, 2004.

Carteggio d'A.-Masciantonio

Caro Pascal. *Carteggio d'Annunzio-Masciantonio (1891-1922)*, a cura di E. Di Carlo, Casoli, Ianieri, 2001.

Carteggio d'A.-Tenneroni

Al "Candido Fratello"... *Carteggio Gabriele D'Annunzio-Annibale Tenneroni (1895-1928)*, a cura di M. Menna, Lanciano, Carabba, 2007.

Carteggio d'A.-Treves

G. d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, con la collaborazione di K. Bernardi e B. Di Serio, Milano, Garzanti, 1999.

Carteggio d'A.-Vamba

Gabriele d'Annunzio-Vamba. Carteggio. 1900-1919, prefazione di S. Bartolini, Firenze, Lorenzo de' Medici Press, 2017.

Elettra

G. d'Annunzio, *Elettra*, edizione critica a cura di S. Campardo, Gardone, Il Vittoriale degli Italiani, 2017.

Episcopo & C^{ie}

G. d'Annunzio, *Episcopo & C^{ie}. Roman traduit de l'italien* par G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, [s.d.].

APPENDICE

- Francesca da Rimini*, ed. Brjusova-Ivanova
Frančeska da Rimini. Tragedija v 5 dejstvijach, Perevod s ital'janskago V. Brjusova i V. Ivanova, Sankt Peterburg, Pantheon, 1908.
- Francesca da Rimini*, ed. Danilina
 G. D'Annunzio, *Frančeska da Rimini. Tragedija v 5 dejstvijach*, Perevod Ju. Danilina, Moskva, Zarja, 1908.
- Francesca da Rimini*, ed. Hérelle
 G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Tragédie en cinq actes traduite de l'italien par G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1913.
- Francesca da Rimini*, ed. Pereiz
 G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini: tregedie*, tradusa din limba italiana de Jon Pereiz, Bucuresti, Universală, 1907.
- Francesca da Rimini*, ed. Andreoli
 G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, I, pp. 449-682.
- Francesca da Rimini*, ed. Pirovano
 G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2018.
- Francesca da Rimini*, ed. Symons (London)
 G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, translated by A. Symons, London, William Heinemann, 1902.
- Francesca da Rimini*, ed. Symons (NY)
 G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, translated by A. Symons, New York, Frederick A. Stokes Company, 1902.
- Francesca da Rimini*, ed. Vollmoeller
 G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, eine Tragoedie in Versen, Deutsch von [K. G.] Vollmoeller, Berlin, Fischer Verlag, 1904.
- Francesca da Rimini*, ed. Winge
 G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini. Sørgespil i fem akter* [tragedia in cinque atti], autoriseret oversættelse fra italiensk ved R. Winge, København og Kristiania, Gyldendalske Boghandel Nordisk forlag, 1905.
- Francesca da Rimini*, «Revue de Paris»

BIBLIOGRAFIA

- G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, tragédie en cinque actes, «Revue de Paris», 1^{er} déc. 1901, pp. 449-97 (a. I e II); 15 déc. 1901, pp. 749-70 (a. III); 1^{er} janv. 1911, pp. 55-79 (a. IV e V).
- Francesca da Rimini, tr*¹
G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Milano, Treves, 1902.
- Francesca da Rimini, tr*²
G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Milano, Treves, 1903 (ed. economica).
- Il fiore delle lettere*
G. d'Annunzio, *Il fiore delle lettere. Epistolario*, a cura di E. Ledda, introduzione di M. Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Il fuoco*
G. d'Annunzio, *Il fuoco*, in Id., *Prose di romanzi*, II, pp. 195-518.
- Il libro delle Vergini*
G. d'Annunzio, *Il libro delle Vergini*, Roma, Sommaruga, 1884.
- Il piacere*
G. d'Annunzio, *Il piacere*, in Id., *Prose di romanzi*, I, pp. 1-358.
- Libro segreto*
G. d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, in *Prose di ricerca*, I, pp. 1657-1922.
- Nell'assenza di Lanciotto*
G. d'Annunzio, *Nell'assenza di Lanciotto*, in Id., *Il libro delle Vergini*, pp. 125-61.
- Notturmo*
G. d'Annunzio, *Notturmo*, in *Prose di ricerca*, I, pp. 159-410.
- Prose di ricerca*
G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, 2 voll., Milano, Mondadori («Meridiani»), 2005.

Prose di romanzi

G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, 2 voll., I, a cura di A. Andreoli, introduzione di E. Raimondi; II, a cura di N. Lorenzini, introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1988-1989.

Scritti giornalistici

G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, 2 voll., I, 1882-1888, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni; II, 1889-1938, testi raccolti da G. Zanetti, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1996-2003.

Tragedie, sogni e misteri

G. d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2 voll., 2013.

2. *Fonti e testimonianze*[Anonimo], *Ospiti illustri*

[Anonimo], *Ospiti illustri*, «Il Ravennate Corriere di Romagna», XXXIX, 118, 24 maggio 1901, p. 3.

Aretino, *Istoria fiorentina*

L. Aretino, *Istoria fiorentina*, Firenze, Le Monnier, 1861. (BD)

Barberino, *Documenti d'amore*

F. da Barberino, *Documenti d'amore*, Roma, Mascardi, 1640. (BD)

Bellini, *Francesca da Rimini*

B. Bellini, *Francesca da Rimini. Tragedia*, Cremona, De Micheli, 1820.

Benelli, *La 'Francesca' di D'Annunzio*

S. Benelli, *La «Francesca» di G. D'Annunzio*, «La Rassegna internazionale», a. II, vol. VII, fasc. V, 15 dicembre 1901, pp. 423-28.

Berni, *Orlando innamorato*

BIBLIOGRAFIA

- Orlando innamorato di M.M. Boiardo rifatto da F. Berni*, Venezia, Zatta, 5 voll., 1785. (BD)
- Boccaccio, *Esposizioni*
G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Boccaccio, *Filocolo*
Delle opere di m. Giovanni Boccacci cittadino fiorentino, voll. I e II, Firenze, 1723. (BDS)
- Bucchi, *Francesca da Rimini*
U. Bucchi, *Francesca da Rimini*, in *Tragedie di Ulivo Bucchi*, I, Pisa, Nistri, 1814, pp. 1-85.
- Casoretti, *Lanciotto Malatesta*
G. Casoretti, *Lanciotto Malatesta. Tragedia*, Venezia, Antonelli, 1838.
- Cesareo, *Francesca da Rimini*
G. A. Cesareo, *Francesca da Rimini. Tragedia*, prefazione di L. Pirandello, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1906.
- Cesari, *Bellezze delle Commedia*
Bellezze della Commedia di Dante Alighieri. Dialoghi d'Antonio Cesari, 4 voll., Verona, Libanti, 1824-1826.
- Chanson de Roland*
La Chanson de Roland, traduction nouvelle rhytmée et assonancée avec une introduction et des notes par L. Petit de Julleville, Paris, Lemerre, 1878. (BDS)
- Colonna, *Polifilo*
F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisisomnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*, Venetiis, In aedibus Aldi Manutii, mense decembri 1499. (BD)
- Conti, *La beata riva*
A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000.
- Crawford, *Francesca da Rimini*
F. M. Crawford, *Francesca da Rimini*, traduit par M. Schwob, Paris, Fasquelle, 1902.

- D'Ancona-Comparetti (ed.), *Antiche rime volgari*
Antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793, a cura di A. d'Ancona e D. Comparetti, Bologna, Romagnoli, 5 voll., 1875-1888.
- Dara-Ricci Gramitto, *Francesca da Rimini*
 G. Dara, R. Ricci Gramitto, *Francesca da Rimini. Tragedia lirica*, musiche di G. Impallomeni, Girgenti, Montes, 1878.
- De Lollis, *Pro Sordello*
 C. De Lollis, *Pro Sordello de Godio, milite*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXX, gennaio 1897, pp. 125-207.
- de Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*
 Vicomte de Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*, Paris, Debécourt, 1839, 2 voll.
- Fabbri, *Francesca da Rimino*
 E. Fabbri, *Francesca da Rimino*, Rimino, Marsoner, [1820]; ora in Id., *Francesca da Rimino*, a cura di M. Frezza, Napoli, Fiorentino, 1962.
- Gravina, *Della tragedia*
 G. V. Gravina, *Della tragedia*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 503-90.
- Guido da Pisa, *I fatti di Enea*
 G. da Pisa, *I fatti di Enea estratti dalla Eneide di Virgilio e ridotti in volgare da frate Guido da Pisa*, Firenze, Fraticelli, 1845. (BD)
- Keats, *Poems*
 J. Keats, *The Complete Poems*, edited by J. Barnard, London, Penguin, 1977.
- Lancillotto*
Dell'illustre et famosa historia di Lancillotto dal Lago. Alcuni capitoli a saggio, Bologna, Romagnoli, 1862.
- Manzoni-Fauriel, *Carteggio*
Carteggio Alessandro Manzoni Claude Fauriel, premessa di E. Raimondi, a cura di I. Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000.
- Maroncelli, *Addizioni*

BIBLIOGRAFIA

- P. Maroncelli, *Addizioni alle Mie prigioni di Silvio Pellico*, Parigi, Baudry, 1833.
- Monaci, *Crestomazia*
E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, fascicolo I, Città di Castello, Lapi, 1889. (BDS)
- Montale, *Prime alla Scala*
E. Montale, *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Mondadori, 1981.
- Nencioni, *La letteratura mistica*
E. Nencioni, *La letteratura mistica*, in *Le conferenze fiorentine sulla vita italiana*, Milano, Treves, 1895, 2 voll., II, pp. 218-48. (BDS)
- Pellico, *Francesca da Rimini*
S. Pellico, *Francesca da Rimini*, Novara, Rasario, 1818; Milano, Pirota, 1818. (BDS) Si cita dal testo edito in Faccioli 1981, I, pp. 269-308.
- Phillips, *Paolo and Francesca*
S. Phillips, *Paolo and Francesca. A tragedy in four acts*, London, Jane, 1900.
- Pieracci, *Francesca da Rimini*
V. Pieracci, *Francesca da Rimini*, Firenze, Luchi, 1798. Poi, riscritta, in Id., *Tragedie*, Firenze, Carli, 1816, pp. 135-206.
- Rapisardi, *Francesca da Rimini*
M. Rapisardi, *Francesca da Rimini. Fantasia drammatica*, in Id., *Ricordanze. Versi*, Pisa, Nistri, 1872, pp. 80-132.
- Ricci, *Città monumentali: Ravenna*
C. Ricci, *Città monumentali: Ravenna. Carattere della sua storia e de' suoi monumenti*, «Emporium», 1898, pp. 469-96.
- Ricci, *Francesca*
C. Ricci, *Francesca*, «Flegrea. Rivista di lettere, scienze ed arti», II, 4, giugno 1899, pp. 285-306.
- Ricci, *Francesca e i Polentani*
C. Ricci, *Francesca e i Polentani nei monumenti e nell'arte*, «Emporium», dicembre 1901, pp. 446-67.

- Ricci, *L'ultimo rifugio*
C. Ricci, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milano, Hoepli, 1891.
- Ricci, *Ravenna e i suoi dintorni*
C. Ricci, *Ravenna e i suoi dintorni*, Ravenna, Antonio e Gio. David, 1878, terza ed. Zanichelli 1901.
- Ricci, *Ravenna e i lavori fatti dalla Sovrintendenza*
C. Ricci, *Ravenna e i lavori fatti dalla Sovrintendenza dei monumenti nel 1898*, Estratto dalla Rivista «Emporium», VIII, 48, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1899. (BD)
- Sacchetti, *Le nouvelles*
F. Sacchetti, *Le nouvelles*, Firenze, Le Monnier, 2 voll., 1860. (BD)
- Salfi, *Francesca da Rimini*
F. S. Salfi, *Francesca da Rimini*, a cura di M. Esposito, in «Studi (e testi) italiani. Rivista del Dipartimento di Lettere e Culture moderne», 43.2, 2019, pp. 37-166.
- Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes*
J.C.L. S. de Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes du Moyen âge*, Paris, Nicolle-Treuttel et Würtz, 16 voll., 1809-18.
- Tavola ritonda*
La Tavola ritonda o l'Istoria di Tristano, a cura di F. L. Polidori, Bologna, Romagnoli, 2 voll. 1864. (BD)
- Thomas, *Françoise de Rimini*
Françoise de Rimini. Opéra en quatre actes avec prologue et épilogue, paroles de J. Barbier et M. Carré, musique de A. Thomas, Paris, Calmann Lévy, 1882.
- Tommaseo, *Canti Corsi*
N. Tommaseo, *Canti Corsi*, a cura di A. Nesi, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2020.
- Tommaseo, *Canti Greci*
N. Tommaseo, *Canti Greci*, a cura di E. Maiolini, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2017.
- Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*
N. Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*,

BIBLIOGRAFIA

- Venezia, Girolamo Tasso, 1841-1842, 4 voll. (BDS)
- Tommaseo-Bellini, Dizionario
N. Tommaseo e B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861-1879, 4 voll. in 8 tomi. (BDS)
- Tonini, Rimini
L. Tonini, *Rimini nel secolo XIII ossia Volume Terzo della Storia civile e sacra riminese*, Rimini, Malvolti ed Ercolani, 1862.
- Yriarte, *Françoise de Rimini*
C. Yriarte, *Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire*, Paris, Rothschild, 1883. (BD)

3. Saggi, studi

- Andreoli 1993
A. Andreoli, *I libri segreti. Le Biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, De Luca, 1993.
- Andreoli 2000
A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000.
- Andreoli 2008-9
A. Andreoli, *Per la rilettura di 'Francesca da Rimini'*, «Sinestesia», 6-7, 2008-9, pp. 484-522.
- Andreoli 2012
A. Andreoli, *Dante fra Giovanni e Gabriele*, «La modernità letteraria», 5, 2012, pp. 11-19.
- Andreoli 2013
A. Andreoli, [Note e notizie sui testi, *Francesca da Rimini*], in *Tragedie, sogni e misteri*, I, pp. 1177-1226.
- Andreoli 2015
A. Andreoli, *D'Annunzio e l'antropologia poetica di Francesca da Rimini*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», XII, 2015, pp. 69-90.
- Ascenzi-di Felice-Tumino 2008

APPENDICE

- «*Santa giovinezza!*». *Lettere di Luigi Bertelli e dei suoi corrispondenti (1883-1920)*, a cura di A. Ascenzi, M. di Felice e R. Tumino, Macerata, alfabetica, 2008.
- Bardazzi 2016
E. Bardazzi, *L'estetica del libro dannunziano: l'editio picta alla diffusione di un nuovo gusto editoriale*, in *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, a cura di F. Parisi e A. Villari, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016, pp. 76-83.
- Barsotti 1981
A. Barsotti Frattali, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in *Teatro contemporaneo*, diretto da M. Verdone, I, *Teatro italiano*, Roma, Lucarini, 1981, pp. 77-139.
- Benvenuto 2002
B. Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002.
- Bertana 1906
E. Bertana, *La tragedia*, Milano, Vallardi, («Storia dei Generi Letterari Italiani»), [1906].
- Bertolone 2000
P. Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse*, Pisa, Giardini, 2000.
- Biggi 2008
Il laboratorio dell'attrice. Copioni annotati di Eleonora Duse, [dvd] a cura di M. I. Biggi; ricerca, trascrizione e analisi di S. Burali, L. Selmin; progetto grafico e sviluppo software di D. Pesce, Venezia, [s.n.], 2008.
- Brandalise 2002
A. Brandalise, *I colori di Francesca. Francesca da Rimini tra D'Annunzio e Zandonai*, in Id., *Oltranzè. Simboli e concetti in letteratura*, Padova, Unipress, 2002, pp. 141-54.
- Caliaro 2020
I. Caliaro, *La Francesca di Pellico, tra Dante e Foscolo*, «Lettere italiane», 73, 1, 2020, pp. 102-11.
- Campardo 2017
S. Campardo, *Introduzione*, in *Elettra*, pp. IX-LXXXVII.
- Cappellini 1999
M. M. Cappellini, *Il teatro dannunziano in versi prima*

BIBLIOGRAFIA

- degli anni francesi*, in *D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, XXVI Convegno di studio del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, Ediards, 1999, pp. 41-90.
- Carissimo 1981
A. Carissimo, *Una rilettura della «Francesca da Rimini» di G. d'Annunzio*, in Aa.Vv., *D'Annunzio e la giovane critica*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1981, pp. 143-59.
- Cassani 2016
A. G. Cassani, *La «città fatale». Gabriele D'Annunzio, Corrado Ricci e Ravenna (1901 e 1902). Prima parte*, «Casa Premium», 110, novembre-dicembre 2016, pp. 27-29.
- Castoldi 2017
M. Castoldi, *«Teco, dovunque... eternamente... eternamente... tua»*. *Riflessioni sul mito di Francesca da Rimini nella letteratura italiana*, in «*Meravigliosamente un amor mi distringe*». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, a cura di F. Fortunato e I. Comisso, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati-Edizioni Osiride, 2017, pp. 175-189.
- Chiara 1978
P. Chiara, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978.
- Cigni 2017
F. Cigni, *La Francesca e il tristanismo tra Otto e Novecento*, in «*Meravigliosamente un amor mi distringe*». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, a cura di F. Fortunato e I. Comisso, Rovereto, Osiride, 2017, pp. 208-30.
- Cimini 2016
M. Cimini, *D'Annunzio, la Francia e la cultura europea*, Lanciano, Carabba, 2016.
- Coletti 1993
V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2000 [1993].

APPENDICE

Colombo 2014

E. Colombo, *La lussuriosa dantesca nel prisma dell'Imaginario. Tre facce della Francesca dannunziana*, «Archivio d'Annunzio», I, 2014, pp. 95-122.

Contorbia 2007

Giornalismo italiano. 1860-2001, a cura di F. Contorbia, 4 voll., Milano, Mondadori, 2007.

Damerini 1943

G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, Milano, Mondadori, 1943.

Damerini 1958

G. Damerini, *Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio. Otto lettere del Poeta a Mariano Fortuny per la 'Francesca da Rimini'*, «Quaderni dannunziani», XII-XIII, 1958, pp. 165-98.

De Michelis 1960

E. De Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960.

De Michelis 1963

E. De Michelis, *D'Annunzio a contraggenio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963.

De Michelis 1987

E. De Michelis, *Ancora d'Annunzio*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1987.

Del Lungo 1902

I. Del Lungo, *Medio Evo dantesco sul teatro*, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», 98, marzo-aprile 1902, pp. 23-31.

Di Paola 1990

G. Di Paola, *Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella 'Francesca da Rimini'*, Roma, Bulzoni, 1990.

Esposito 2019

M. Esposito, *La Francesca da Rimini di Francesco Saverio Salfi con il testo inedito*, in «Studi (e testi) italiani. Rivista del Dipartimento di Lettere e Culture moderne», 43,2, 2019, pp. 5-35.

Faccioli 1981

Il teatro italiano, V, *La tragedia dell'Ottocento*, 2 tomi, a

BIBLIOGRAFIA

- cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1981.
- Fanfani 2008
M. Fanfani, *Un vocabolarista dannunziano*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze», LXIX, 2007, Arezzo, Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze, 2008, pp. 393-451.
- Farina 2013
F. Farina, *Desiderio di Libertà. Francesca da Rimini tra poesia e teatro nel primo Risorgimento*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», XVI, 2013, pp. 267-87.
- Ferri 1980
C. Ferri, *Studio sulle fonti della «Francesca da Rimini»*, «Quaderni del Vittoriale», 21, 1980, pp. 15-65.
- Gatti 1988
G. Gatti, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, introduzione di P. Alatri, Firenze, Sansoni, 1988.
- Gazzetti 1991
M. Gazzetti, *Gabriele d'Annunzio in Germania*, in Gibellini 1991, pp. 159-81.
- Giannantonio 2009
V. Giannantonio, *Per una reinterpretazione critica della 'Francesca da Rimini'*, «Sinestesie», 6-7, 2008-2009, pp. 523-64.
- Giannantonio 2011
V. Giannantonio, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 2011.
- Gibellini 1985
P. Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985.
- Gibellini 1991
D'Annunzio europeo, Atti del convegno internazionale Gardone Riviera-Perugia 8-13 maggio 1989, a cura di P. Gibellini, Roma, Lucarini, 1991.
- Gibellini 1995
P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995.
- Gibellini 2020

APPENDICE

- P. Gibellini, *Le poesie brevi nel Libro segreto di Gabriele d'Annunzio*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, 2020, pp. 111-20.
- Granatella 1993
L. Granatella, «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1993.
- Infusino 1988
G. Infusino, *D'Annunzio a Napoli. Poesia, narrativa, giornalismo, donne negli anni della «splendida miseria»*, Napoli, Liguori, 1988.
- Jacomuzzi 1974
A. Jacomuzzi, *Una poetica strumentale: Gabriele d'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1974.
- Lelièvre 1959
R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France (1855-1940)*, Paris, Colin, 1959.
- Litta 1819-1883
P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, Milano, Paolo Emilio Giusti, 1819-1883.
- Lombardinilo 2008
A. Lombardinilo, *L'ora della chimera. Segno simbolo linguaggio in D'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2008.
- Luti 1973
G. Luti, *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1973.
- Magistà 2006
A. Magistà, *L'Italia in prima pagina. Storia di un paese nella storia dei suoi giornali*, premessa di N. Tranfaglia, con un saggio sui newsmagazine di Eva Grippa, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- Mariano 1980
E. Mariano, *La «Francesca da Rimini» e i suoi significati*, «Quaderni del Vittoriale», 24, 1980, pp. 101-19.
- Martini 1926
F. Martini, *Francesca da Rimini nella storia e nell'arte*, in

BIBLIOGRAFIA

- Id., *Simpatie. Studi e ricordi*, Milano, Treves, 1926, pp. 223-55.
- Migliorini 1939
B. Migliorini, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana* [1939], in Id., *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 293-323.
- Montagnani 2019
C. Montagnani, Ferrara, Pisa, Ravenna: *le «città soavi»*, «Archivio d'Annunzio», 6, 2019, pp. 27-36.
- Nicodemi 1943
Testimonianze per la vita inimitabile di Gabriele D'Annunzio raccolte da G. Nicodemi, illustrate da disegni di A. Bucci e G. Cadorni, Milano, Ariel, 1943.
- Oliva 2002a
G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo ecc., Minerva Italica, 1979 (2a ed. Venezia, Marsilio, 2002).
- Oliva 2002b
Interviste a d'Annunzio (1895-1938), a cura di G. Oliva, con la collaborazione di M. Paolucci, Lanciano, Carabba, 2002.
- Oliva 2007
G. Oliva, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, Mondadori, 2007.
- Pagani 2012
M. P. Pagani, *La biblioteca teatrale russa di d'Annunzio*, in *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Gardone Riviera – Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011), a cura di M. P. Pagani, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 77-89.
- Pagani 2014
M. P. Pagani, *Francesca da Rimini: dal "teatro di poesia" dannunziano al dantismo per la scena russa*, «Dante e l'arte», I, 2014, pp. 97-116.
- Pagani 2016
M. P. Pagani, *Dalla cronaca mondana al dramma*

APPENDICE

- borghese: il giovane d'Annunzio e la "femme fatale" russa*, «Enthymema», VII, 2016, pp. 247-61.
- Palmerio 1938
B. Palmerio, *Con d'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Firenze, Vallecchi, 1938.
- Papponetti 1996
Io ho quel che ho donato. Edizioni ed autografi dannunziani, a cura di Giuseppe Papponetti, Associazione Culturale «L'oleandro», Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Sulmona, 1996. Schedatura della Collezione Guabello-Bellora.
- Pasquali 1939
G. Pasquali, *Classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio*, in *Gabriele d'Annunzio*, a cura di J. De Blasi, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 131-53.
- Passerini 1861
L. Passerini, *Da Polenta signori di Ravenna. Famiglia estinta intorno al 1447*, Milano, Ferrario, 1861.
- Petronio 1989
Pirandello e D'Annunzio, con scritti di G. Petronio [et al.], Palumbo, Palermo, 1989.
- Pirovano 2018
D. Pirovano, *Introduzione*, in *Francesca da Rimini*, ed. Pirovano, pp. 7-20.
- Pisani 2010
C. Pisani, *Filologia e poesia tra Pascoli e d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Praz 1944
M. Praz, *La Francesca da Rimini di Gabriele d'Annunzio [1922]*, in Id., *Ricerche anglo-italiane*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1944, pp. 323-61.
- Quaglio 1971
A. E. Quaglio, *Francesca da Rimini*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Ist. della Enciclopedia italiana, III, 1971, pp. 1-13.
- Quaglio 1973
A. E. Quaglio, *Francesca da Rimini tra Dante e Boccaccio*,

BIBLIOGRAFIA

- in Id., *Al di là di Francesca e Laura*, Padova, Liviana, 1973.
- Raimondi 1989
E. Raimondi, *La forma romanzo*, in G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, II, ed. diretta da E. Raimondi, a cura di N. Lorenzini, introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1989, pp. XI-L.
- Raimondo 2018
V. Raimondo, *Introduzione*, in *Carteggio d'A.-de Carolis*, pp. 15-73.
- Renzi 2007
L. Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella "Commedia" di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Saporetti 1938
F. Saporetti, *Gabriele D'Annunzio e Corrado Ricci (Ravenna e la preparazione della Francesca)*, «Felix Ravenna», 2-3, XLVII-XLVIII, 1938, pp. 57-74; ora riedito col titolo *Gabriele d'Annunzio a Ravenna e la preparazione della "Francesca"* in «Annali Romagna 2015», supplemento al n. 79 di «Libro aperto», XXXVI (XXI), 2015, pp. 189-93, con una nota biografica di D. Bulgarelli.
- Simoncini 2011
F. Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- Sormanni 1991
T. Sormanni Rasi, «*Le prove e l'andata in scena della Francesca da Rimini*», a cura di A. Barbina, «Ariel. Rivista di Drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo», *Luigi Rasi e la Scuola di recitazione di Firenze*, 1, 1991, pp. 177-98.
- Spaziani 1962
M. Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite a Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello, ecc.*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1962.
- Symons 1902

APPENDICE

- A. Symons, *Introduction*, in *Francesca da Rimini*, ed. Symons (London, NY), pp. VII-XIV.
- Symons 1926
A. Symons, *Eleonora Duse*, London, Mathews, 1926.
- Tanant 2004
M. Tanant, *Francesca da Rimini: de l'Enfer à la scène*, «Arzanà», 10, 2004, pp. 277-94.
- Tenneroni 1902
A. Tenneroni, *L'edizione della "Francesca da Rimini" di Gabriele D'Annunzio*, «Il Giornale dantesco», X, Olschki, 1902, pp. 49-51.
- Travi 1979
E. Travi, *Storia e poesia nel carteggio D'Annunzio-Novati*, «Quaderni del Vittoriale», 17, settembre-ottobre 1979, pp. 65-81.
- Valentini 1993
V. Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Vignazia 1991
A. Vignazia, *D'Annunzio e gli editori tedeschi*, in Gibellini 1991, pp. 205-39.
- Zollino 2004
A. Zollino, *Pascoli, d'Annunzio e dintorni*, in *D'Annunzio epistolografo. 31° convegno di studio*, Chieti-Pescara, 27-29 maggio 2004, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediards, 2004, pp. 235-56.

INDICE DEI NOMI

INDICE DEI NOMI

L'indice registra i nomi dei personaggi storici citati nell'*Introduzione*, nella *Nota al testo* e nell'*Appendice*. È escluso quello di Gabriele d'Annunzio, presente pressoché in ogni pagina.

- Alberico, abate XXIX
Albicini, Alessandro XXI
Aleramo, Sibilla CIV
Alighieri, Dante III, IV, IX-XI, XIII-XIV, XVI-XXII, XXV-XXVI, XXVIII-XXXI, XXXVIII-XLI, XLVII, L-LIII, LXIX, LXXII, LXXIV-LXXVI, LXXXII-LXXXIII, LXXXIX, XCII-XCIV, CIII, CVI, CX-CXI, CXVIII, CXXII, CXXIV-CXXVI, CXXX-CXXXIV, CXXXVI-CXXXVII, CXXXIX-CXL, CXLII, CXLV, CXLIX, CLIII, CLVI, CLX, CLXV, CLXVII-CLXIX, CLXXIV-CLXXV, CLXXXIV, CLXXXVII, CLXXXIX, CXCI, CCI, CCIV, CCXXVI, CCXXIX, CCXXXI, CCXXXIII- CCXXXVI, 357, 370, 373, 381, 396, 409, 413-416
Andreoli, Annamaria XIV, XVII, XX, XXII, XXX-XXXI, XLI, LXII, LXIII, XC, CX, CLII, CLXXIV, CLXXVI, CXC, 396
Angeli, Diego LXIV, LXVIII, LXX, LXXVII
Anguissola, Ferdinando CLXXV
Apollinare di Ravenna, santo XXIII
Arsendi, Arsendino XXVI
Ascenzi, Anna XXXIX

Baccetti, Ernesto LXIV, LXV
Bacci, Orazio LXXXII, CLXXXIX, CCXXIX
Baldovino II, imperatore di Costantinopoli CXXXVI
Baltalea, Marco XXVIII
Barbier, Jules XIV
Bardazzi, Emanuele LXXXII
Barsotti Frattali, Anna CX, CXIV-CXV, CLX-CLXI, CLXXXI-CLXXXII

APPENDICE

- Baudelaire, Charles CII
Bellacchi, Luigi XI
Bellini, Bernardo XI, CXVII, CXIX, CXX, CXXXV, CXLI,
CLXIX, CLXXXIV, 384, 389
Bencivenni, Zuccherò CXX
Benelli, Sem LXXXI
Benvenuto da Imola XXIX-XXXII, CLIII
Berardengo, Albertuccio XXVI
Berenini, Agostino LXXXI
Bergamini, Alberto LXVIII, LXIX
Bergonzio, Luigi LXVIII, CXXVIII
Bernhardt, Sarah XV, XVIII, CVII
Berni, Francesco CXXXV, 333, 366
Bertana, Emilio XI
Bertelli, Luigi XXXIX
Bertolone, Paola CLXXX
Bianchi, Bruno LXVIII
Biggi, Maria Ida LXVI, CLXXX
Boccaccio, Giovanni III, IV, LII, XCII-XCIII, CXXVI,
CXXXIV, CXXXVII, CXXXVIII, CXLIII, CLXIII, 333,
371, 388, 395
Bogoni, Alice CV
Boiardo, Matteo Maria CXXXV, 366
Botta, Irene XII
Brandalise, Adone CXIV, CXXII
Briganti, Alessandra XL
Brjusova, Valerija CVI
Brunetti, Enrico LXXXIII, XCVIII
Brunetto Latini XXXIX, CLXIX, 416
Bruni, Leonardo, detto Leonardo Aretino 389
Bruschi, Angelo XXII-XXIII, XXXII, XXXVIII, XI, XLVI,
XCI, CIII, CXVIII, CLXXXVII
Bucchi, Ulivo VII
Bullough, Eleonora Ilaria CLXXX, CCXXV
Buzuola, Ugolino XXIX

Cabanis, Pierre Jean Georges XII

INDICE DEI NOMI

- Caliaro, Ilvano IX
Calogerà, Angelo XXVIII
Campagnano, Ida LXVII
Campardo, Sara XVIII, CLXVII, CXCII
Cappelletto, Angelica XLIV
Cappellini, Milva Maria XVIII
Carducci, Giosue XIX, XXI
Carré, Michel XIV
Casella XXXVIII, 416
Casoretti, Girolamo XIV
Cassani, Alberto Giorgio XXI, XXV
Cassin, Eugenio XXIX
Castoldi, Massimo VIII
Cavalcanti, Guido XXXVIII, XXXIX
Cesareo, Giovanni Alfredo XV
Cesari, Antonio CLXXXIV
Checchi, Eugenio LXVIII, LXXI, LXXII, LXXXIII
Chiara, Piero XL, XLI, XLVII, XLVIII, L
Chiesa, Luigi LXVIII, CCXIV
Cigni, Fabrizio LII
Cimini, Mario XIX, CVI, 410
Cipolla, Francesco XXIX
Cipriani Salvini, Mercedes LXVII, CCXIV
Coletti, Vincenzo CXX
Colombo, Eva CXLVIII
Colonna, Francesco LXXXIX, XCIV
Comparetti, Domenico CXI
Condorcet, Sophie de XII
Consigli, Armanda XXXII
Conti, Angelo LI, LXIII, CLII, CLVII, CLXXII, CLXXXIII
Contorbia, Franco XL, LXVIII, LXIX, LXXI, LXXII,
LXXIII, LXXVIII, CXLVII, CLX
Corradi, Gian Luca XL
Corradini, Lucio LXVIII
Crawford, Francis Marion XV, XVIII

D'Ancona, Alessandro XVIII, XXI, CXI

APPENDICE

- D'Ancona, Matilde XXIX
 D'Annunzio, Antonio XL
 D'Annunzio, Renata CLXXXV
 Dalteno, Fernanda LXVII
 Damerini, Gino XX, LI, LII, LVI, LVII, LIX-LXII
 Danilina, Perevod Ju. CVI
 Dara, Gabriele XIV, XV
 D'Atri, Nicola LXVIII
 De Amicis, Edmondo LXXX
 De Carolis, Adolfo LVI-LVII, LXII-LXV, LXVII, LXX,
 LXXXI-LXXXIII, LXXXV, LXXXVII-XCI, XCIV,
 XCVII, XCIX, CIII, CIV, CXXIV, CLXXI, CLXXXVII,
 CLXXXIX, CCXXVIII, CCXXX, CCXXXIII, CCXXXIV,
 438, 460, 462
 De Michelis, Eurialo XVII, XLI, LXXII, CXXIV, CXXXV,
 CLXXV, CXCII, CXCIV, CXCVI, CXCIX
 Del Lungo, Isidoro XVIII, LXXIV, XCII, XCIII, CIX,
 CXXVI, 328, 414
 De Lollis, Cesare 333, 396,
 De Sanctis, Francesco LXXVI
 Di Felice, Maila XXXIX
 Di Girolamo, Costanzo CXI
 Di Paola, Gabriella XXV, XXVII, XXX, XXXII, XXXVIII,
 CX, CLXV
 Dumas, Alexandre LXXVIII
 Duse, Eleonora XVI, XVII, XIX-XXI, XXXII, XXXIII,
 XLII-L, LII, LIV, LVIII-LXII, LXVI, LXVII, LXIX, LXX,
 LXXII, LXXV, LXXVII-LXXIX, LXXXV, LXXXVII,
 LXXXIX, XC, XCIV, C, CI, CIV, CV, CVII, CXXXIX,
 CLII, CLXIX, CLXXIX, CLXXX, CLXXXI, CLXXXVII-
 CXCI, CXCIV, CCI, CCXIII-CCXXVII, CCXXXI-
 CCXXXVII, 409, 432

 Eliseo, profeta LV, LVII
 Enzo, re di Torres e di Gallura CXVI
 Esposito, Matilde VI, XII, XIII

INDICE DEI NOMI

Fabbri, Eduardo V-VII
Faccioli, Emilio IX
Falchi, Stanislao LXX
Fanfani, Massimo XIX
Farina, Ferruccio VI
Fauriel, Claude XII
Ferrari, Severino 343
Fischer, Samuel CII, CIII
Folgore da San Gimignano XXXVIII
Forster, Riccardo LXII
Fortuny, Mariano XX, XLVI, L-LII, LVI, LVII, LIX,
LX, LXI, LXIII, LXIV, LXXIII, CLII, CLXXXVII,
CLXXXVIII
Foscolo, Ugo IX
Francesca, v. Polenta, Francesca da
Francesco da Barberino XXX, XXXII, 333, 393, 416

Gaggero, Giuseppina LXVII
Galla Placidia XXIII, XXIV
Galliani, Antonio LXVIII, CCXIV
Galvani, Ciro LXVII, CCXIII, CCXIV
Gatti, Guglielmo XL
Gazzetti, Maria CII
George, Stefan CII
Geri LXV
Giacon, Maria Rosa XX, XLVI, LI, LII, LXI
Giacosa, Giuseppe LXXX
Giannantonio, Valeria CX, CLIII, CLVII, CLXII, CLXXXIII
Giannone, Paolo XL
Gibellini, Pietro XX, CXVIII, CXX, CXLIX, CLVIII,
CLXXXIII, CXCIII
Ginguené, Pierre Louis XII
Godefroy, Frédéric 416
Goetz, Hermann XIV, 357
Gozzoli, Benozzo LXV
Graf, Arturo XXI
Granatella, Laura XLVII, XLVIII, LXVIII, LXX

APPENDICE

Gravina, Gian Vincenzo IV
Gravina, Maria CLXXXV
Grouchy Cabanis, Charlotte de XII
Guido da Pisa 408

Heinemann, William CI
Hérelle, Georges XVIII, XIX, XLI, XCV, CVI, CVII, CXII,
CXIII, CXVI, CXXV, CXXXII, CXXXIV, CXL, CL,
CLXIV, CLXXXI, CLXXXIV, CLXXXVIII, CXC, CXCI,
CXCIV, CCI, CCXXVI, 409-418, 428, 467

Heyse, Paul CII
Hofmannsthal, Hugo von CII
Hohenlthe, Fritz XLVI
Hugo, Victor CV

Impallomeni, Gaetano XIV
Infusino, Gianni CLXXXV
Isengard, Luigi d' XL
Ivanova, Vjač CVI

Jacomuzzi, Angelo XCVIII, XCIX, CXX, CXXI, CLXXXII
Jean de Meung 416

Keats, John X

Litta, Pompeo XXV, XXVI
Lombardinilo, Andrea CLIII
Luti, Giorgio XXII, XXIII, XXXII, XXXVIII, XLI, XCI,
XCVI, CIII, CXVIII

Magazzari Galliani, Guglielmina LXVII, CXXIX
Magistà, Aurelio LXVIII
Mainardi, Lina LXVII, CCXIV
Malatesta da Verucchio XXX, CXXXVI
Malatesta, Giovanni XXX
Malatesta, Paolo XXXI
Malatesta XVI, XXIX, XXXIV, XXXV, LXXI, XCVI,

INDICE DEI NOMI

XCVIII

- Malipiero, Gian Francesco XVII
Manfredi, re di Sicilia CXXXVI
Manuzio, Aldo XXV, LXXXIX
Manzoni, Alessandro XII, LXXII
Marcellus, Lodoïs de Martin du Tyrac conte de CXXXVI
Marchionni, Carlotta VIII
Mardersteig, Hans CXC, CCXXXV
Maroncelli, Piero IX
Masciantonio, Pasquale XLI
Mazzanti, Ettore XLIII, XLVI, LIX, LXI, LXVII,
CLXXXVIII, CCXIII, CCXIV
Melzo, Lodovico CXLI
Migliorini, Bruno XXVI, CXII, CXC
Minnucci, Franca XX, XLIII
Monaci, Ernesto CXI, CXC
Mondadori, Remo CCXXXV
Montagnani, Cristina CLXVII
Montale, Eugenio LXXVII
Morani, Alessandro LXIII, LXIV, LXV
Morettini, Giancarlo XL
Muratori, Ludovico Antonio XXIX
- Nencioni, Enrico CLXIII, CLXXVI, CLXXVII
Nesi, Annalisa CLXXVIII
Nicodemi, Giorgio CLXVIII, CLXIX
Nietzsche, Friedrich CLXXXI, CLXXXIII
Novati, Francesco XXI, XXII, XXVI-XXXII, CLII,
CLXXXVII
- Oliva, Domenico LXVIII, LXX, LXXIV, LXXV, CLX
Oliva, Gianni LXIII, LXIV, LXXIX, CI, CLII, CLXXVI,
CLXXVII, CLXXVIII, CLXXXII
Olivero, Magda LXXVII
Orvieto, Adolfo XLVII, LXXIX
Ovidio Nasone, Publio XXIX, XXXI

APPENDICE

- Pagani, Maria Pia CVI
 Pagano, Gino XLVII
 Pagano, Mario CXI
 Pagano Civani, Angelica LXVII, CXXVIII, CXXIX
 Palmerio, Benigno XXXVIII, XXXIX, XLI, XLIII, XLVII,
 CCXXII
 Pantini, Romualdo LXIV
 Pascoli, Giovanni XL, CX
 Pasquali, Giorgio CLXXXIII
 Passerini, Giuseppe Lando XVIII, XIX, XXV, XXVI, XLVII,
 LI, LXXXII, XCIII, CXXIV, CLXXXIX, CCXXXIX
 Pavanelli, Livio LXVII, LXVIII, CCXIII, CCXIV
 Pellico, Silvio V, VIII, VIII, IX, X, XII, XVII, XLIV, LXXIII,
 CLXXX
 Petit de Julleville, Louis CXLVIII
 Petrarca, Francesco CXXV, CXXXIV-CXXXVIII
 Petronio, Giuseppe LXXVIII
 Phillips, Stephen XV, CI
 Pieracci, Vincenzo V
 Pirandello, Luigi XV, LXXVIII
 Pirovano, Donato IV, XXVI, LXXXIX, CX, CXVII, CXXV,
 CXXVI, CXXXII, CXXXVIII, CXL, CXLV, CXLVIII,
 CXLIX, CLXV, CLXX, CLXXXV, CXCXV, 371, 388
 Pisani, Carla XXII, XXIII, XXV, XXVI, LXIV, XCI, CLXV
 Plutarco 384
 Polenta, Francesca da XXII-XXV, XXX
 Polenta, Guido da XXXI
 Polenta, Samaritana da XXV
 Polentani XX, XXII, XCVI
 Praz, Mario CX, CXI, CXIX
 Primoli, Gégé CLXIII
- Quaglio, Antonio Enzo IV, CLXXXIV
 Quintieri, Riccardo LXXX
- Raimondi, Ezio CXX, CXXI
 Raimondo, Valentina LXIII, LXXXII, CIV

INDICE DEI NOMI

- Rapisardi, Mario XIV
Rasi, Luigi XXXIII, XLIII, XLIX, LXVI, CXXVIII
Renier, Rodolfo XXI
Renzi, Lorenzo IX
Ricci, Corrado XIV, XXI-XXVI, LXIV, XCI, XCII,
CXXXIV, CLVI, CLXIV, CLXV, CLXVI, CLXVII,
CLXIX, CLXXXVII
Ricci Gramitto, Rocco XV
Risso, Claudio XL
Rolland, Romain XVIII
Rondanina, Antonio XIV, 357
Rosaspina, Carlo XLIV, XLIX, LXVII
Rossi, Girolamo XXV
Rossini, Gioacchino XIV, 357
Rovescalli, Odoardo Antonio LXIV, LXX
Rovetta, Gerolamo LXXX
Rustichello (o Rusticiano) da Pisa 416
- Sacchetti, Franco CXIII, CXIX, 333, 399
Salandra, Antonio LXVIII
Salfi, Francesco Saverio XI-XIV
Salvini, Gustavo XLIV, XLVIII, XLIX, LXVII, LXIX,
LXXII, LXXV, CXXVIII, CXXIX, CCXIV
Santoli, Carlo CX
Saporetti, Fausto XXI, LII
Scarpelli, Filiberto XLVIII
Schiller, Friedrich LXXVI
Schurmann, José CVII
Scontrino, Antonio XLVI, LIV, LVI, LXX, LXXXIV,
LXXXIV, LXXXIX
Serao, Matilde LXXX
Serbolisca, Carlo CCXIV
Shakespeare, William LXXIII, LXXIV, LXXVI
Simoncini, Francesca XLIII, XLVI, LX, LXI, LXVII,
CLXXXVIII
Sismondi, Simonde de V-VI
Sister Mary of St. Mark, v. Bullough, E. I.

Smaragdi CXXVI
Sodini, Angelo CCXXXV
Sonnino, Sidney LXVIII
Sormanni Rasi, Teresa XXXIII, XLIII, XLVII, XLVIII, L,
LXVI-LXIX, CXXIX
Spampinato Beretta, Margherita CXI
Spaziani, Marcello XXXVII, CLXIII
Stokes, Frederick Abbott CI
Symons, Arthur CI-CII

Tadema, Alma XXXVII, CLXIII
Tanant, Myriam VIII
Tenneroni, Annibale XIX, XX, XXI, XXXI, XXXII,
XXXVII, XXXVIII, XLIII, L, LI, LXIV, LXXVIII,
LXXXIII, XCIII, XCIV, XCV, XCVIII, CXXIV,
CLXXXVII
Teodora imperatrice XXIV
Teodorico XXIII
Teodosio XXIV
Thomas, Ambroise XIV, XV
Tommaseo, Niccolò X, XXXVI, CXV, CXVI, CXVII,
CXIX, CXX, CXXVI, CXXVII, CXXXV, CXXXVII,
CXXXIX, CXL, CXLI, CXLII, CXLIII, CXLIV, CXLIX,
CL, CLI, CLXIX, CLXX, CLXXI, CLXXIV, CLXXVIII,
CLXXXIV, CCXVII, 333, 359, 361, 367, 369, 370, 375,
377, 378, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 389,
391, 395, 407, 408
Tonini, Carlo XXIX, XXXII
Tonini, Luigi XXIX, XXXI, XXXII, XCII, CXXXVI, 333,
365
Torraca, Francesco XXVIII, XXIX
Traversari LXIV
Travi, Ernesto XXII, XXVII, XXX, XXXI, XXXII, LXXXIII
Treves, Emilio e Giuseppe LXVI, LXXX, LXXXIII,
LXXXIV, LXXXV, LXXXVII, LXXXVIII, XCI, XCVI,
XCVII, XCVIII, XCIX, C, CI, CIII, CXC, CCXXX,
CCXXXIII, CCXXXIV

Troiano, Cecilia XL
Tumino, Raffaele XXXIX

Urfé, Honoré d' 413

Valentini, Valentina LXII, LXIV, LXVII
Vanzo, Vittorio LII
Varchi, Benedetto CXVII
Varini, Emilia LXVII, LXXV
Verdone, Mario CX
Viani, Lorenzo XLI
Vignazia, Adriana CII, CIII, CVIII, CLXXXV
Vitale, San XXIII
Vivii, Nicolò de' XXVI
Vollmoeller, Karl Gustav CIII, CVIII

Wagner, Richard LI, LII
Winge, Regitze CIV, CV
Worth, Jean LXIV, LXX

Yriarte, Charles XVII

Zandonai, Riccardo LXXVII, LXXIX
Zollino, Antonio XL

Indice del volume

INTRODUZIONE

I. Dalla preistoria alla fortuna

1. Francesca prima di *Francesca*
 - III 1.1 Sulla soglia dell'Ottocento
 - V 1.2 I sentieri del patriottismo
 - X 1.3 Una versione riscoperta
 - XIV 1.4 Nei dintorni di d'Annunzio
2. Preistoria, genesi e composizione
 - XVI 2.1 *Nell'assenza di Lanciotto* (1883)
 - XVIII 2.2 Inchiostri danteschi sul voltare del secolo (1899-1901)
 - XXII 2.3 Il «carattere» di Ravenna: Corrado Ricci
 - XXVI 2.4 La vita del Duecento: Francesco Novati
 - XXXII 2.5 Il «galoppo lirico» della composizione
 - XXXVII 2.6 Raggiugli d'autore in corso d'opera
3. L'esordio scenico
 - XLII 3.1 I travagli di Eleonora Duse
 - L 3.2 Prima e dopo il testo: i bozzetti di Mariano Fortuny

INDICE DEL VOLUME

- LXII 3.3 L'alba di un sodalizio: Adolfo de Carolis
LXVII 3.4 Dalla *prima* scenica alla prima *terza* pagina
LXX 3.5 Come nel Duecento: i giudizi sulla scena
LXXIV 3.6 Gli attori: impressioni dei critici, reazioni
del pubblico
4. Gli anticipi in rivista e la *princeps*
LXXIV 4.1 Gli anticipi in rivista
LXXXII 4.2 Il capolavoro editoriale
XCII 4.3 Due recensioni
5. La fortuna editoriale, le traduzioni
XCVI 5.1 L'arte e il mercato: verso l'edizione economica
C 5.2 La traduzione negli Stati Uniti e in Inghilterra
CII 5.3 In Germania
CIV 5.4 In Europa settentrionale e orientale
CVI 5.5 In Francia
- II. Stile e poetica nella dinamica del testo
CIX 1. Il laboratorio linguistico
CXI 1.1 Meglio dormire c'averne penzieri: gli arcaismi
CXIV 1.2 Avvolte il viso: coaguli sintattici in prosa
didascalica
CXVI 1.3 Ciarla e ciangotta: i giochi di suono
CXVIII 1.4 Dalla lingua alla strozza: la tensione
espressivistica
CXX 1.5 Nell'interlinea tra pianeti e sogni: le
accumulazioni
2. Intertestualità in movimento: echi,
«assimilamenti», ri-creazioni

INDICE DEL VOLUME

CXXIV	2.1 Dante: il quinto dell' <i>Inferno</i>
CXXVI	2.2 Dante: la lonza greca di Smaragdi
CXXXI	2.3 Dante: la lonza bieca di Malatestino
CXXXIV	2.4 Prove di incastonatura: Petrarca, Boccaccio e altro
CXL	2.5 Tommaseo: la pietra dalmata
	3. Poetica della malinconia ed estetica del sacrificio
CXLVI	3.1 Bellezza della primavera inoltrata
CXLIX	3.2 Follia e languore
CLIV	3.3 Sollievo della natura: visioni attraverso la finestra
CLXVIII	3.4 Sollievo del canto: tregue e consolazioni
CLXXIII	3.5 L'ultima variante
CLXXXVII	Nota al testo
CCI	Elenco delle sigle
CCIII	Catalogo dei testimoni

3 FRANCESCA DA RIMINI

17	Atto I
101	Atto II
171	Atto III
237	Atto IV
283	Atto V

INDICE DEL VOLUME

331	Appendice
419	Apparato iconografico
483	Bibliografia
503	Indice dei nomi

Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio

COMITATO SCIENTIFICO

Raffaella Bertazzoli, Nadia Ebani, Pietro Gibellini (Presidente), Giordano Bruno Guerri, Clelia Martignoni, Pier Vincenzo Mengaldo, Cristina Montagnani, Gianni Oliva, Giorgio Zanetti (*Segretario*).

NUOVO PIANO DELL'EDIZIONE

Dei cinquanta volumi che costituivano la prima edizione nazionale curata da Gabriele d'Annunzio, la nuova edizione nazionale, ispirata ai criteri della moderna filologia d'autore, si concentra sulle opere di cui si disponga della minuta autografa che attesta la parte più sostanziosa e significativa della elaborazione testuale.

VOLUMI FINORA PUBBLICATI

Alcyone, a cura di Pietro Gibellini

Elegie romane, a cura di Maria Giovanna Sanjust

Elettra, a cura di Sara Campardo

Francesca da Rimini, a cura di Elena Maiolini

La fiaccola sotto il moggio, a cura di Maria Teresa Imbriani

La figlia di Iorio, a cura di Raffaella Bertazzoli

Maia, a cura di Cristina Montagnani

