

ELENA VALENTINA MAIOLINI

*Un «castigo d'inferno» per l'ingranaggio tragico di Francesca da Rimini di Gabriele d'Annunzio*

In

*Letteratura e Potere/Poteri*

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELENA VALENTINA MAIOLINI

*Un «castigo d'inferno» per l'ingranaggio tragico di Francesca da Rimini di Gabriele d'Annunzio*

*Si propone una riflessione sul lessico della giustizia vendicativa in Gabriele d'Annunzio alla luce della robustezza drammatica del suo Malatestino dall'Occhio, il più giovane figlio di Guido Malatesta di cui l'autore fa l'ingranaggio fondamentale del meccanismo tragico di Francesca da Rimini, mescolando gli spunti della figura posta da Dante nell'ottavo cerchio dell'Inferno (XXVII 48) e del «sigilare servitore» che nelle Esposizioni di Boccaccio insinua in Gianciotto il sospetto del tradimento.*

1. La struttura drammatica della *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio contempla una trentina di personaggi contro la manciata di cinque o sette, più le guardie, delle versioni di Silvio Pellico, Eduardo Fabbri e Ulivo Bucchi.<sup>1</sup> Fanno lievitare il numero a una cifra tanto più ambiziosa rispetto ai precedenti ottocenteschi le *dramatis personae* concepite per creare movimentate scene corali: il quintetto delle ancelle del seguito della dama (una parte «difficilissima», per una scena «tutta di movimento, di concerto»,<sup>2</sup> a cui contribuiscono anche i musicisti), i partigiani di Guido da Polenta e quelli di Malatesta, affiancati dai portatori di fiaccole, dai balestrieri, dagli arcieri e dal torrigiano. Vi sono poi ruoli introdotti per dar spazio a discorsi arguti e a vivaci colpi di scherma verbali, come il medico, il giullare, l'astrologo e il mercante di stoffe. È un'abbondanza funzionale all'opulenza espressiva e scenica che caratterizza la prima tragedia in versi dannunziana, ma tra le molle e le ruote che danno energia all'opera come al complesso congegno di un orologio, si individuano due elementi incaricati di una funzione strutturale importante,<sup>3</sup> due ingranaggi che con una forma molto simile operano in modo del tutto opposto all'interno del sistema, entrando in conflitto: la schiava cipriota Smaragdi, fedelissima ancella di Francesca, e Malatestino dall'Occhio, figlio minore di Malatesta dopo Giovanni lo Sciancato e Paolo il Bello.

Assente nella tradizione delle riscritture letterarie di Francesca da Rimini, la schiava greca è presa a prestito dai *Canti popolari toscani corsi illirici greci Canti Greci* di Niccolò Tommaseo (1841-1842, 4 voll.). D'Annunzio la dota di un pensiero antico e indovino facendone una delle creazioni più interessanti dell'opera, forse il recupero più complesso e riuscito del suo processo assimilatorio.

Il nome proviene da una pagina dei *Souvenirs de l'Orient* del conte di Marcellus (1839) inclusa da Tommaseo nel volume dei *Canti Greci*, dove è la giovinetta sensibile e delicata che il viaggiatore conosce in una capanna della pianura di Maratona («mi disse ch'ell'aveva nome Smaragdi, venuta lì di poco»)<sup>4</sup> D'Annunzio valuta anche altri nomi, prendendone in considerazione alcuni che compaiono nei *Canti Greci* e negli *Illirici*, come testimonia un appunto di sua mano conservato negli Archivi del Vittoriale: «Mara, Smaràgdi, Anca, Vidosava, Ciámila, Vucósava, Arete, Roscanda, Braide».<sup>5</sup> Il dubbio sulla nazionalità della schiava persiste fino alla redazione del testo, quando alla prima menzione del personaggio l'autore scrive «serviana», 'serba', correggendo poi in «cipriota», come si osserva sul manoscritto: «e quella schiava / cipriana, che tanto è cara a mia / sorella, ora mi dà sospetto», dice Ostasio, l'ambizioso figlio di Guido da Polenta (I III 425).

Il personaggio offre la possibilità di inserire in molti luoghi del testo l'eco di espressioni esotiche e antiche, il patrimonio di canti popolari che la greca porta con sé trasmettendolo alla sua dama, attratta da tutto ciò che abbia sentore di 'altrove'. Oltre a ciò, Smaragdi è promossa a un ruolo notevole nel meccanismo dell'opera, in cui svolge funzioni importanti muovendosi su un secondo piano narrativo, come nel doppiofondo che soggiace alla superficie su cui vivono gli altri personaggi.

Su questo doppiofondo sta anche Malatestino dall'Occhio, il secondo grande personaggio drammatico introdotto da d'Annunzio nella struttura della tragedia malatestiana. Al debutto fu

interpretato da una donna, la trentaquattrenne Emilia Varini, salutata come «meravigliosa» dalla prima terza pagina della storia giornalistica italiana, nel «Giornale d'Italia» di mercoledì 11 dicembre 1901: «con quel suo profilo tagliente, con quella sua capellatura copiosa, con quei suoi chiari occhi, e quella sua sottile bocca crudele, ella somiglia prodigiosamente al profilo di Sigismondo Malatesta, quale ci è conservato nella bella medaglia del Pisanello», scrisse il critico d'arte Diego Angeli.<sup>6</sup> Anche Domenico Oliva, già direttore del «Corriere della Sera», affermò che quel personaggio era una «potente creazione» non degnamente applaudita dal pubblico, «ingiusto con l'attrice e col poeta»: in «quel demonio di Malatestino» starebbe il genio di un poeta che fallì invece con i soggetti principali, i cognati amanti, «due figure mal disegnate, forse mal concepite, da cui è assente o l'umanità o la logica».<sup>7</sup> Come un «felice inserimento dannunziano nel *cast* della tragedia» lo ha segnalato ancora nel 2018 Donato Pirovano:<sup>8</sup> la rabbia che lo muove, passionale e cupa nelle sue radici profonde, è latrice di possibilità interpretative potenti allora come oggi.

2. Nella versione dannunziana di *Francesca da Rimini* Malatestino agisce da catalizzatore delle vicende, favorendo il precipitare degli eventi fino all'epilogo funesto. La funzione lo apparenta a Iago, l'adulatore fraudolento della tragedia shakespeariana, sobillatore che come lui instilla il dubbio in un marito geloso guidandone la mano omicida. Un tentativo in questa direzione era stato fatto da Francesco Saverio Salfi, che nella sua *Francesca da Rimini* – scritta a Parigi attorno al 1830 ma rimasta inedita fino a pochi anni fa – aveva introdotto la figura di un messo papale di Rimini detto Colonna, tramite di vendetta sull'anticuriale Paolo in un'opera scritta con fervore patriottico e libertario negli ambienti frequentati da critici severi del dispotismo come Claude-Charles Fauriel e Sophie de Grouchy, vedova del Marchese de Condorcet.<sup>9</sup> Anche in quel caso si era trattato di inserire un secondo 'cattivo' nella trama, oltre al marito e fratello omicida Lanciotto: un cattivo che colpisce a sangue freddo, non spinto dai tizzoni ardenti della passione. Con d'Annunzio siamo però sulla soglia del Novecento, e la partita tra bene e male si gioca con un malvagio che è mosso non tanto da ambizioni politiche o da visioni governative in via di affermazione, ma da impulsi più oscuri, in cui si mescolano gelosia e una folle brama del potere di condannare a morte.

L'invenzione poggia su riferimenti storici e su almeno due spunti letterari. Figlio di Guido Malatesta, Malatestino dall'Occhio è effettivamente passato alla storia per la crudeltà con cui trucidò nel 1295 Montagna di Parcitade, il prigioniero ghibellino lasciatogli in custodia dal padre: per questo Dante li colloca insieme nell'ottavo cerchio infernale, entrambi avvinti all'ambiente fazioso dei signori padani che regolano i conti col sangue. Avvolti per contrappasso dalle fiamme quali dilaniatori dei nemici, sono i due *mastini* di *Inferno* XXVII 46-48: «e 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio, / che fecer di Montagna il mal governo, / là dove soglion fan d'i denti succhio».<sup>10</sup> Dalla bolgia medioevale lo recupera d'Annunzio per farne un personaggio eloquente per la modernità primo-novecentesca.

Anche nella tragedia dannunziana Malatestino è il più giovane *mastin* da Verrucchio, l'unico ancora celibe dei Malatesta: «giovinetto» lo additano tutte le didascalie della scena quinta del secondo atto. La sua comparsa è anticipata dalla descrizione che ne dà il torrigiano, il quale in dialogo con il balestriere lo assomiglia a una fantasima, un essere mostruoso e terrificante,<sup>11</sup> equiparandolo con un'intuizione premonitrice alla schiava cipriota per l'agilità degna di una lonza, con evidente rimando a quella «leggiera e presta molto» di *Inferno* I 32: «Taci! Non parlar / forte, ché non si sente quando viene. / Cammina più leggera che una lonza, / e non si sente camminare. Fa / il

paio con Messer Malatestino, / che te lo vedi innanzi all'improvviso / senza sapere donde sia venuto, / e ti mette ogni volta / il tremacuore, come la *fantasima*.<sup>12</sup>

Malatestino entra in scena poco dopo, ferito, «portato su a braccia per la scala della torre, tra fiaccole accese, in sembianze di cadavere»: per accordo di atmosfera «l'ombra si fa più folta», avverte la didascalia.<sup>13</sup> Francesca accorre convinta che sia morto, Gianciotto ne ascolta il cuore e avverte: «la vita non gli fugge. Ha buoni denti / da ritenerla», con un bel riferimento all'apparato masticatorio di un predatore certo non alieno dai «denti» della terzina dantesca (II v 847-848).<sup>14</sup> Mentre il giovinetto lentamente si riprende, chi ha assistito al colpo ne racconta l'ardire: è caduto perché procedeva a capo scoperto, «furioso perché Messere il padre / non aveva voluto ch'ei tagliasse / la gola al prigioniero», dove «tagliasse / la gola al prigioniero» è variante intensiva di «uccidesse Montagna», a conferma della crudeltà con cui il personaggio è concepito (861-862).

Gianciotto ne offre quindi un ritratto che supporta l'immagine di uomo spietato che si va componendo: «per ispegner costui, / così scarnito com'egli è, ci vogliono / catapulte e trabocchi. Questo è cuore / di piastra, fegato arido» (866-870). La corporatura «scarnita», quella di un uomo da se stesso consumato, è probabilmente suggerita dal «fegato arido» che compone la definizione «cuore di piastra, fegato arido» tolta dal Tommaseo traduttore dei canti popolari greci, dove d'Annunzio trova il verso «ma ebbimo ferreo cuore, fegato arido», che riformula variando «ferreo» in «di piastra», scartati «di bronzo» e «d'acciaio».<sup>15</sup>

Le prime parole pronunciate nel delirio consacrano quindi Malatestino come personaggio *noir*, che reclama dal padre (e dallo scrittore) il potere di condannare a morte: «Fuggirà, fuggirà... [...] Padre, datemi licenza / ch'io gli tagli la gola! [...] Mettetemi una fascia / e datemi da bere; / e a cavallo, a cavallo!» (876-902).

3. Oltre che dal XXVII canto dell'*Inferno* la figura, anzi, la parte di Malatestino nel dispositivo drammatico proviene da uno spunto offerto dalle *Esposizioni* di Boccaccio *sopra la Commedia di Dante*, da cui d'altro canto derivano parecchi aspetti della trama, come individuò subito Isidoro Del Lungo, membro fondatore della Società dantesca italiana.<sup>16</sup> Tra questi i più importanti sono soprattutto il matrimonio per procura (che aprì alla critica letteraria di Francesca la via assolutoria della vittima di un raggio), i gesti di Paolo nella scena finale, e appunto, prima di ciò, l'intromissione di un consigliere malevolo all'orecchio del marito: della «dimestichezza» tra i cognati «avvedutosi un singulare servidore di Gianni, andò a lui, e raccontògli ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di farglielo *toccare e vedere*».<sup>17</sup>

D'Annunzio lavora ampliando lo spunto sul «singolare servidore» facendo del giovane Malatesta una creatura sinistra e inquietante, di cui Francesca ha timore quando ancora sembra non averne motivo: «io n'ho paura. Guardami da lui», dice alla fedele Smaragdi quando teme di aver perduto un falchetto da questi donatole (III II 183). È un timore presago: sobillatore malvagio della razza di Iago, sarà lui, in definitiva, a mandarla all'inferno, condannandola a morte per mano del marito geloso quando lei lo rifiuterà («tu m'aizzi. Il pensiero / di te m'aizza l'animo, continua- / mente. Sei l'ira mia», IV I 40).

Oscuramente Malatestino opera per istigare nel fratello il sospetto che gli darà soddisfazione. Il dialogo che drammatizza lo spunto boccaccesco, con contatti verbali espliciti, mostra in azione le differenze tra i due personaggi. La forza brutta dell'uno – rozzo e pronto alla minaccia, ma privo di consapevolezza e tantomeno di governo sulle proprie passioni – è un'irruenza ingenua di fronte al potere sottile e pericoloso dell'altro, abile a usare lo stiletto della parola per colpire trasversalmente.

Si noti l'inclinazione obliqua posta dai due periodi ipotetici che stringono come due spire, col suono sibilante del serpente («e se... e n'ha sdegno e s'adopra... l'onta cessi... e se, per questo, accusato... giusta è l'accusa?»):

MALATESTINO  
*con voce sorda e ciglio basso.*  
 E se il fratello vede che taluno  
 tocca la donna del fratello, e n'ha  
 sdegno e s'adopra perché l'onta cessi,  
 dimmi, pecca egli?  
 E se, per questo, accusato è d'avere  
 contro alla donna mal animo, dimmi:  
 giusta è l'accusa? [...]  
 GIANCIOTTO  
 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  
 Di notte entrare, all'alba escire. Tu  
 facevi oste contro gli Urbinati.  
 GIANCIOTTO  
 Ti spezzo, se tu menti.  
 MALATESTINO  
*Vuoi tu vedere e toccare?*  
 GIANCIOTTO  
 Bisogna,  
 se ami scampare dalla mia tanaglia  
 mortale.  
 MALATESTINO  
 Vuoi stanotte?  
 GIANCIOTTO  
 Voglio.<sup>18</sup>

La centralità di Malatestino, «castigo d'inferno», nel nuovo meccanismo tragico trova conferma nell'esaltazione con cui d'Annunzio ricorderà di averlo concepito. Riandando al momento in cui, sulla riva versiliana nella feconda estate 1901, si realizzò l'*Apparizione di Malatestino* alla sua prodigiosa vista interiore, così il poeta anni dopo avrebbe ricostruito ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti* l'intuizione da cui ebbe origine il personaggio:

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! [...] E la compagna accorsa fu sbigottita di me come io del *fantasma*.<sup>19</sup>

Come un «fantasma» alla mente di d'Annunzio appare Malatestino; una «fantasima» nelle parole del torrigiano. Il «delirio» del giovane ferito in battaglia è, nel ricordo, quello dell'autore stesso, acceso dalla febbre della creazione. Al personaggio infine offrono sollievo sulla torre le cure della cognata, china su di lui; al poeta sopraffatto dalla sua arte, le dita di Eleonora Duse: «quella sera,

mentre io rimanevo in silenzio e quasi in corrucio, 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”».20

4. Riconfigurando i lacerti della prima cantica dantesca e lo spunto offerto da Boccaccio, il poeta dà a questa figura un ruolo fondamentale nello sviluppo drammatico. Il feroce Malatestino è carnefice anche di altre esistenze, come si osserva nella prima scena dell'atto quarto, dove si realizza una interessante atmosfera infernale di primissimo Novecento.

La stanza è spoglia. D'Annunzio immaginò la scenografia di questa quarta scena «semplicissima, per un effetto tragico, in contrasto alla ricchezza e alla complicazione delle altre tre», come la descrisse a Mariano Fortuny che avrebbe dovuto schizzarne il bozzetto, calcando col sottolineato l'aggettivo superlativo: lo scenografo andaluso, l'autore acclamato dei sistemi illuminotecnici che avevano fatto brillare il *Tristano e Isotta* di Richard Wagner alla Scala, poteva considerarla insomma una scena «di scarsa importanza».21

È una sala ottagonale «di pietra bigia» dal mobilio essenziale, aperta da un solo finestrone, da due porte e da «un usciolo ferrato per ove si discende alle prigioni sotterranee», spiega la didascalia d'apertura. Nessun dubbio che ci si trovi nell'inferno sotterraneo di Dante: lo conferma il buio squarciato appena dal luccichio minaccioso delle armi alle pareti e da una torcia, un buio che si intuisce ancora più scuro oltre il vano che conduce alle carceri, il quale «appare nero di tenebra» (recita la didascalia al v. 108) quando Malatestino apre la porta ferrata per finire il prigioniero. Ma soprattutto lo conferma l'urlo – «iterato», «lungo» – del prigioniero «che da più giorni grida orribilmente / sotterra» (II 162-163), il Parcitade, il cui grido inframmezza il dialogo tra Francesca e Malatestino rendendolo ancora più inquietante: «Francesca sussulta, udendo giungere dal profondo un grido attraverso la porta ov'ella è addossata»; «viene dalla prigione un urlo iterato»; «s'ode di nuovo l'urlo del prigioniero»; «s'ode più lungo l'urlo di sotterra»...22

È il momento in cui si svelano gli aspetti demoniaci del più giovane dei Malatesta, mosso da un senso di giustizia personale e inappellabile. Si apprende che il falcone cercato da Francesca è caduto di sua mano, ucciso «per la giustizia» di vendicare l'aquila che lo sparviere aveva percosso: «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». All'ipotesi Malatestino «ride convulsamente», e provoca: «Cognata, avete orrore / di me?». Inutilmente Francesca gli rinfaccia la sua crudeltà: «Aveva morto il suo / signore. Fu giustizia. / FRANCESCA Fu malvagia follia, Malatestino» (I 1-26). Il contrasto è significativo: ciò che a lei appare una vendetta crudele, per lui è un esito inevitabile.

Nello scambio che segue Francesca mette in luce l'aspetto predatorio del ragazzo: «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» (I 30-35); un ritratto ribadito di lì a poco dai fratelli, quando Gianciotto dice «egli è un fanciullo; e, come / il giovine *mastino*, / ha bisogno di *mordero*» (II 191-193) e Paolo conferma «è sempre *tutto artigli*, pronto / sempre alla zuffa» (IV 515-516).

Con slancio felino, «con subito impeto», Malatestino risponde confessando la sua ossessione, chiusa dalla minaccia «ti stringerò, ti stringerò alfine!» (I 63). La dama si ritrae come una preda in gabbia finché sussulta al sopraggiungere del grido del Parcitade in tormento, proprio nell'istante in cui Malatestino ha appena svelato di conoscere la trama tra lei e Paolo: «Chi vuoi tu chiamare? FRANCESCA Il tuo / fratello. MALATESTINO Quale?» (69-70). Alla donna che gli domanda chi urla,

risponde con un nudo ed eloquente «uno che deve morire» (71), estendendo in modo sottile ma esplicito l'intimidazione alla donna: «bada, Francesca: oggi tu ti condanni» (73).

La responsabilità della prigionia straziante è attribuita senz'altro al cognato, a cui la dama si rivolge chiamandolo «forsennato» (64) e «fanciullo / perverso» (68-69), poi «carnefice, ebro di grida e di colpi» (131). Malatestino ha l'indubbio potere di dare e togliere la pena («quale strazio nuovo / hai trovato per lui? / L'hai tu murato vivo? [...] Toglilo dal tormento!», 94-98), ma l'unico sollievo possibile per sua mano è la morte: «giustiziere mi faccio, / per vostra volontà, / mia cognata» (106-108).

In un susseguirsi di allusioni, il dialogo decide la condanna di Francesca stessa. D'Annunzio fa girare dunque qui l'ingranaggio fondamentale del meccanismo tragico: «MALATESTINO Ascolta me! Giovanni / 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? 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» (79-89).

In una scena che è tutta per Malatestino, il ragno di una tela in cui sono rimasti impigliati il Parcite e Francesca, si può osservare il modo in cui d'Annunzio pensò la *sua* dama ravennate: spaventata e come in gabbia, e tuttavia coraggiosa a sufficienza per incalzare il cognato con domande dirette, per non cedere, per contrapporsi al modo in cui il giustiziere legge la realtà («Fu giustizia», «Fu malvagia follia»). Si capisce insomma perché ad Angelo de Gubernatis, che aveva assistito alla rappresentazione e se ne complimentava, d'Annunzio giustificasse come «virile» la sua versione dell'«eroina» dantesca, quella dalla cui bocca, del resto, nel poema sacro esce «il verso terribile: “Caina attende chi vita ci spense!”».<sup>23</sup> Caina attende Gianciotto, certo. Ma allora forse, nella particolare visione di d'Annunzio, anche Malatestino.

5. *Maître de condamne*, Malatestino si dice pronto ad 'apparecchiare' la fine di Gianciotto, prospettando ai lettori un inedito finale alternativo, ma di fronte alla reazione inamovibile di Francesca si appresta invece a finire il prigioniero, decretando con tale fine anche quella ormai certa di lei. La didascalia che ne descrive l'andatura mentre si dirige verso la piccola porta che conduce alle carceri concretizza il ritratto animalesco che ne ha dato la donna poco prima: «egli raccatta l'arme ed entra nel buio, *col suo tacito passo felino*, tenendo nella sinistra mano la torcia ardente», significativa espansione del più asciutto «entra nel buio con la torcia» (al v. 150).

Malatestino è dunque responsabile dell'uccisione del falcone e di quella del Parcite datogli in custodia e assassinato «contro il divieto del padre, che troppo / gli coceva» (IV II 167-168). Soprattutto è la sua rabbia di rifiutato, in questa versione, l'espedito per cui la relazione clandestina di Paolo e Francesca viene scoperta da Gianciotto, dalle sue parole messo in sospetto e poi guidato a cogliere in fallo chi si crede solo.

Sulla via per quest'ultima impresa di sangue, Malatestino trova un ultimo potenziale intralcio nella schiava indovina al servizio della dama ravennate, la cui prontezza, a tutti ben nota, gli dà motivo di temerla: «ora penso / che v'è la schiava, quella cipriota... / [...] La vedo che va sempre / fiutando il vento... Prenderla / al laccio debbo e imbavagliarla. Questo / è affare mio» (IV III 449-456).

In lei trova in realtà un riflesso dei propri tratti, posti al servizio di una forza avversa. Come la schiava, anch'egli sa riconoscere e modulare il rumore dei passi: «tu vai obliquo / sempre, e smorzi il rumore del tuo passo», dice Gianciotto a lui che parla «con voce sorda e ciglio basso».<sup>24</sup> Per

entrambi è adoperata in didascalia l'eco di *Inferno* I 24, «si volge a l'acqua perigliosa e guata»: in «la schiava compare su la loggia e guata» e in «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».<sup>25</sup>

Per ambedue infine, come si diceva, ricorre l'eco della lonza di *Inferno* I 32: chiamato da Gianciotto dopo l'iniezione del sospetto, Malatestino gli «si accosta, leggiero e presto, senza alcuno strepito, quasi abbia i piedi fasciati di feltro» (IV III al v. 391). Ma se tanto Smaragdi quanto Malatestino sono risemantizzazioni della lonza dantesca, lo sono con segno opposto: sono, diremmo, una lonza «greca» e una lonza «bieca». Entrambe avanzano senza fare rumore, ma una sola delle due svela, nell'ombra che proietta, il profilo di un giustiziere infernale.

<sup>1</sup> S. PELLICO, *Francesca da Rimini*, Novara-Milano, Rasario-Pirotta, 1818; E. FABBRI, *Francesca da Rimini*, Rimini, Marsoner, [1820]; U. BUCCHI, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie di Ulivo Bucchi*, I, Pisa, Nistri, 1814, 1-85. Il testo dannunziano si cita dall'ed. a cura di chi scrive: G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, a cura di E. Maiolini, Gardone, Il Vittoriale degli Italiani, 2021 (cfr. ivi, CCXIII-CCXIV, per i ripensamenti sui nomi degli interpreti di cui resta traccia nei materiali elaborativi).

<sup>2</sup> 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*, I (1991), 177-198: 179.

<sup>3</sup> Della «fonction actantielle importante» scriveva M. TANANT, *Francesca da Rimini: de l'Enfer à la scène*, «Arzanà», X (2004), 277-294: 282.

<sup>4</sup> Cito da N. TOMMASEO, *Canti Greci*, a cura di E. Maiolini, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2017, 110-110: 111 (I IV 7.23); Vicomte de Marcellus, *Souvenirs de l'Orient*, Parigi, Debécourt, 1839, 2 voll., II, 455-461.

<sup>5</sup> Archivio Personale della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, VIII, 2.43, n° 331r (riprodotto in D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, a cura di Maiolini..., 359).

<sup>6</sup> F. Contorbia (a cura di), *Giornalismo italiano. 1860-2001*, 4 voll., Milano, Mondadori, 2007, II, 35.

<sup>7</sup> Ivi, 45, 44.

<sup>8</sup> D. PIROVANO, *Introduzione*, in G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2018, 7-18: 15.

<sup>9</sup> F. S. SALFI, *Francesca da Rimini*, a cura di M. Esposito, «Studi (e testi) italiani. Rivista del Dipartimento di Lettere e Culture moderne», XLIII (2019), 2, 37-166.

<sup>10</sup> G. Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.

<sup>11</sup> La parola viene forse dal Tommaseo-Bellini (N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861-1879, 4 voll. in 8 tomi). Cfr. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, a cura di Pirovano..., 237 n. 29.

<sup>12</sup> II I 59-67. Sempre miei i corsivi, tranne quelli che indicano le didascalie.

<sup>13</sup> IV IV did. al v. 834.

<sup>14</sup> Cfr. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, a cura di D. Pirovano..., 245 n. 127.

<sup>15</sup> «L'una la incolpa, e l'altra la punge: / “Non abbiamo forse amato anche noi d'amore come te? / Ma ebbimo ferreo cuore, fegato arido”». TOMMASEO, *Canti Greci*..., 181.

<sup>16</sup> I. DEL LUNGO, *Medio Evo dantesco sul teatro*, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», 98 (1902), 23-31.

<sup>17</sup> 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, 316 § 152.

<sup>18</sup> IV III 363-374, 406-411.

<sup>19</sup> G. D'ANNUNZIO, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in ID., *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli-G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Milano, Mondadori («Meridiani»), 2005, 2 voll., I, 1208-1447: 1232.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> In una lettera del 4 settembre 1901: si veda M. R. GIACON, *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)*, Lanciano, Carabba, 2017, 86-88.

<sup>22</sup> IV I, did. rispettivamente ai vv. 70, 72, 93, 141.



---

<sup>23</sup> Datata 20 dicembre 1901, la lettera – segnalatami da Giordano Bruno Guerri, che ringrazio – fa parte della Collezione Matteo Costeniero. Una copia è depositata nell'Archivio Personale degli Archivi del Vittoriale, Nuove acquisizioni.

<sup>24</sup> IV III 352-53 e did. al v. 362.

<sup>25</sup> I IV al v. 761; IV III al v. 374.