

## La lussuriosa dantesca nel prisma dell'Imaginifico

### Tre facce della Francesca dannunziana

Eva Colombo

**Abstract** In his tragedy *Francesca da Rimini* (1901) d'Annunzio refracts the famous figure of Dante's lustful damned in the prism of his own artistic sensibility giving her characteristics that are tightly connected with his intimate vein. Through a close comparison between the tragedy text and the other works of d'Annunzio (particularly the novel *Il fuoco* [*The flame of life*], 1900) two Francesca's hidden faces emerge: the one brings her near to the mythological figure of Persephone and the other makes her similar to the Foscarina, the female protagonist of *Il fuoco*. Moreover, a methodical comparison among d'Annunzio's texts discloses how much the red rose that Francesca hands to Paolo during the first act is part of her, containing the lust and the blood, the love and the death that mark her destiny.

**Sommario** 1. Introduzione. — 2. Il volto persegoneo di Francesca. — 3. Francesca, *alter ego* della Foscarina. — 4. La rosa di Francesca.

## 1 Introduzione

La tragedia *Francesca da Rimini* si configura come un punto di raccordo psicologico-esistenziale, prima ancora che artistico, di fondamentale importanza all'interno del tentacolare reticolato della produzione artistica di d'Annunzio. Non potrebbe essere altrimenti dal momento che il «poema di sangue e di lussuria»<sup>1</sup> è un lungo *carmen votivum* offerto alla passione (la lussuria, appunto) che presiede all'intensa stimolazione di quello che fu «il più attivo levame lirico» della sua «vita interna».<sup>2</sup>

I protagonisti della vicenda che attraverso la narrazione dantesca divie-

1 «Tu mi nascesti in riva al mare etrusco, | o poema di sangue e di lussuria» (d'Annunzio 1939, p. 708).

2 Ovvero il sesso: «Che ti giova sottrarti a queste cose, o asceta troppo vigile, se soltanto queste cose possono aiutarti ad approfondire il mistero che non mai rischiararono le tue virtù né le tue rinunzie? Come può essere lesa la tua volontà di dedizione e di perfezione? E, se il tuo dispregio è doloroso, come può menomarti? E, se la tua malinconia prese di continuo forza e ala dal discordo continuo fra la tua sensualità e la tua intelligenza, come puoi tu pensare di sopprimere in te il più attivo levame lirico della tua vita interna?» (*Notturmo*, in Andreoli, Zanetti 2005, 1, p. 368).

ne la più celebre delle epifanie letterarie della lussuria, l'episodio dei «duo cognati» del canto V dell'*Inferno*, subiscono il processo di metamorfosi in *dramatis personae* della tragedia dannunziana rifrangendosi nella prismatica sensibilità artistica dell'Imaginifico. Il riverbero sprigionato dal gioco dei rispecchiamenti reciproci tra *Francesca da Rimini* e le altre opere figlie del medesimo padre illumina sul volto della Ravennate dannunziana i tratti peculiari che il suo creatore ha voluto prestarle.

## 2 Il volto persefoneo di Francesca

In chiusura della prima scena dell'atto terzo della *Francesca da Rimini*, Francesca invita le cameriste a far salire nella sua camera i musici, il medico e il mercante fiorentino giunto con la scorta di Paolo. L'ultimo invito è rivolto a Biancofiore:

FRANCESCA E voglio una ghirlanda  
di violette.

Oggi è calen di marzo.

BIANCOFIORE Voi l'avrete, Madonna, e leggiadra  
[d'Annunzio 1939, p. 598].

Nella quarta scena Biancofiore reca la ghirlanda alla donna che se la pone sul capo; nella scena quinta Paolo confessa a Francesca di aver avuto una sorta di visione di lei inghirlandata di violette durante una sosta nel viaggio di ritorno da Firenze:

PAOLO Inghirlandata  
di violette m'appariste ieri  
a una sosta, in un prato  
dove mi ritrovai  
io solo, dilungatomi gran tratto  
dalla scorta.

[...] E m'appariste  
con le viole

[d'Annunzio 1939, p. 634].

Francesca si toglie la ghirlanda e la appoggia sul libro galeotto aperto sul leggio. Paolo, volendo toccare le violette, si accosta al leggio. Comincia a leggere e invita una recalcitrante Francesca a fare altrettanto, facendole notare quanto odorino le violette da lei abbandonate. L'atto terzo (quello del bacio fatale) si svolge il primo marzo; si può essere quindi tentati di vedere in queste violette nient'altro che un banale riferimento all'avvento della primavera. Ma la ghirlanda di violette con cui

Francesca appare a Paolo in quel fatale calen di marzo può essere anche intesa come una spia luminosa che, se accesa, getta una nuova luce sul volto della Ravennate.

Coronata di viole è infatti Persefone in quell'epinicio III di Bacchilide che è l'«Ode trionfale» declamata da Glauco nell'*Oleandro* alcyonio:

Mi sovviene. Era l'Ode trionfale:  
«Canta Demetra che regna i feraci  
campi siciliani, e la sua figlia  
cinta di violette! [...]»  
[Gibellini, Belponer 1995, p. 165].

Ci sembra che d'Annunzio, nel modellare la sua Francesca, possa averle prestato tratti di Persefone.

Innanzitutto, bisogna ricordare che il ruolo è stato scritto per Eleonora Duse il cui trasparente *alter ego*, Foscarina, è apertamente identificato con Persefone nelle pagine del *Fuoco*, edito l'anno precedente la stesura della *Francesca*:

Chi era Ella? Persefone signora delle Ombre? Aveva ella vissuto là dove tutte le agitazioni umane sembrano un gioco di vènti nella polvere d'un cammino senza termine? Aveva ella guardato il mondo delle sorgenti, numerato nella terra sotterranea le radici dei fiori immote come le vene in un corpo impietrito? [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 309].

A proposito di violette come fiori persefonei, ricordiamo che le 'palpebre come le violette' costituiscono uno degli attributi formulari della Foscarina e che nel *Libro segreto* si legge:

Amo l'Ombra che incede sul prato asfòdelo ritenendo sotto le sue palpebre violette la guerra d'Ilio [Andreoli, Zanetti 2005, p. 1864].

Nel *Fuoco*, com'è noto, l'*alter ego* dannunziano Stelio Effrena viene presentato come «poeta di Persephone» facendo riferimento al dramma con cui il 21 marzo 1899 si sarebbe dovuto inaugurare il teatro che il poeta e la Duse vagheggiavano di erigere ad Albano;<sup>3</sup> inoltre il melograno persefoneo è definito «arbusto effrenico» e il *Fuoco* avrebbe dovuto inaugurare una mai realizzata «Trilogia del Melograno». Questi pochi esempi (molti altri, e più raffinati, sarebbero possibili) restituiscono l'importanza (psicologico-esistenziale, prima ancora che artistica) del mito di Persefo-

---

<sup>3</sup> Così dichiarò d'Annunzio in un'intervista rilasciata al «Gazzettino di Venezia» nell'ottobre 1897.

ne per d'Annunzio e la sua forte presenza nel processo di filtraggio artistico della figura reale di Eleonora Duse, durante la stesura della *Francesca da Rimini*.

Un confronto tra il testo de *Il fuoco* e quello di *Francesca da Rimini* può rivelarsi estremamente fruttuoso per dimostrare come il poeta, immerso nel clima psicologico cui si è accennato, abbia con ogni probabilità fuso Eleonora-Foscarina-Persefone e la lussuriosa dantesca.

All'inizio del romanzo la Foscarina, navigando sulla laguna veneziana con Stelio, recita sommessamente un passo del dramma *Persephone*:

La donna ricordò con voce sommessa le parole che Ade rivolge a Persefone nel drama sacro, mentre la figlia di Demeter gusta la melagrana fatale:

«Quando tu coglierai il colchico in fiore sul molle  
prato terrestre, presso la madre dal cerulo peplo,  
– e come un dì saranno con te le Oceanidi belle,  
teco sul molle prato – verrà ne' tuoi occhi immortali  
un improvviso tedio, il tedio verrà della luce:  
ti tremerà nel cuore, Persefone, l'anima grande,  
memore del suo sogno profondo, o Persefone, priva  
del suo profondo regno. Allora la madre dal peplo  
cerulo lacrimare vedrai taciturna in disparte.  
E le dirai: – O madre, mi chiama nel regno profondo  
Ade; mi chiama lungi dal giorno a regnare su l'Ombre  
Ade; mi chiama sola al suo insaziabile amore  
Ade...» [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 207].

Si osservino in questi esametri alcune tessere testuali accostabili a passi della *Francesca*. Quel «regno profondo», gli Inferi, in cui l'ardente Ade attende l'amata Persefone mi sembra accostabile al «luogo profondo e solo | dove un gran fuoco | arde senz'alimento» (d'Annunzio 1939, p. 517) che una trasognata Francesca indica alla sbigottita Samaritana come il luogo in cui avrebbe avuto una visione profetica del futuro sposo.

La «madre dal peplo cerulo» che Persefone deve abbandonare per rispondere all'irresistibile richiamo di Ade e che per questo «lacrimare vedrà taciturna in disparte» somiglia singolarmente a Samaritana che, nell'epilogo del primo atto, viene descritta in un atteggiamento analogo:

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 piangendo [d'Annunzio 1939, p. 536].

Anche l'aggettivo «insaziabile» offre interessanti spunti di riflessione. Nell'ultimo esametro de *Il fuoco* «insaziabile» è l'amore di Ade per Persefone, in *Francesca* l'aggettivo è riferito a Paolo, così descritto mentre bacia Francesca poco prima della fine della tragedia: «L'amante la bacia e ribacia insaziabile» (d'Annunzio 1939, p. 701).

Accostiamo ora un passo tratto dai primi due esametri de *Il fuoco* con un passo, già citato, del medesimo romanzo: «Quando tu coglierai il colchico in fiore sul molle prato terrestre», «Chi era ella? Persefone signora delle Ombre? [...] Aveva ella [...] numerato nella terra sotterranea le radici dei fiori [...]?». Nella *Francesca*, la sconvolta protagonista chiede alla fida Smaragdi: «Dimmi, creatura | della terra, che scavi le radici | dei fiori velenosi, questo male | perverso dond'è nato?» (d'Annunzio 1939, p. 604).

I parallelismi fra i tre passi sono innegabili, tanto più se si tiene conto che il colchico è un fiore velenoso. Notevole è inoltre, nelle tre citazioni, il riferimento alla 'terrestrità' perfettamente consona a Persefone, creatura ctonia. La serva Smaragdi, autentico nume tutelare dell'amore tra i due cognati nonché *dimidium animi* di Francesca, assume quindi nelle parole della Ravennate marcati tratti persefonei - e non si può non ricordare, in questo gioco di specchi, che se Smaragdi è definita «creatura della terra» da Francesca, l'epiteto alcyonio di Eleonora-Ermione è «creatura terrestre».<sup>4</sup>

Nel *Fuoco*, poco dopo gli esametri citati, troviamo un altro indizio che ci consente di avvicinare Francesca a Persefone. Stelio racconta alla Foscarina una gita a Torcello: «Come in quei giorni io avevo già incominciato a vivere nel mito di Persefone e l'opera andavasi formando in me segretamente, mi sembrava di navigare su le acque stigie, di trapassare nel paese *di là*» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 212; corsivi dell'autore). Francesca descrive a Smaragdi il primo incontro con Paolo, la frode da lei subita e l'amore peccaminoso che tuttavia continua a concepire per lui con le seguenti parole cantilenanti e deliranti:

FRANCESCA (*come placata*) Su, levati! Non hai colpa, mia povera  
Smaragdi, non hai colpa.  
Di subito partisti come uno spirito  
del mio cuore all'incontro della gioia!  
Anche su gli occhi tuoi era la benda.  
E bendata era dalla stessa sorte  
l'iniquità di mio padre. Eravamo  
tutti senza potere e dispietati,  
e miseri e ignari,

4 Si vedano *La pioggia nel pineto* (v. 62) e *Il novilunio* (vv. 102-103) in Gibellini, Belponer 1995, p. 90 e p. 372.

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  
 [d'Annunzio 1939, pp. 601-602; corsivo mio].

Come Stelio e come Persefone, quindi, anche Francesca trapassa su acque stigie e si ritrova «nel paese di là».

Anche altri testi dannunziani forniscono suggerimenti per rivelare il volto persefoneo di Francesca. La «canzone a ballo» cantata dalle cameriste di Francesca nella scena quarta dell'atto terzo si conclude nel seguente modo:

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!  
 [d'Annunzio 1939, p. 628].

Il sintagma «fresca donna» era già stato impiegato nell'*Isotteo* in riferimento alla morte: «Chiude il gran corteo la Morte, | non la dea de' cimiteri, | ma una fresca donna e forte» (Andreoli, Lorenzini 1982, p. 450).

L'idea che si tratti di un'autocitazione consapevole si rafforza tenendo conto del fatto che la personificazione delle Ore che nel *Trionfo* precedono la Morte «in su' capei prolissi | han ghirlande di narcissi» (Andreoli, Lorenzini 1982, p. 448). Esattamente come le donne di Francesca che, quando si accingono a cantare la «canzone a ballo» indossano proprio «ghirlande di narcissi»: «Adonella scioglie il filo d'oro e distribuisce le ghirlande di narcissi alle compagne, che s'inghirlandano» (d'Annunzio 1939, p. 626).

Accettando dunque l'idea che d'Annunzio, definendo nella «canzone a ballo» Francesca una «fresca donna», intendesse consapevolmente connotarla come una sorta di personificazione della morte, si delinea con maggior forza la fisionomia persefonea di Francesca; basti in questa sede

accennare al fatto che Persefone presso i Greci simboleggiava la non-esistenza e che un autore particolarmente caro al Nostro, Walter Pater, nei *Greek studies* insiste proprio su questo aspetto della figlia di Demetra (come osserva Marabini Moevs 1976, p. 293).

Ma il finale della «canzone a ballo», già citato, fornisce anche un'esplícita identificazione di Francesca come personificazione della primavera: così infatti le ragazze la chiamano volgendo i volti e tendendo le mani verso di lei. In *Alcyone, Ditirambo III*, Proserpina viene definita «primavera», sfruttando una eco dantesca: «dolore di Demetra | che di te si duole | ne' solstizii sereni | per Proserpina sua perduta primavera!» (Gibellini, Belponer 1995, pp. 220-221).

Qualche altra suggestione aiuta a completare il quadro.

Nella scena terza dell'atto terzo la prima stoffa che attrae l'attenzione di Francesca tra le tante che le porge il mercante fiorentino è un «broccato a melagrane d'oro» (d'Annunzio 1939, p. 612).

All'inizio della prima scena dell'atto quinto le cameriste di Francesca ne lodano la bellezza in questi termini: «ALTICHIARA: Andando ver la state | è cresciuta in bellezza. | ALDA: Come la spica. | GARSEDA: come | il papavero» (d'Annunzio 1939, pp. 680-681). Spiga e papavero sono attributi tradizionali di Demetra, madre di Persefone. L'associazione tra le spighe, Demetra/Cerere e Persefone/Proserpina è presente nell'opera dannunziana, ad esempio in *Alcyone, Ditirambo I*: «Sola una bica, solo un aureo | monte è la grande area; | e i cavalli l'ascendono. | Scalpita, scalpita! | O Roma, questo è il monte di Cerere, | madre di Proserpina» (Gibellini, Belponer 1995, p. 65). D'altra parte il papavero (tradizionalmente fiore dell'oblio) si addice perfettamente a colei che in un'altra lirica di *Alcyone, L'asfodelo*, è definita «donna letèa» (p. 23). Ed il papavero viene esplicitamente connesso a Persefone/Proserpina nella *Licenza alla Leda*: «Le teste dei papaveri, alte come la giovinetta Proserpina» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 1001); e nella favilla *Le fantine*: «Son femminette dalle gambe nude, come per guardare il Lete immemore. Han vesticciole color di fragola, maniche a sboffi di refe color d'avorio, cappelli come i papaveri di Proserpina» (Andreoli, Zanetti 2005, p. 1272).

Torniamo ora agli esametri del mai compiuto dramma *Persephone* contenuti nel *Fuoco*. Questi sarebbero «le parole che Ade rivolge a Persefone nel drama sacro, mentre la figlia di Demeter gusta la melagrana fatale» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 207).

Secondo il mito, Ade, costretto da Zeus a restituire Persefone all'inconsolabile Demetra, avrebbe fatto mangiare all'amata alcuni grani (sette secondo Stelio Effrena) che le avrebbero infuso un'invincibile nostalgia degli Inferi inducendola così periodicamente a tornarvi. A questo proposito si veda anche il decimo dei *Sonnets cisalpins, La grenade*:

Fruit, embleme nouveau de mon ame que hante

le désir de contraindre un monde à son empire  
puisque mon ame a dénoué la Spire  
du reptile onduleux à la langue dardante,

fruit, que j'aime entre tous, né d'une fleur ardente  
aux pétales de flamme, au calice de cire,  
fruit clos comme un écrin, couronné comme un sire,  
que le peintre ingénu mit dans la main de Dante,

à Perséphonéia, fille de Démètèr,  
t'offrit le noir Hadès pour qu'en le clair Aithèr  
elle n'oubliait pas le fleuves souterrains  
[Oliva 1995, p. 145].

Così questo sentimento è descritto da Ade a Persefone negli esametri de *Il Fuoco*: «un improvviso tedio, il tedio verrà della luce; | ti tremerà nel cuore, Persefone, l'anima grande, | memore del suo sogno profondo» (Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 619-620). Un autentico *taedium vitae*, dunque, pericolosamente simile a quella malinconia che opprime Francesca e che Maestro Almodoro definisce «di natura di terra» (malattia ctonia, dunque!) «e d'autunno» (proprio la stagione in cui Persefone, presa dal «tedio della luce», fa ritorno agli Inferi):

(Eretta fra le cortine, Francesca guarda come trasognata e non sorride né parla).

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).

GARSENDA 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  
nera, et è fredda, e secca,  
et ha il suo sedio nello spino, et è  
di natura di terra,  
e d'autunno

[d'Annunzio 1939, pp. 637-639].

Il medico aggiunge inoltre: «Nec dubium est quidem | melancholicus morbus | ab impostore Diabolo» (d'Annunzio 1939, p. 639). Questo Diavolo impostore che causerebbe la malinconia è facilmente assimilabile al re degli Inferi Ade (d'altronde in Dante non si legge «Vexilla regis prodeunt Inferni»?). Quindi si può ben dire che la nostra Francesca soffre di 'malinconia persefonea'. La ghirlanda di violette che Biancofiore le ha dato per curare questo male sembra giovarle. Infatti Francesca, durante il colloquio con il cognato che precede il bacio fatale sente gli occhi riempirsi di lacrime liberatorie, quelle che non riuscì a versare quando, dopo la prima notte di nozze, vide accanto a sé Gianciotto:

(Gli occhi di Francesca si empiono di lagrime, la sua voce trema).

[...]

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 da voi, com'io vi diedi quella rosa che colsi 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. [...]

(Egli è chino sul libro).

[...]

Qual libro è questo?

FRANCESCA La famosa istoria di Lancillotto dal Lago.

(Anch'ella si leva e s'appressa al leggio)

[d'Annunzio 1939, pp. 632-634].

Francesca ha la sensazione che il ferale *taedium vitae* che la stringeva si sia dissolto e che quindi la 'cura delle violette' non sia più necessaria. Ma quel sollievo è illusorio, è insufflato *ab impostore Diabolo* (o da Ade?): le violette vengono posate sul libro galeotto, Paolo per toccarle si accosta al leggio, comincia a leggere, Francesca si accosta anch'essa...

Si può ben dire dunque che le violette spalanchino le porte dell'Inferno ai due cognati.

Il bacio fatale scocca il primo di marzo, il duplice omicidio avviene in settembre. Francesca/Persefone si scalda al sole vivificante dell'amore e della passione per soli sei mesi, trascorsi i quali deve risprofondare

nelle tenebre e nell'oblio. Oblio in cui la donna «letèa» è immersa in quel calen di marzo e da cui sente di stare per essere strappata con la gioia ed il dolore di un parto dal soffio vitale che le trasfonderanno le labbra di Paolo:

FRANCESCA Paolo,  
datemi pace!  
È dolce cosa vivere obliando,  
[...]  
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 ed obliare il resto  
[d'Annunzio 1939, p. 700].

L'epilogo della tragedia avviene nell'imminenza dell'autunno, quando Francesca/Persefone sente il richiamo di Ade e la volontà di vita che in marzo l'aveva sospinta tra le braccia dell'amante sembra mutarsi in volontà di morte. Francesca è infatti consapevole della vendetta che Malatestino sta ordendo ma non fa assolutamente nulla per sventarla, va eroicamente (verrebbe da dire voluttuosamente) incontro alla morte.

Lo stesso Paolo, del tutto ignaro della minaccia che li sovrasta, sembra in qualche modo intuire la metamorfosi ctonia che sta per investire l'amante quando le rivela di aver avuto una visione di lei con «i capelli sparsi ai confini dell'ombra» (d'Annunzio 1939, p. 700). Francesca si aggrappa all'amante come per resistere ad Ade che veicola il suo irresistibile richiamo nel «soffio della notte» e addirittura sembra parlare attraverso l'inconsapevole Paolo, facendo assumere alle sue parole («ti trarrò dov'è l'oblio») ben altro significato dall'«oblio nell'amore» cui si riferisce il bel fratello di Gianciotto; Francesca/Persefone sta per morire, sta per discendere agli Inferi, sta per reimmergersi nel Lete:

FRANCESCA Baciarmi gli occhi, baciarmi le tempie  
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,  
verso quello che fu,  
il soffio della notte;  
la rivolge alle più lontane cose

la parola notturna,<sup>5</sup>  
e il bene che goduto fu n'ingombra  
il cuore, e quale fosti  
io ti veggo, non quale tu sarai,  
mio bello e dolce amico.  
PAOLO Ti trarrò, ti trarrò dov'è l'oblio  
[d'Annunzio 1939, p. 703].

### 3 Francesca, *alter ego* della Foscarina

Come già ricordato nel paragrafo precedente, d'Annunzio scrisse *Francesca da Rimini* per e sotto gli occhi di Eleonora Duse, la Grande Tragica che nel prisma dell'Imaginifico si vedrà trasfigurata nella Foscarina del *Fuoco*. A un'analisi attenta, il personaggio della Foscarina presenta cospicui e interessanti tratti in comune con Francesca, oltre alla già ricordata fisionomia persefonea. Si può quasi dire che, se nel vertiginoso labirinto di specchi dannunziano la Foscarina è l'*alter ego* di Eleonora Duse, Francesca è l'*alter ego* della Foscarina.

All'inizio della tragedia la serva Smaragdi rivolge a Francesca un paio di complimenti deliziosamente naïf: «Cielo sei con stelle, | Mare con onde» (d'Annunzio 1939, p. 522). Anche della Foscarina si potrebbe dire «cielo sei con stelle, mare con onde». All'inizio del romanzo, costei appare infatti a Stelio Effrena che sta pronunciando il suo discorso nel Palazzo Ducale quale apparizione quasi sovranaturale (una «Lucina ideale» come l'aveva precedentemente definita in riferimento al ruolo 'maieutico' che l'attrice eserciterebbe sul suo genio; una Musa che conserva intatta la propria dignità di divinità pagana) circondata dalle stelle che compongono i segni zodiacali:

Stelio Effrena misurò il silenzio in cui la sua prima sillaba avrebbe potuto tremare. Mentre la voce gli saliva alle labbra condotta e affermata dalla volontà contro il turbamento istintivo, egli scorse la Foscarina dritta in piedi verso la ringhiera che circondava il globo celeste. Il volto pallidissimo della Tragica, sul collo privo di gioielli e su la purezza delle spalle nude, levavasi nell'orbe dei segni zodiacali. Stelio ammirò l'arte di quella apparizione [...] la musa tragica dal capo alzato nell'orbe delle costellazioni [...]. E i suoi occhi andarono alla sfera celeste, volendo offrire mutamente quel dono igneo a colei che custodiva laggiù il divino bestiame zodiacale [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 232-251].

---

5 Un'ulteriore suggestione può provenire da *Le stirpi canore* di *Alcyone*, dove ai vv. 7-10 e 29-32 si legge: «Le mie parole | sono profonde | come le radici | terrene [...] notturne come le rugiade | dei cieli, | funebri come gli asfodeli | dell'Ade» (Gibellini, Belponer 1995, pp. 93-94).

«Mare con onde» è la Foscarina per Stelio nella sua connotazione di 'creatura dionisiaca': «L'artefice riconosceva in lei la creatura dionisiaca, la vivente materia atta a ricevere i ritmi dell'arte, a esser foggata secondo le figure della poesia. E, poiché la vedeva innumerevole come le onde del mare» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 372).

Affianchiamo la tragedia ed il romanzo e scorriamoli per intero prendendo in considerazione tutto quello che può essere utile per istituire e sostanziare il parallelismo Francesca - Foscarina.

Ad un lettore attento di entrambi i testi non può subito non balzare agli occhi quel che sembra essere un ammiccamento fin troppo esplicito: «amico dolce», «dolce amico» è il tenero appellativo che Francesca riserva a Paolo ed è il modo confidenziale con cui la Foscarina si rivolge a Stelio in più passi del romanzo: «Io vi prego, io vi prego che voi mi diate pace sol per quest'ora, mio bello e dolce amico» (d'Annunzio 1939, pp. 633-634); «Perdonami, perdonami, amico dolce! [...] e quale fosti io ti veggo, non quale tu sarai, mio bello e dolce amico» (pp. 701-703); «Amico dolce! - disse, con una voce così lieve che le due parole parvero modulate non dalle sue labbra ma dal sorriso della sua anima» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 322); «Ma nessuno mai potrà darti nulla che valga, su la terra, amico dolce» (p. 374; molti altri esempi sarebbero possibili).

Nell'epilogo della tragedia Francesca percepisce un ingombro nel suo cuore che le ostacola l'abbandono completo all'amplesso dell'amante («E il bene che goduto fu n'ingombra | il cuore»: d'Annunzio 1939, p. 703) e lo prega di 'prenderle' l'anima e 'riversarla' perché il soffio della notte «la volge indietro»: «Prendimi l'anima e riversala; | perché la volge indietro, | verso quella che fu, | il soffio della notte» (p. 703). Anche la Foscarina, nell'imminenza di cedere al desiderio di Stelio, percepisce un ingombro che 'cadrà al fondo' quando la sua anima verrà 'invertita' sentendo nelle seducenti parole di Stelio l'amore:

Ed ella, quasi fosse nell'estrema agonia, nell'attimo del trapasso, rivide tutta la sua vita aspra e turbinosa, la sua vita di lotta e di dolore, di smarrimenti e di sforzi, di passione e di trionfo. Ne sentì la pesantezza, l'ingombro. [...] Ella aveva sentito l'amore nell'accento virile: l'amore, l'amore! [...] La sua anima parve invertirsi: cadde l'ingombro al fondo, disparve in una oscurità senza fine [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 305-307].

Il fratello della Ravennate, Ostasio da Polenta, decanta la bellezza della sorella sottolineandone, tra l'altro, la forza fisica: «Quand'ella cammina, et i capelli | le cadono d'intorno alla cintura | e pe' ginocchi forti (è forte se | bene pallida)» (d'Annunzio 1939, p. 505); simile sottolineatura è ravvisabile anche nel seguente passo del *Fuoco*:

Stelio si trattene un poco indietro per guardare l'attrice, per vederla avanzare nell'aria morta. Abbracciò tutta la persona col suo sguardo caldo: la linea delle spalle declinanti con una grazia così nobile, la cintola pieghevole e libera su i fianchi forti [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 321].

La succitata descrizione della Foscarina prosegue enumerando quello che è un autentico connotato distintivo (quasi epiteto omerico) nella caratterizzazione artistica dannunziana di Eleonora Duse: «quegli occhi che s'allungavano nelle ciglia come vaporati da una lacrima che di continuo vi salisse e vi si dissolvesse senza sgorgarne» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 322). Questa delicatissima pennellata sul volto del ritratto dannunziano della Tragica ricorrerà variamente nel corso del romanzo. Un passo risulta di particolare interesse se confrontato con uno della Francesca: «Ella sentì salire le lacrime ai suoi cigli. Per quel velo guardò la laguna che tremolò di quel tremolio. Una chiarezza di perla faceva beate le acque» (p. 401); «FRANCESCA: [...] In questo mare | che gli occhi miei vedono sorridente, | se non li illude lacrima che trema | e non si versa. Pace in questo mare, | che tanto era selvaggio | ieri, et oggi è come la perla, datemi | pace!» (d'Annunzio 1939, pp. 632-633). Foscarina e Francesca guardano entrambe l'acqua salsa resa 'color di perla' dal riflesso del cielo cui prestanto il tremolio delle lacrime che velano i loro occhi.

Francesca e Foscarina sono accomunate anche dalla contiguità che intrattengono con la tempesta. Poco dopo il suo ingresso sulla scena, Francesca così esprime a Samaritana, la sorella minore, il proprio stato emotivo sospeso nell'attesa inquieta del futuro sposo:

FRANCESCA Sorella

Mia, ti sovviene di quel dì d'agosto  
Che rimanemmo sole in su la torre?  
E vedevamo salire dal mare  
Nuvole di tempesta  
Col vento caldo che ci dava sete;  
e tutto il peso del gran cielo ingombro  
c'era sul capo; e vedevamo tutta  
la foresta d'intorno, insino al lido  
di Chiassi, fatta negra come il mare,  
e gli uccelli fuggire a stormi a stormi  
innanzi al rombo che s'approssimava.  
Ti sovviene? Eravamo in su la torre.  
[...]  
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  
[d'Annunzio 1939, pp. 519-520].

La fisionomia di Francesca sembra incorporare i tratti della tempesta. Samaritana le dice: «La tua voce è già per me | come in un vento di Bufera». A detta del Torrigiano «è sempre annuvolata». Il sorriso della Ravennate, secondo il Balestriere, sarebbe in grado di provocare un incendio quasi sprigionasse fulmini: «S'ella sorride, incendia la città | con il contado e tutto il tenitorio». Francesca viene addirittura metamorfosata in tempesta dalla fantasia morbosa del crudele Malatestino:

M'avvolgi d'improvviso  
Come il nembo, a ruina,  
in mezzo alla campagna,  
su le vie, sotto  
le rocche, quando vado  
a oste. Ti respiro nella polvere  
dello stormo. La nuvola che levasi  
dalla terra calpesta  
prende la tua figura  
e tu palpiti viva e ti dissolvi  
sotto le zampe dei corsieri che ansano,  
nell'orme che si riempiono di sangue...  
[d'Annunzio 1939, p. 646].

L'aspetto 'tempestoso' della Foscarina affascina Stelio:

— Che guardi? — disse ella, sentendo quell'attenzione. — Mi scopri un capello bianco? Egli si chinò, si mise in ginocchio davanti a lei, pieghevole, carezzevole.

— Ti vedo bella; scopro sempre in te qualcosa che mi piace, Foscarina. Guardavo la piega dei tuoi capelli, qui, strana, che non è fatta dal pettine ma dalla tempesta [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 341].

Ma egli l'aveva veduta bellissima irrompere dall'ombra, animata da una violenza non dissimile a quella del turbine che agitava le lagune [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 372].

Altrove è la Foscarina stessa a percepire i propri tormentati e tormentanti moti interiori come turbini:

Non era più capace d'altri sforzi per dominare il disordine dei suoi nervi esasperati. Sentiva venire l'accesso estremo della mania come si sente il turbine che s'approssima [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 427].

A un tratto, il turbine interiore si disperdeva dietro un'apparenza [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 461].

Come nel già ricordato passo in cui Francesca ricorda a Samaritana:

FRANCESCA 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

[d'Annunzio 1939, p. 519];

anche sul capo della Foscarina avvolta dal turbine lirico di Stelio sono sospese le nuvole della tempesta tragica:

L'attrice sentiva il gelo nelle radici dei suoi capelli. La sua anima vibra ai limiti del suo corpo come una forza sonora. Ella diveniva cieca e indovina. Il nembo della tragedia scendeva e si arrestava sul suo capo [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 471].

La Foscarina assomiglia a Francesca anche nel modo di camminare: «Ella stessa camminando sentiva l'estrema leggerezza del suo passo» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 441); «IL TORRIGIANO: [...] Cammina più leggera che una lonza, | e non si sente camminare» (d'Annunzio 1939, p. 540).

Le rispettive sequenze che descrivono il riso delle due donne presentano interessanti punti di contatto:

Ella era amarissima, quasi beffarda, contratta le labbra da un riso acerbo che non risonava. [...] Più acutamente del suo amico ella sentiva lo stridore del suo sarcasmo, la falsità della sua voce, la malignità di quel suo riso che era come uno spasimo dei muscoli. [...] Provava un bisogno acre ed irresistibile di schernire, di disperdere, di calpestore, quasi invasata da un demone perfido. [...] La contrattura delle labbra le si mutò in una convulsione frenetica di risa che sonarono come singulti laceranti. Rabbrividì il compagno [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 463-464];

(Ella [...] ride d'un riso arido ed amaro, quasi tratta fuor di sé repentinamente. Ma si sbigottisce al suono stesso del suo riso, mentre la schiava balza in piedi tremante).

[FRANCESCA] Ah ragione mia, reggi  
e non dare la volta!  
Chi mi possiede? Un demone mi tiene.  
Il Nemico m'ha riso  
nel cuore  
[d'Annunzio 1939, p. 602].

Foscarina, «amarissima», sente affiorare sulle sue labbra un «riso acerbo»; Francesca «ride d'un riso arido ed amaro». Foscarina sembra «quasi invasata da un demone perfido» e Francesca si chiede e si risponde «Chi mi possiede? Un demone mi tiene». Al suono delle rispettive risa, «la schiava balza in piedi tremante» e Stelio rabbrivisce («Rabbrividi il compagno»).

L'irruzione dell'amore per Paolo provoca nell'anima di Francesca un'espansione panica:

FRANCESCA: [...]  
E stretto  
mi pare il cuore per questa potenza,  
e il pianto una virtù già consumata  
e il riso un gioco leggero mi pare;  
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  
e muto, fin da quando  
al petto della madre era sospesa  
e tu non eri,  
tutta mi trema  
in un tremito solo  
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  
[d'Annunzio 1939, pp. 532-533].

Analogo mistico rapimento pagano coglie l'innamorata Foscarina:

L'amante era entrata in quel corporale incantamento d'amore per cui

sembra che i confini della persona si spandano e si fondano nell'aria così che ogni parola e ogni atto dell'amato vi suscitano un tremolio più dolce di qualunque carezza [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 387].

L'universo sembra adunarsi nell'immensità dell'amore della Foscarina:

L'amore fu esaltato sopra il destino.

— Mi ami? Di'!

La donna non rispose; ma spalancò gli occhi ed ebbe nel cerchio delle sue iridi la vastità dell'Universo. Né mai l'amore immenso fu significato con un segno più possente da una creatura terrestre [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 416].

Quel «creatura terrestre» non può ovviamente che condurci all'Ermione alcyonia<sup>6</sup> che, nello stesso periodo di concepimento, gestazione e nascita della *Francesca* dannunziana «in riva al mare etrusco»,<sup>7</sup> sulla riva di quel medesimo mare contempla il tramonto delle Pleiadi<sup>8</sup> come faranno Francesca e Samaritana:

FRANCESCA [...] 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»  
[d'Annunzio 1939, p. 518].

#### 4 La rosa di Francesca

Alla fine della prima scena del quinto atto della *Francesca da Rimini* dannunziana due didascalie descrivono il primo incontro fra la nubile e trepidante Francesca e colui che la ragazza crede essere il suo futuro sposo: il bellissimo Paolo Malatesta.

---

6 Cfr. *La pioggia nel pineto* ai vv. 62- 64 e *Il Novilunio* ai vv. 102-104, in Gibellini, Belponer 1995, p. 90 e p. 372.

7 «Tu mi nascesti in riva al mare etrusco, | o poema di sangue e di lussuria» (d'Annunzio 1939, p. 708).

8 Cfr. *Innanzi l'alba*, in Gibellini, Belponer 1995, pp. 99-101.

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. [...] 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 [d'Annunzio 1939, pp. 535-536].

Nella scena terza del secondo atto Francesca, ormai irreparabilmente moglie di Gianciotto, incontra Paolo tra i merli malatestiani mentre s'approssima una furiosa battaglia. I due cognati rievocano il loro primo incontro e Paolo ricorda: «sol vidi una rosa | che mi si offerse più viva che il labbro | d'una fresca ferita» (d'Annunzio 1939, pp. 555-556). Questi versi, pronunciati all'inizio del dialogo che condurrà Paolo a confessare a Francesca il proprio «malvagio amore», contengono già *in nuce* il celeberrimo bacio e la travolgente relazione che ne seguirà. O meglio, questi versi sono rivelatori del fatto che bacio e amplesso con Francesca sono contenuti nella fantasia di Paolo fin dal loro primo incontro. Se è ragionevolmente ipotizzabile che la fantasia erotica del Paolo Malatesta dannunziano si sostanzia di quella che il suo creatore ha espresso in molte altre sue opere, possiamo affermare che in questi versi (pronunciati, ricordiamo, prima del bacio fatale) Paolo stia dichiarando che la rosa che gli fu offerta apparve ai suoi occhi come la bocca e il sesso di Francesca.

I versi sopracitati suggeriscono la lussuria rapinosa e funesta suscitata in Paolo dall'incontro con Francesca. L'idea trova conferma dal raffronto con il sonetto che apre *Intermezzo di rime*<sup>9</sup> e che, rimaneggiato, viene riedito dieci anni dopo nell'*Intermezzo* con il titolo *L'inconsapevole*.<sup>10</sup> In questo sonetto il sintagma «ferite fresche» è riferito, come in *Francesca*, ai fiori, che qui sono i versi del poeta, evidentemente lussuriosi dal momento che sfolgorano di «sanguigna tinta». L'aperta citazione del canto V («noi che tignemmo il mondo di sanguigno») suggella nell'ultima terzina un sonetto grondante morbosa sensualità. Comparando le due versioni del

9 «Come da la putredine le vite | nuove crescono in denso brulicame | e strane piante balzano nutrite | da li umori corrotti d'un carname: || sgorgano i grandi fior quali ferite | fresche di sangue con un giallo stame | e crisalidi enormi seppellite | stanno tra le pelurie del fogliame: || così dentro il mio cuore una maligna | flora di versi gonfiasi; le foglie | vanno esalando un triste odore umano. || Attratta da 'l fulgor de la sanguigna | tinta la inconsapevole ne coglie; | e il tossico le morde acre la mano» (d'Annunzio 1908, p. 67).

10 «Come da la putredine le vite | nove crescono in denso brulicame | e truci piante balzano nudrite | dai liquidi fermenti d'un carname: || s'apron corolle simili a ferite | fresche di sangue, con un giallo stame; | si schiudono crisalidi sopite | ne le rughe del carneo fogliame: || così dentro il mio cuore una maligna | specie di versi germina. Le foglie | vanno esalando un triste odore umano. || Attratta dal fulgor de la sanguigna | tinta la Inconsapevole ne coglie; | e il tossico le morde acre la mano» (d'Annunzio 1894, p. 26).

componimento si può constatare che i maggiori ritocchi vengono apportati alla seconda quartina, che contiene la similitudine fiori/ferite e il sintagma cruciale «ferite fresche». Considerando inoltre che la versione dell'*Intermezzo* riporta *in exergo* una citazione senecana che paragona le passioni (*cupiditates*) a dannose ferite (*mala ulcera*),<sup>11</sup> possiamo concludere che i versi in cui Paolo dichiara che la rosa di Francesca gli apparve «più viva che il labbro di una fresca ferita» siano anch'essi pregni, come i fiori del sonetto, di attossicante lussuria.

La rosa vermiglia di Francesca apparve a Paolo innanzitutto come la bocca desiderosa di baci di Francesca, com'è possibile facilmente dimostrare attingendo all'immaginario erotico espresso nell'*Intermezzo di rime*, oltre che dall'*Isottee*, da *Chimera* e dal *Poema paradisiaco*. Il quarto dei sonetti di primavera dell'*Intermezzo di rime* (che, con lievi ritocchi, diventerà *Sed non satiatius*, II, dell'*Intermezzo*) contiene il seguente verso: «Bocche sanguigne più d'una ferita», riferito alle voraci bocche delle «femmine attorcianti | con le anella di un serpente agile e bianco» (D'Annunzio 1908, p. 314) che spossano con furenti amplessi il giovane poeta. Lapalissiana è la contiguità (quasi direi l'identità) di queste «bocche sanguigne più d'una ferita» con la rosa vermiglia che a Paolo apparve «più viva che il labbro di una fresca ferita». Nell'*Intermezzo di rime* vi è un'altra similitudine che descrive labbra di donna desiderate in termini simili a quelli usati da Paolo per descrivere la rosa vermiglia di Francesca: «e s'apriva per l'ansia, come un fresco | fiore, l'anel de la bocca vermiglia» (p. 327).<sup>12</sup> Nell'*Isottee* si legge che la bocca di Isotta è un fiore fresco vermiglio e vivo che attrae irresistibilmente i baci:

Scendemmo il piano margine; e commise  
in sì dolce atto Isotta  
il fior de la sua bocca ad una vena  
e si fresco e vermiglio e vivo rise  
quel fiore in tra la rotta  
onda e s'aperse, ch'io ritenni a pena  
un grido in su la piena  
bocca più baci e più, cupido, impressi  
[Andreoli, Lorenzini 1982, p. 419; il corsivo è mio].

In *Chimera* la bocca della donna desiderata è un «rosso fiore de'l piacere»:

11 «Cupiditates velut mala ulcera eruperunt» (Sen. *Brev.* 2.12).

12 Riproposto con lievi ritocchi - non riguardanti i versi citati - in *Sal y pimienta* (d'Annunzio 1894).

Con il fior de la bocca umido a bere  
ella attinge il cristallo. Io lentamente  
le verso a stille il vin dolce ed ardente  
entro quel rosso fiore de'l piacere  
[Andreoli, Lorenzini 1982, pp. 491-492].

Nella medesima raccolta poetica, l'onirico componimento poetico *L'alunna* ci offre l'immagine di rose che, invermigiate dal desiderio, baciano la protagonista:

Ma balzan, di desir tutte vermiglie,  
le rose in tra le zampe a'l palafreno  
e baciano a la bella dama il seno  
o la mano che tien salda le briglie  
[Andreoli, Lorenzini 1982, p. 501].

Rose molto simili a questo troviamo nel *Poema paradisiaco*:

Anelando morire ne' capelli  
divini, si protendono le rose:  
protendon, mal frenate da i cancelli  
le umide bocche lor voluttuose.  
Vive, come di carne, palpitanti,  
anelano  
[Andreoli, Lorenzini 1982, p. 651].

Mi sembra interessante a questo punto citare una novella dannunziana apparsa in rivista nel gennaio del 1884 e confluita in seguito nel *Libro delle vergini, Nell'assenza di Lanciotto*. Com'è facilmente intuibile dal titolo, la novella è una sorta di attualizzazione parodistica dell'episodio dantesco. Francesca è qui una giovane e frivola signora borghese che nell'assenza del marito Valerio (il Lanciotto cui allude il titolo, che altro non è se non il nome che filologicamente viene assegnato a Giovanni Malatesta da Pellico) si concede un'avventura con il cognato Gustavo. Il bacio scocca durante una cavalcata. Un braccio di Francesca urta contro un tronco:

Su'l braccio, vicino al gomito, c'era una macchia rossa che cominciava ad illividirsi; una piccola ferita cattiva nel candore della pelle molle di lanugine. Gustavo la voleva baciare. Ma allora Francesca rapidamente, bellissima nell'atto, rapidamente, concesse al fratello di Lanciotto la bocca, mentre scalpitavano i cavalli irritati [Andreoli, De Marco 1992, p. 464].

Gustavo vuole baciare una ferita e finisce per baciare la bocca; Paolo paragona la rosa al «labbro d'una fresca ferita» e probabilmente pensa alle labbra di Francesca.

Un'altra novella è ancor più rivelatrice in tal senso. Si tratta di *Ecloga fluviale* apparsa su «Cronaca bizantina» il primo dicembre 1882 e in seguito confluita nella seconda edizione di *Terra vergine* (1884). Così vi vengono descritte le fantasticherie erotiche di cui Ziza fa oggetto Mila, la bella zingara di cui è infelicitemente innamorato:

Un intorbidamento sconvolgeva i fantasmi; il miasma della lussuria montava dall'imo attossicando quella bella e forte adolescenza d'uomo. Era una forma muliebre guizzante, piegante, provocante in tutti gli atteggiamenti più vivi della voluttà: fuori del turbine luminoso quelle membra ignude s'inarcavano con una vivacità di serpi, come impazienti di allacciare di avviticchiare di bruciare; le carni prendevano i toni più alti dell'arancio e dell'oro; *la bocca s'apriva come una ferita fresca* e fremeva nell'avidità di suggerire; le punte del seno rosse ed erte si dilatavano; tutto era falso, spasmodico, in quella eccitazione, in quella frenesia dei sensi. E Ziza vi s'inoltrava cupidamente, Ziza afferrava la larva della sua zingara con le mani quasi irrigidite dal piacere, cercava con gli occhi arsi le parti più lascive, fiutava l'odore... [Andreoli, De Marco 1992, p. 71; il corsivo è mio].

In questa piccola prosa che d'Annunzio scrisse a diciannove anni la bocca di una donna desiderata ma non ancora posseduta è paragonata dalla febbrile fantasia dell'innamorato ad una «ferita fresca»!

Tutto ciò considerato, credo sia possibile affermare che Paolo, descrivendo la rosa di Francesca in quei termini, intendesse piuttosto alludere (magari inconsciamente) alla bocca della donna.

Spingiamoci oltre. La rosa come bocca, la bocca come ferita; la rosa come ferita... è il sesso femminile.

Nel *Roman de la rose* la rosa rappresenta il sesso della donna desiderata. A questa ovvia accezione allude Andrea Sperelli (passando attraverso i gradini metaforici rosa-bocca-sesso) dialogando con la sciocca Giulia Arici:

— Julia — disse Andrea Sperelli guardandole la bocca — San Bernardino ha per voi in un suo sermone un epiteto meraviglioso. E anche questo non sapete, voi!

L'Arici si mise a ridere [...]

— Che mi date — soggiunse Andrea — Che mi date in compenso se, estraendo dal sermone del santo quella parola voluttuosa, come da un tesoro teologale una pietra afrodisiaca, io ve la offro?

— Non so — rispose l'Arici, sempre ridendo [...] — Quel che volete.

— Il sostantivo dell'aggettivo.

— Che dite?

— Ne discorreremo. La parola è *linguatica*. Messer Ludovico, aggiungete alle vostre litanie questa appellazione: «Rosa linguatica, glube no» [Andreoli, Lorenzini 1988, pp. 247-248].

Più esplicitamente, d'Annunzio utilizza la rosa come sinonimo di sesso femminile (per citare solo uno dei possibili esempi) nell'ultima terzina del sonetto che descrive l'atroce punizione subita da Godoleva: «Ma non restò colui sin che la rosa | impudica non parve sotto il ventre | convulso un antro fumigante e informe» (1894, p. 249).

Se, come abbiamo detto, la rosa che Francesca gli porge assume agli occhi di Paolo la forma della bocca della donna non è dunque azzardato ritenere (l'uso della tradizionale metafora rosa - sesso femminile in altri scritti dannunziani offre un ulteriore avallo in questa direzione) che assuma anche quella del suo sesso.

Un passo tratto dal *Libro segreto* ritrae l'io narrante che, pensando alla donna desiderata, fantastica sulla sua rosa (il suo sesso) come un'altra bocca. È un frammento de *La figure de cire*, il romanzo in francese mai scritto ispirato a d'Annunzio da Luisa Casati: «Je songe a sa rose comme [...] a une autre bouche qui ne connaitra jamais le baiser» (Andreoli, Zanetti 2005, p. 1763).

D'altronde, l'accostamento operato dalla fantasia di Paolo tra la rosa e la ferita non può non richiamare alla mente il fatto che nell'opera dannunziana frequentemente il sesso femminile venga definito una ferita (o, sinonimicamente, una piaga). Si vedano *L'innocente*: «E in quella e nelle altre, rabbrividendo per ogni fibra, io vidi allora, con una lucidità spaventevole, vidi la piaga originale, la turpe ferita sempre aperta "che sanguina e che pute"» (Andreoli, Lorenzini 1988, p. 373); il *Poema paradisiaco*: «Poi che la donna è impura e la sua piaga eterna» (Andreoli, Lorenzini 1982, p. 662); *L'Intermezzo*: «Spandeani il lezzo da la piaga enorme» (d'Annunzio 1894, p. 249); il *Libro segreto*: «Le donne [...] sono in massima parte [...] menzogne che sogliono disgiugnere le lor gambe corte, e sanguinano in ogni luna da una piaga che mai non si rammargina» (Andreoli, Zanetti 2005, p. 1869).

La rosa di Francesca è dunque la sua bocca, il suo sesso e... la sua ferita mortale. Sì, perché se la ferita può metaforicamente riferirsi al sesso femminile, non è comunque possibile privarla completamente del suo peso specifico semantico. Sicuramente, per le ragioni suddette, la «ferita» nei versi pronunciati da Paolo può essere sovrapponibile a 'sesso femminile', tuttavia il termine mantiene una propria suggestione: evoca il sangue, la morte. Sapendo che i due cognati sono destinati a morire di ferite, la rosa di Francesca sembra racchiudere in sé non solo la lussuria ma anche il sangue che sgorgherà dalle ferite mortali dei due dannati danteschi.

Torniamo all'atto primo della *Francesca*. Nella scena quarta il fratello di Francesca, Ostasio, ferisce lievemente durante un diverbio il fratello

Bannino. All'inizio della scena quinta la schiava Smaragdi lava le macchie di sangue sul pavimento; quando vede arrivare Francesca, per nasconderle l'accaduto, getta l'acqua insanguinata del secchio nel rosaio:

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 ginocchi per lavarle. [...] Si vedono uscire dalle stanze e passare per la loggia Francesca e Samaritana [...] La schiava, lavate le macchie, volendo celare la disavventura, versa prestamente nell'arca fiorita l'acqua sanguigna della sua secchia [d'Annunzio 1939, pp. 514-515].

Il rosaio da cui Francesca spiccherà la sua rosa è impregnato dal sangue che un fratello ha fatto versare all'altro fratello: l'*omen* della fine tragica dei due cognati è evidente. Il connubio rose-sangue non è infrequente in d'Annunzio. Nell'*Intermezzo*, la folle lady Macbeth vede i rosai d'aprile grondare del sangue del suo delitto: «Gli occhi tenuti da l'orrendo inganno | veggono, o April, grondare i tuoi rosai!» (D'Annunzio 1894, p. 251). In *Sogno d'un mattino di primavera* la vista d'una rosa rossa scatena nella demente Isabella l'orrifico ricordo del sangue dell'amante assassinato:

TEODATA È la primavera, è la primavera. ..Tutto si risente. Rifiorisce anche il sangue... Bastò, l'altro giorno, ch'ella vedesse una rosa rossa!

IL DOTTORE Bisogna allontanare quel colore dai suoi occhi, Teodata.

TEODATA Fu una rosa che fiorì a tradimento, dottore. Nessuno la sapeva nascosta nel rosaio, fra tante bianche. Era sfuggita al giardiniere. La povera anima gittò un grido, quando la vide, e cominciò a tremare, a tremare; e tutto l'orrore di quella notte le ritornò negli occhi [...]. Tutto quell'orrore del sangue l'ha ripresa, a un tratto [d'Annunzio 1940, pp. 8-9].

Nella «città del silenzio» Assisi, in *Elettra*, le rose si insanguinano del sangue di un san Francesco torturato dalla propria *libido* inespresa: «Anche vidi la carne di Francesco, | affocata dal dèmone carnale, | sanguinar su le spine de le rose» (Palmieri 1943, p. 381). Nella delicata ballata *Tristezza*, in *Alcyone*, Ermione «Ha tante rose in grembo | che la spina dell'ultima le punge | il mento e glie l'ingemma d'un granato» (Gibellini, Belponer 1995, p. 316). Ne *Le martyre de Saint Sébastien* la *magicienne* Phoenisse, fondendo il mito di Adone con una profetica visione del martirio del santo, vede rose nascere dal sangue di una fresca ferita: «Je vois | le bel Adolescent couché | sur le lit d'ébène. Une fraiche | blessure est sur

sa cuisse bleme. | Les femmes s'acharnent. Des roses | naissent du sang» (d'Annunzio 1939, p. 471).

Mi si conceda qui un breve *excursus* avente per oggetto un *topos* dannunziano: il 'bacio di sangue'.

Il Paolo Malatesta dannunziano, con quel suo «una rosa mi si offerse più viva che il labbro d'una fresca ferita», sembra rivelare una propria attrazione morbosa per il sangue, una propensione al 'bacio della ferita' (del resto, l'immagine del labbro offerto non può non evocare il bacio).

Abbiamo già visto come nella novella *Nell'assenza di Lanciotto* Gustavo Paolo fosse preso dal desiderio di baciare «la piccola ferita cattiva» sul braccio di Francesca.

Nell'*Innocente* Giuliana succhia voluttuosamente le stille di sangue che imperlano le mani di Tullio:

E mi passò su lo spirito, vago, il ricordo di un giorno lontanissimo in cui ella mi aveva baciato le mani scalfite dalle spine e aveva voluto suggerire le stille di sangue che spuntavano l'una dopo l'altra [Andreoli, Lorenzini 1988, p. 417].

In *Le vergini delle rocce* un desiderio analogo a quello di Gustavo afferra Claudio Cantelmo:

Una sùbita vertigine di desiderio mi prese un giorno, quando vidi una goccia di sangue su la mano di Violante ferita da uno spino a traverso i fiori nivei di una siepe [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 122].

Ne *Il fuoco* e in *Forse che sì forse che no* la ferita viene incorporata nel bacio, che diviene un sadomasochistico morso reciproco:

Egli si toccò il labbro dove gli doleva, spremette la piccola ferita; stese verso la donna le sue dita tinte dalla stilla di sangue che n'era sgorgata.

— Tu m'hai lasciato il segno. Tu mordevi come una fiera... [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 330];

egli le aveva preso con le dita il mento e con le labbra il fiato, il più profondo fiato, quello che fanno le vene i sogni i pensieri. [...] E teneva forte, serrava troppo forte, ispirando l'istinto alla sua bramosia l'atto di spremere [...]. E la vicenda si fece cruda come una lotta di feritori [...]. Ed entrambi sentivano la durezza dei denti nelle gengive che sanguinavano. E arrossato da una sola piccola goccia era tutto il fiume carnale che fluiva sul mondo.

— Che hai nei denti?

— Che ho?

Ella serrò la bocca e di sotto fece scorrere su i denti rapida la lingua.

— Anche nel labbro.

— Che ho?

— Un po' di sangue.

— Sangue?

[...] — Hai un piccolo taglio.

Involontariamente Paolo si volse dall'altra parte con l'atto di guardare sul camino di marmo rosso lo specchio barocco in una ghirlanda di amorini alati, stretto dall'ansia, temendo che su lui apparisse la medesima traccia [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 541-544].

Nel *Libro segreto*, in un frammento del già citato *La figure de cire*, troviamo un manierato morso vampiresco sul bianco collo della donna:

Je suce son cou blanc e gracile, avidement. [le sang est douceâtre comme le suc de certaines fleurs [...]. Là où mon baiser s'est nourri, la tache presque noire du suçon tu ne peux plus l'effacer [Andreoli, Zanetti 2005, pp. 1763-1766].

La rosa di sangue e il bacio di sangue convergono singolarmente in *La Pisanelle*:

LA PISANELLE Oh Dame,  
quella miséricorde!  
Une rose de votre  
frais chapeau m'a touchée en même temps  
que votre bouche, presque:  
mais je ne sais pas dire  
laquelle fut la première, des deux...  
[...] Une autre m'a piquée; et, voyez,  
il y en a une autre qui s'effeuille...

LA REINE C'est vrai:  
tu as près du sourcil  
gouttelette qui luit  
comme escarboucle.  
On voudrait la laper  
[d'Annunzio 1940, pp. 812-813].

Credo sia interessante soffermarsi un attimo su *La Pisanelle* dal momento che questa *comédie en trois actes et un prologue* reca come titolo alternativo *Le jeu de la rose et de la mort*. In questa controversa *pièce* le «roses incarnates» sono una presenza costante e diventano la causa di morte della *magna meretrix* Pisanelle, tra l'altro più volte indicata come «la

rose du butin». Nell'allucinato simbolismo di quest'opera, la rosa emerge quale fin troppo esplicito simbolo di lussuria mortifera. Suggestivo notare inoltre che *La Pisanelle* (che, ricordiamo, ha tra i suoi personaggi Sire Huguet e si svolge «dans le royaume latin de Cypre, en l'an de sécheresse où la Reine Vénus réapparut près de sa ville d'Amathonte, sous le règne des Princes de la maison de Lusignan») è in qualche modo anticipata nella *Francesca*. Alla fine della terza scena del terzo atto, la schiava cipriana Smaragdi interroga il mercante Giotto (che è solito recarsi a Cipro per affari) sullo stato della sua patria d'origine:

LA SCHIAVA E chi è re? Sire Ughetto?

IL MERCATANTE Ughetto è morto giovine. Ora è re

Ugo di Lusignano suo cugino.

E gran delitti

ci sono stati,

e veleni di donne,

e tradimenti di baroni, e peste,

e cavallette,

e terremoti,

et è apparita Venere dimonia!

[d'Annunzio 1939, p. 618].

Possiamo quindi concludere che la rosa vermiglia che Francesca offre a Paolo è il profano *vas* che accoglie in sé la lussuria e il sangue, l'amore e la morte che percorreranno l'intera tragedia.

## Bibliografia

Andreoli, Annamaria; De Marco, Marina (a cura di) (1992). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le novelle*. Milano: A. Mondadori.

Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: A. Mondadori.

Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 1. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.

Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.

Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*. 2 voll. Milano: A. Mondadori.

Benedetto, Luigi Foscolo (1910). *Il «Roman de la rose» e la letteratura italiana*. Halle: M. Niemeyer.

- Cimmino, Nicola Francesco (1959). *Poesia e poetica in Gabriele d'Annunzio: Problemi di critica dannunziana*. Firenze: Centro internazionale del libro.
- D'Annunzio, Gabriele (1894). *Intermezzo*. Napoli: Rideri.
- D'Annunzio, Gabriele (1908). «Intermezzo di rime: Nuova edizione su quella di Angelo Sommaruga». In: Id., *Primo vere; Intermezzo di rime; Canto novo; Terra vergine; Il libro delle vergini*. Milano: Bietti.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. Milano: A. Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1940). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 2. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro; Belponer, Maria (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Introduzione e prefazione di Pietro Gibellini; note di Maria Belponer. Milano: Garzanti.
- Hayes, Elizabeth T. (ed.) (1994). *Images of Persephone: Feminist readings in western literature*. Gainesville (FL): University Press of Florida.
- Lorenzini, Niva (1984). *Il segno del corpo: Saggio su D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Marabini Moevs, Maria Teresa (1976). *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre.
- Mazzarella, Arturo (1983). *Il piacere e la morte: Sul primo d'Annunzio*. Napoli, Liguori.
- Murolo, Luigi (1993). *Lo scriba del fuoco: Studi sulla poetica di d'Annunzio*. Chieti, Solfanelli.
- Nardi, Isabella (1976). *Dal 'simbolo' all'ignoto': Studi sul simbolismo dannunziano*. Milano: Vita e Pensiero.
- Oliva, Gianni (1992a). *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.
- Oliva Gianni (a cura di) (1992b). *D'Annunzio, per una grammatica dei sensi: Un seminario di studio*. Chieti: M. Solfanelli.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le poesie*, vol. 3, *Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*. A cura di Gianni Oliva; introduzione generale di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva. Roma: Newton Compton.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1943). *D'Annunzio, Gabriele: Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi; Libro secondo: Elettra*. Con interpretazione e commento di Enzo Palmieri. Bologna: Zanichelli.
- Pater, Walter (1920). *Greek studies: A series of essays*. London: Macmillan and Co.
- Polacco, Luigi (1986). *I culti di Demetra e Kore a Siracusa*. Lugano: Gagini-Bizzozero, 1986.
- Praz, Mario (1976). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- Rasi, Luigi (1986). *La Duse*. Roma: Bulzoni.

- Ritter Santini, Lea (1986). *Le immagini incrociate*. Bologna: Il Mulino.
- Roda, Vittorio (1984). *Il soggetto centrifugo: Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*. Bologna: Pàtron.
- Roda, Vittorio (1991). *Homo duplex: Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*. Bologna: Il Mulino.
- Roux, Jean Paul (1988). *Le sang: Mythes, symboles et réalités*. Paris: Fayard.
- Salinari, Carlo (1973). *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli.
- Zuntz, Günther (1971). *Persephone: Three essays on religion and thought in Magna Graecia*. Oxford: At the Clarendon Press.