



1.

# PAOLO E FRANCESCA NELLA LETTERATURA

## 1.1. L'INNAMORAMENTO FATALE, IL CONTESTO TRAGICO

Arturo Graf (1904: 189) così si esprimeva nella *Nuova Antologia* sui due cognati: «Di Paolo e Francesca s'è tanto parlato che quasi non si ha più il coraggio di parlarne». Francesco De Sanctis, nei *Nuovi saggi critici* (1879: 1), avvertiva che «per molti la Divina Commedia non è che due nomi soli: Francesca da Rimini e il conte Ugolino» e soggiungeva che con quanto era stato scritto intorno ai due cognati si sarebbe potuto comporre un volume <sup>1</sup>.

*I protagonisti:*

FRANCESCA. Dante tace la precisa designazione del luogo che vide nascere la protagonista del dramma, ma la perifrasi

«Siede la terra dove nata fui  
Su la marina dove 'l Po discende  
Per aver pace co' seguaci suoi» (*Inferno*, V, 97-99)

---

<sup>1</sup> L'osservazione del critico fu corretta. Infatti, sui due cognati apparvero i seguenti volumi: Maschio (1871); Poggi (1875); Ronzi (1877); De Chiara (1880); Stoppato (1880); Genovesi (1882); Yriarte (1883); Morandi (1884); Posocco (1892); Del Balzo (1901); Rondani (1890/1904); Martini (1926).

indica, senza dubbio, Ravenna. Figlia di Guido da Polenta il Minore o Guido III signore di Ravenna, Francesca apparteneva a quella nobile famiglia che, per circa duecento anni, dominò la città romagnola e trasse, forse, il suo nome dal castello di Polenta, nei pressi di Bertinoro (cfr. Matteini, 1965: 54).

Invano si cercherebbe documentato l'anno di nascita di Francesca, sia negli antichi cronisti sia nei commentatori passati e recenti. Quei pochi che hanno fissato una data si sono valse di argomenti induttivi. Pure ignota è la casa dove Francesca nacque e nella quale trascorse la giovinezza <sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ricci (1921: 3) ritenne che essa sorgesse nei pressi di Porta Ursicina, dato che le dimore di Guido Minore e di Lamberto, suo fratello, si trovavano in quella zona di Ravenna. Comunque non sappiamo se la casa, che tuttora esiste, fosse stata costruita prima o dopo il 1295. In ogni caso si può essere d'accordo, a livello congetturale, con Bernicoli (1920: 115-116) che così osserva: «Dalla fine del secolo XIII al principio del XV non vi fu famiglia in Ravenna che contasse beni allodiali e beni enfiteutici così vasti e numerosi come quelli dei da Polenta. Intricatissimo e non sempre possibile sarebbe l'assunto di seguirne i passaggi, le successioni o comunque le sorti a traverso i non pochi documenti che riguardano i fabbricati urbani, e gl'innumerevoli relativi ai possedimenti rustici per giungere sino ai giorni nostri con lo scopo di riconoscere in questo o in quell'edificio, in questa o in quella pezza di terreno ciò che fu una volta proprietà di quei signori». Cfr. in merito i catasti polentani giacenti presso la Biblioteca Classense di Ravenna. L'uno, di proprietà della Casa Martha, contiene il riassunto anche di atti notarili dal 1292 al 1392, l'altro è datato 10 aprile 1396 a c. XXVIII r.º. Esso è acefalo e manca delle prime carte segnate I-IV. Una memoria, conservata nella busta N. 1497 dell'Archivio Storico, Sezione Corporazioni Religiose, monastero S. Giovanni Evangelista, classificata dal monaco cassinese Benedetto Fiandrini, ordinatore delle carte anche di questo monastero con *Capsa XV, fasc. 2, N. 2*, descrive i beni posseduti da Guido da Polenta dall'una e dall'altra parte del fiume Savio, e porta la copia di documenti contenuti nel codice polentino stesso autenticata il 21 giugno 1460 da Antonio Campolongo, cancelliere di Giovanni Faliero, podestà e capitano di Ravenna per la Repubblica di Venezia. In essa è trascritto intero il titolo del codice, coperto a sua volta di cuoio nero sul quale, in lettere maiuscole, è la parola *Quolibet*, da cui convenzionalmente era designato. Poi, nella prima carta, la seguente didascalìa: «Al nome de deo amen anni de christo MCCCLXXXVIII *Enfra scripte* enno tutte le case · terre · uigne · pradi · selue · paschuli · ualle · saode · boschi · paludi · casamenti et altri beni le qual tene e *posede* el magnifico chauliero miser Guido nato del nobele chauliero *miser bernardino* da polenta poste in la citade et in lo drestrecto de rauena et *altroe* fedele sovrasedente terradighi de polenta cuglanello melsa et dal troue *scripto* per mi Vidale de ser Zane tauelio». Le parole in corsivo si leggono ancora in un brano della prima carta stessa. L'altro catasto è nell'Archivio Storico, vol. 1207, del monastero di S. Maria in Porto con 158 atti che vanno dal 1373 al 1384.

Secondo Matteini (1965: 55), da testimonianze di poco posteriori alla tragica morte di Francesca si apprende che ella fu bellissima e di animo altero, educata secondo le convenienze della sua condizione sociale e le usanze dell'epoca a una vita signorile in mezzo alle raffinatezze di corte. La sua fanciullezza si svolse nel silenzio e nell'austerità della piccola reggia polentana; l'istruzione era scarsa e verteva soprattutto sull'apprendimento delle regole del parlare gentile, mentre le pratiche religiose erano intense e i divertimenti rari.

In quel secolo convulso quale fu il 1200, le passioni di parte, gli odi, le vendette dilaniavano le Signorie e rendevano precaria ogni sicurezza anche nella fiera Romagna. Ravenna era, tra le città coeve, carica di memorie e di vestigia e, al pari delle altre, invischiata negli intrighi e nei conflitti politici; difatti, non v'era contesa che non la vedesse in primo piano. La stessa posizione geografica la coinvolgeva nelle lotte di egemonia e di equilibrio politico, e il trovarsi vicino al mare la rendeva ambita preda dei signorotti vicini.

I da Polenta vivevano tra queste sanguinose discordie e Francesca, «un fiore in mezzo a tanto ferro», come la descrive d'Annunzio nella sua *Francesca da Rimini* (1902), subì tale situazione.

Mazzeo (1973: 13) riferisce che a Ravenna accorrevano cavalieri da tutti i dintorni più per vedere Francesca che per misurarsi nei tornei. La sua bellezza era nota in tutta la Romagna e veniva decantata dai menestrelli che, nelle lunghe serate invernali, cantavano di amori ed eroismi. Su questo i giudizi dei cronisti dell'epoca sono concordi (*ibidem*).

La *routine* della sua giovinezza cessò quando le fu annunciato che sarebbe andata sposa al secondogenito di una nota e potente casa, Giovanni Malatesta, figlio, per l'appunto, del signore di Rimini.

Le nozze di Francesca, come di consuetudine, vennero verosimilmente combinate dalle rispettive famiglie. Se esse furono fatte per ragioni politiche è un mistero e, ammessa e non concessa tale motivazione, rimane incerto il movente: o il matrimonio fu deciso per suggellare la pace tra i da Polenta e i Malatesta, secondo le fonti che sostengono questa tesi, oppure lo volle il padre di Francesca per gratificare i Malatesta che lo avevano aiutato a imporre il proprio dominio su Ravenna (Matteini, 1965: 56).

A voler dare credito alla tradizione, alcuni amici di Guido da Polenta, essendo venuti a conoscenza del matrimonio che si stava combinando, corsero da lui per dissuaderlo dal concedere la figlia in sposa a

Gianciotto. Ulteriori ammonimenti vennero dagli intimi della corte di Guido, e sembra che anche la madre di Francesca, la cui opinione era condivisa dalle dame dell'aristocrazia locale, fosse contraria a quella unione<sup>3</sup>. Tutto fu inutile: Guido, sempre secondo la tradizione, non esitò a servirsi della figlia per portare a compimento il suo disegno politico. Francesca aveva allora quindici o sedici anni (Mazzeo, 1973: 15).

Il matrimonio avvenne per procura nel 1275, sebbene su questa data non ci sia sicurezza assoluta. Giovanni mandò i suoi ambasciatori a Ravenna, via mare, per chiedere Francesca in sposa. Capo della delegazione era il fratello di Gianciotto, Paolo, poco più giovane di lui e già sposato con Orabile Beatrice dei conti di Ghiaggiolo, località del forlivese nella valle del Bidente, oggi frazione del Comune di Civitella di Romagna.

Paolo, munito di speciale procura con pieno mandato di sposare Francesca per conto del fratello, era un uomo di notevole fascino. La cerimonia venne celebrata di mattino presto nella sala del trono del castello (*ivi*, 16).

La sposa s'imbarcò per Rimini e, all'arrivo, le venne presentato il suo sposo Gianciotto. Egli la amò impetuosamente e, conscio della propria bruttezza, la coprì di doni.

Paolo, preso d'amore, per soffocare questa sua passione, nel 1282 accettò di allontanarsi da Rimini per trasferirsi a Firenze come capitano del popolo. Scaduto il mandato, a seguito del nuovo ordinamento che Firenze si era data, fece ritorno a Rimini, dove nulla era cambiato. Al suo arrivo Gianciotto era fuori città; pare che fosse podestà a Pesaro. I due cognati, pertanto, si ritrovarono, e quel che avvenne è vicenda nota.

Il sanguinoso dramma colpì Francesca in giovane età, e presumibilmente esso venne compiuto tra il 1285 e il 1289. L'età di Paolo era

---

<sup>3</sup> La versione di Clementini (1969) sul dolore della madre di Francesca, versione che si trova ripetuta nel capitolo sulla «Vita di Giovanni sciancato e de' suoi discendenti» e nel capitolo sulla «Vita di Paolo il Bello e de' suoi discendenti», è attinguta da Carrari (manoscritto). Ma Clementini dà anche un'altra versione che deriva da Rossi (1590). Guido Minore, dovendosi sdebitare con Gianciotto, gli propone le nozze tra Francesca e Paolo, rimasto vedovo di Orabile. Gianciotto accetta. La vista di Francesca sconvolge i piani: lo Sciancato stringe «l'accasamento» per se stesso, contro la soddisfazione di Francesca e della madre, la quale in alcun modo intendeva consentire a tali nozze, né che la figlia si trasferisse a Rimini.

compresa tra i 37 e i 39 anni, quella di Gianciotto tra i 38 e i 40. Verosimilmente la tragedia ebbe luogo a Rimini, ma sicuri non sono né il luogo né l'anno. La candidatura pesarese, dopo la riminese, è quella di più vecchia data. Si parla anche di Gradara, di Santarcangelo, di Verucchio, ma sempre a livello di congettura. Il luogo del fratricidio e dell'uxoricidio resta e resterà avvolto dalla leggenda (*ivi*, 19-20).

Mazzeo (*ivi*, 20) riporta le parole di un anonimo cronista: «Accadde caso così fatto, che il detto Gioanne Sciancato trovò Paolo su' fratello con la donna sua et ebbelo morto subito lui et la donna». Tale versione si trova sostanzialmente uguale in diverse cronache del tempo e corrisponde a quella che è leggenda popolare.

Un'ultima data. L'uccisione, secondo i più (Martini, 1926: 226), avvenne nel 1285, quando Francesca aveva trent'anni, Paolo trentatré, Giaciotto trentasette. Monsignor Marino Marini (1844)<sup>4</sup> ritiene che l'eccidio sia avvenuto, essendo Dante nell'età di ventiquattro anni, nel 1289. Se Marini è nel vero, anche nel vero è il poeta francese Yriarte (1883: 134), notando che al tempo del passionale amore Francesca «n'avait plus tout à fait le fraîcheur du matin».

Del tragico fatto l'unico narratore coevo è Dante, «per somma ventura de' due infelici, a cui fu così risparmiata non soltanto l'offesa dell'odio partigiano, ma pur quella, talvolta più dolorosa, dell'indifferenza malevola» (Parodi, 1920: 63). Per il resto, nei documenti e nelle cronache del tempo non un rigo e nemmeno il più frettoloso ricordo che chiariscano la dinamica del passionale amore dei due cognati e del loro assassinio (Cesari, 1988: 12-14). E neanche la più affrettata memoria di tale assassinio si riscontra nelle relazioni dei rettori della Santa Sede e negli atti pontifici da Niccolò III a Bonifacio VIII, vale a dire tra il 1277 e il 1294.

Tale impenetrabile silenzio si può spiegare con il fatto che i potenti non erano soliti, allora come sempre, lavare in piazza i panni sporchi delle loro famiglie, quindi gli autori delle cronache medievali erano adulatori dei potenti, ma timorosi di mostrarne al pubblico le colpe.

Le sole parole che documentano la morte di Francesca in data molto prossima al triste episodio sono tre in tutto: «Olim domina

---

<sup>4</sup> Cfr. altresì Tonini (1852/1853); Marini (1853/1854); Posocco (1892).

Francischa» («[visse] un tempo madonna Francesca»); esse si leggono nel testamento che il suocero dettò in Rimini il 18 febbraio 1311, una trentina d'anni dopo la di lei scomparsa. E, per l'esattezza, nel comma in cui Mastin vecchio impone ai suoi nipoti, maschi e femmine, e ai loro eredi, di non provocare liti per la dote di Francesca e nemmeno di permetterle.

Fu scritto che il guelfo Gianciotto, per riprendere moglie, avrebbe dovuto chiedere l'assoluzione papale per l'uxoricidio e per il fratricidio, considerati come impedimenti proibitivi dagli antichi canoni. Ma se anche così fosse, l'atto che annullava l'impedimento potrebbe essere andato perduto. Essendo l'assoluzione circoscritta a Gianciotto e non un privilegio da estendersi ai figli e ai nipoti, non sussisteva l'utilità a trascriverla in più copie. Analogamente, non può essere andata perduta l'autorizzazione del vescovo diocesano o del legato pontificio a seppellire in luogo sacro Paolo e Francesca.

L'autore della notizia più antica sulla tragedia riminese che rimanga in fonti storiche, esclusi i commentatori dell'*Inferno*, è Marco Battagli, riminese. Il passo che interessa della sua *Marcha* (1912-1913: 31) è il seguente: «Paulus autem fuit mortuus per fratrem suum Johannem Zottum causa luxuria»<sup>5</sup>. L'episodio, menzionato per incidenza, risulta dal contesto come accaduto nel 1283 o nel 1284.

GIANCIOOTTO. Secondogenito di Malatesta da Verucchio e di Concordia, nacque a Rimini verosimilmente nel 1245. La base documentaria su di lui è modestissima.

Secondo quanto si legge nelle cronache del tempo, egli era brutto e sciancato, perciò fu detto «Giovanni ciotto», ovvero zoppo, o «Gian Ciotto», onde «Gianciotto», o anche «Anciotto» o «lo Sciancato».

Molto si è esagerato sulla sua bruttezza, fino a farne un povero infelice, orribile e ripugnante, in contrapposizione a Paolo descritto, invece, come un Adone (Matteini, 1965: 30). Il difetto fisico, tuttavia, non gli impedì di essere un valente cavaliere e uno stimato guerriero, tanto assennato da meritare di essere eletto, per ventisei anni di seguito, dal 1278 al 1304, podestà di Forlì, di Faenza e di Pesaro (Martini, 1926: 226), e nemmeno gli impedì di risposarsi, poco dopo la morte di

---

<sup>5</sup> («Paolo venne poi ucciso per mano del fratello Giovanni lo zoppo per motivi di lussuria»).

Francesca, con Zambrasina Zambrasi, donna bella e benestante, vedova anch'ella, da cui ebbe cinque figli.

Costei era figlia di Tebaldello Zambrasi che, nel 1281, consegnò Faenza ai Geremei di Bologna, aprendone loro la porta all'alba («Tebaldello, – ch'apri Faenza, quando si dormia», *Inferno*, XXXII, 122-123). Sposata nel 1280 a Tano di Ugolino Fantolini (*Purgatorio*, XIV, 121-123), signora di Sassatello, perse il marito e il padre nel «sanguinoso mucchio» di Forlì. Si unì con Gianciotto non più tardi del 1286.

Da Francesca, invece, ebbe un maschio, morto ancora in fasce, e una femmina, che fu chiamata – ironia dei nomi – Concordia e che sopravvisse lungamente alla madre <sup>6</sup>.

È credibile che tutti chiamassero Giovanni con il soprannome, dato che non è infrequente trovarlo, così nominato, nei documenti ufficiali dei notai, nonché in quelli delle autorità ecclesiastiche (*ivi*, 30).

Il primo documento che lo menzioni è del 6 novembre 1263; in esso è nominato insieme con il fratello Paolo. Trattasi di un breve (*ibidem*) di Urbano IV al vescovo di Rimini in cui si legge che i due fratelli «pro sincera devotione quam gerunt ad Romanam Ecclesiam» («per la devozione che professano alla Chiesa Romana»), erano stati gratificati di certa somma imposta su chiese e monasteri di Romagna.

In virtù di questa concessione i Canonici Portuensi di Ravenna, il 9 febbraio dell'anno seguente, pagarono 25 lire ravennati; la somma fu riscossa da Malatesta da Verucchio che, facendone ricevuta per Giovanni e Paolo, li chiama «scolares». Il che significa che i due, in quel tempo, erano ancora sotto la tutela paterna.

La leggenda vuole che Gianciotto morisse nel 1304 nel castello di Scorticata, oggi Torriana, per mano dei suoi stessi vassalli. Si disse per veleno.

PAOLO. Nacque a Rimini verosimilmente non più tardi del 1246. Era, dunque, sette-otto anni più vecchio di Francesca e poco più giovane di Gianciotto, anche se non disponiamo di testimonianze certe su chi fosse il primogenito dei due, o dei tre, poiché gli antichi cronisti accre-

---

<sup>6</sup> La fantasia popolare vuole che ella si ritirasse fino alla morte nel convento delle Clarisse di Santarcangelo di Romagna, da lei stessa istituito. Oggi una piccola lapide in ceramica, murata sulla facciata di una casa di Santarcangelo, ricorda Concordia che prega «con un sorriso di lacrime» (Matteini, 1965: 63).

ditarono la primogenitura di Malatestino.

In ogni caso, egli precedette il fratello Gianciotto nelle nozze, sposando nel 1269 Orabile, figlia di Umberto conte di Chiaggiolo, che gli diede un maschio e una femmina.

L'anonimo autore dell'*Ottimo Commento della Divina Commedia* (1827-1829) scrisse che Paolo, «uomo molto bello nel corpo e molto costumato», era «acconcio più a riposo che a travaglio» (Matteini, 1965: 37). Benvenuto da Imola confermò, traducendo le stesse parole ripetute poi da tanti altri esegeti: «Homo corpore pulcher et politus, deditus magis otio quam labori» («uomo bello nel corpo e costumato, dedito più all'ozio che alla fatica») (*ibidem*).

A questo ritratto si oppone quello, fatto proprio in tempi moderni da poeti, tragediografi, novellieri e storici, come lo stesso Paul Heyse, di un Paolo eroe alla Tristano, forte d'animo e di braccio. Due cose sono, secondo noi, molto verosimili: Paolo non fu un frivolo vagheggino, ma neppure ebbe l'audacia politica che infiammò il suo genitore e i suoi fratelli Malatestino e Gianciotto, pur non appartandosi del tutto dagli affari pubblici.

La vedova di Paolo, l'infelice Orabile, invece, dopo il decesso del marito non intese passare ad altre nozze e si ritirò nel castello di Chiaggiolo con il suo dolore, attendendo la morte.

## 1.2. L'EVENTO NEL V CANTO DELL'*INFERNO* E NEL *COMMENTO* DEL BOCCACCIO

Non esiste dunque una sola carta d'archivio e neppure un documento incontrovertibile sulla relazione adulterina tra Paolo e Francesca e sul fratricidio e uxoricidio tramandati, invece, dalle fonti letterarie. Quella principale è il racconto di Dante che, quando si consumò il dramma, aveva, come detto, poco più di vent'anni.

Il poeta colloca Paolo e Francesca nel secondo cerchio dell'*Inferno*, quello dei lussuriosi, insieme a Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Paride, Achille e Tristano. Allontanatosi da Minosse, il giudice infernale di tale cerchio, Dante giunge in questo luogo «d'ogni



luce muto» (Inferno, V, 28)<sup>7</sup>, dove una incessante bufera investe, travolge e percuote le anime dei lussuriosi, facendole cozzare dolorosamente le une contro le altre. Il criterio del contrappasso è di sottoporre tali amanti a un vento simile a quello della passione che li aveva travolti in vita. Con Dante parla Francesca; Paolo piange soltanto. Le sue lacrime rattristano il poeta che, colto da pietà, cade come morto<sup>8</sup>.

Francesca non racconta a Dante la sua vicenda e, pertanto, non la caratterizza nei suoi termini particolari, tendendo invece a riportarla a una situazione impersonale e, per questa via, sforzandosi di spiegarla e giustificarla, sottraendo l'impulso primo del peccato a una precisa responsabilità individuale per trasferirlo sul piano della forza trascendente e irresistibile dell'amore. La prima formula di cui Francesca si serve è la dottrina stilnovistica secondo la quale il cuore nobile si apre con naturalezza all'amore: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende» (Inferno, V, 100)<sup>9</sup>. Solo più avanti ella ricollegherà esplicitamente la prima radice della sua passione agli effetti della lettura del romanzo di Lancillotto, uno dei testi più diffusi di quella letteratura particolarmente gradita alle corti e agli ambienti signorili coevi.

(SEGUE)

---

<sup>7</sup> Come osserva De Maria (1906: II, 84), è singolare che «[p]rima del secolo XIX il meraviglioso episodio col quale Dante inizia la descrizione del suo viaggio ultramondano non [abbia] indotto alcun poeta di grido a rivestirlo di nuovi paludamenti».

<sup>8</sup> Questa pietà, secondo Sapegno (1955: 67, n. 140), è da intendersi nel senso della commozione che accompagna uno stato di «perplexità morale e intellettuale, dunque la tristezza che nasceva dal contemplare quell'infelicità senza scampo». Dante, in qualità di anima che anela a vincere le condizioni del peccato, in questo incontro con un'anima vinta invece dal peccato, sviluppa un giudizio etico, di alterità, da cui astrae chi fa di Francesca una eroina compatita e redenta dall'umana pietà dello scrittore, come ad esempio Foscolo, dalla cui posizione trasse in seguito lo spunto la lunga serie delle interpretazioni in senso romantico a partire da quella di De Sanctis. Francesca, sempre secondo Sapegno (*ibidem*), non è una eroina e, nel ritrarla, Dante insiste semmai sulla sua femminile debolezza e sul suo costante bisogno di essere giustificata e compatita. La fatalità della passione sarebbe, nella donna peccatrice, un motivo costante che le si offre come mezzo di disculpa. Il «mal d'amore» di Francesca non sopporta limiti, prudenze, segretezze.

<sup>9</sup> Dante teologo condanna la passione dei due cognati, ma come uomo è compreso di pietà.

### 3.

## FRANCESCA DA RIMINI: SEMIOTICA E TESTO TEATRALE

### 3.1. LETTERATURA TEORICA: RIFLESSIONI

Parte della letteratura teorica sulla traduzione del testo teatrale concorda nel ritenere che il compito del traduttore consiste nel ricreare l'indeterminatezza semiotica del testo originale, prestando ferma attenzione non solo agli aspetti prettamente testuali, linguistici ed estetici, ma anche alla integrazione degli elementi verbali con i codici paralinguistici della messa in scena <sup>1</sup>.

Il testo teatrale si distingue in testo drammaturgico, ovvero il testo così come viene pubblicato, e in testo scenico, ossia la realizzazione concreta del testo drammaturgico <sup>2</sup>. Pertanto, a livello traduttivo oc-

---

<sup>1</sup> Secondo Bassnett (1998), invece, una cornice teorica unitaria che abbracci i vari aspetti della traduzione teatrale pare essere pura utopia. La difficoltà maggiore viene attribuita alla duplice natura del testo drammatico, fruibile su due piani distinti: quello della comunicazione letteraria, esercitata attraverso la lettura, e quello esplicitamente teatrale, ove l'interpretazione del testo si realizza sulla scena. Da ciò consegue che l'opera teatrale, nella sua dimensione puramente testuale, a livello intrinseco è priva di autonomia semiotica (Ubersfeld 1978; Pavis 1989), proprio perché, come osserva Link (1980: 25), il suo pieno senso si attua nel contesto della rappresentazione: «The dramatic text as such is incomplete or represents the full play only by implication». («Il testo drammaturgico in quanto tale è incompleto oppure rappresenta l'intera *pièce* solo per allusione»).

<sup>2</sup> Questa distinzione, però, può causare un effetto curioso poiché, come osserva Veltruskj (1977), non tutti i drammi sono scritti per essere poi rappresentati, ma soltanto per essere letti.

corre subito fare una distinzione: se il traduttore lavora per un editore, si occuperà del primo, diversamente per il secondo se tradurrà la *pièce* per un regista o per un teatro. Ciononostante, tradurre un testo teatrale per un editore non significa che il traduttore debba ignorare che pur sempre si tratta di un testo gestuale, da recitare<sup>3</sup>.

In altre parole, il testo teatrale comunica su due livelli, o meglio, su due assi della comunicazione: un asse interno alla finzione sul quale viaggiano i messaggi dei personaggi, e un asse esterno che mette in contatto il testo con il suo destinatario. Si tratta, pertanto, di una sorta di doppio dispositivo di ricezione. Per quanto riguarda la interpretazione, poi, la problematica può complicarsi ulteriormente, essendo il testo teatrale soggetto non solo alle interpretazioni dei lettori, ma anche alle molteplici possibilità interpretative realizzabili sulla scena.

L'ipotesi della riproducibilità in traduzione del testo teatrale è stata messa in dubbio perché si baserebbe sul postulato dell'esistenza di una interpretazione univoca del testo stesso (Bassnett, 1998). Anche i requisiti ideali di recitabilità e rappresentabilità del testo tradotto sembrano sfuggire a una definizione scientifico-oggettiva e appaiono riconducibili piuttosto a nozioni intuitive di idiomaticità, scorrevolezza o verosomiglianza del testo recitato.

In tal senso si potrebbe anche considerare la possibilità che a teatro non c'è traduzione ma adattamento. Adattamento a livello di aggiunte, tagli e modifiche in ambito drammaturgico e/o registico riscontrabili ogni qualvolta che del testo venga presa in considerazione una sua riduzione effettuata per una specifica occorrenza spettacolare, che comunque costituisca i segni di una interpretazione o di una rivisitazione ben precise.

In realtà, per poter definire la natura della traduzione teatrale oc-

---

<sup>3</sup> In merito osserva Corrigan (cit. in Boselli, 1996: 87): «È necessario che il traduttore senta sempre dentro di sé l'attore che parla. Deve essere consapevole dei gesti della voce che parla». Ironicamente, invece, Tornqvst (1991) nota che i traduttori non hanno ancora affrontato il problema se il sottotesto recitabile, dedotto dal testo originale, possa essere altrettanto dedotto dal testo traslato. L'argomento, secondo noi, non è stato affrontato, perché non è possibile dare una risposta amministrabile. Così osserva Bassnett (2002: 64): «Se un qualche sottotesto esiste, sarà inevitabilmente decodificato in modo diverso da attori diversi, poiché non può esservi un'unica, definitiva lettura autorevole, nonostante alcuni autori pensino che ci debba essere».

correrà tenere presenti le circostanze della sua produzione: come per qualsiasi altro tipo di testo da tradurre, non è possibile comprendere la natura del prodotto a prescindere dalla natura del processo che la determina. La indispensabile integrazione fra elementi verbali, visivi o sonori che assegnano al testo una funzione di certo prioritaria anche se concomitante e/o complementare con altri sistemi segnifici, a nostro avviso è realizzabile qualora la traduzione nasca, come nel caso di *Francesca da Rimini*, sotto forma di vero e proprio copione teatrale, come prodotto di intensa sinergia e collaborazione tra traduttore, drammaturgo, regista e attori, nell'ambito di una specifica realizzazione scenica<sup>4</sup>.

Che tale copione venga altresì utilizzato per la pubblicazione, acquistando a posteriori una propria autonomia, non muta la natura originaria di traduzione nata dalla collaborazione di un gruppo di mediatori culturali. In questo caso è possibile sostenere, a ragione, che in essa è implicita la dimensione teatrale, inserita in una concreta dimensione enunciativa.

D'altro canto, non sempre è concesso al traduttore di operare in una simile situazione. Infatti, di natura sostanzialmente differente è la traduzione che nasce in prima istanza sotto forma di pubblicazione, pur essendo idealmente pronta anche a una messa in scena. In questo caso il traduttore è l'unico interprete del testo originale nel quale non risiede una implicita realizzazione sulla scena e, pertanto, non essendo ancora giunto al momento probante della sperimentazione scenica, tale testo vive in una sorta di limbo. Ciononostante, le battute del dialogo teatrale dovranno essere ricondotte ad atti linguistici e, in tal senso, è importante che il traduttore, per ogni battuta, si chieda a quale categoria di atto linguistico essa appartenga e quali siano i suoi effetti, tenen-

---

<sup>4</sup> A conferma di ciò, osserva Lievi (1995: 100), regista e uomo di teatro, drammaturgo e traduttore: «Una buona traduzione teatrale esige d'essere ripensata e riformulata dal traduttore durante le prove assieme ad attori, scenografi, costumisti e registi, d'essere considerata un elemento (non un *a priori*) e come tale di venire piegata al disegno generale della messa in scena. Da questo punto di vista la situazione ottimale si ha quando traduttore e regista sono la stessa persona, e i principi che regolano la traduzione dall'originale a una lingua straniera risultano i medesimi che guidano la sua trasposizione nello spazio extraverbale del palcoscenico. La traduzione di una frase è allora un atto di regia, come l'intonazione, la definizione situazionale di una battuta sono il punto conclusivo del lavoro di traduzione, la sua ultima rifinitura».

do in costante considerazione le battute successive che costituiscono le relazioni degli altri personaggi parlanti.

Tali osservazioni sono capitali per tenere sotto controllo l'evolversi della situazione comunicativa in cui si trovano a interagire i personaggi al fine di renderla correttamente nella lingua di arrivo. In questo caso tradurre significa testimoniare, riflettere l'altrove del testo originale; mettere in scena, invece, vuol dire interpretarlo, appropriarsene, dargli corpo.

Osserva in merito Iden (1995: 101):

In dieses Dilemma gerät der Übersetzer zwangsläufig; einmal muß er den Widerstand des Textes überwinden, der gar nicht ein anderer werden will, der gar nicht in eine andere Fassung, in eine andere Sprache geraten will; andererseits hat er damit zu tun, daß dieser Text sehr wohl hinaus will, in eine andere, non-verbale Sprache, nämlich in die Aktion auf der Bühne <sup>5</sup>.

Pertanto, tradurre un testo in una lingua che dovrebbe essere parlata in un altro, la cui lingua dovrebbe essere altrettanto parlata, potrebbe presentare ardui ostacoli. In questo caso sottolineiamo, per esempio, il fatto, non sufficientemente considerato, che la traduzione teatrale fa parte dello spettacolo e, come lo spettacolo, è sempre una mediazione tra un testo consegnato nella sua storicità, intangibile nella sua completezza, mentre l'evento teatrale resta un fatto del «qui» e dell'«adesso». Il traduttore, pertanto, necessiterà di uno strumentario di analisi oggettivo al massimo, che garantisca una scientificità tale da non incorrere in tentazioni soggettivistiche o impressionistiche. Tali criteri di analisi, però, non dovranno contenersi solo a un livello meramente linguistico, di dicibilità, né il traduttore potrà limitarsi all'indeterminatezza di definizioni come quella del carattere gestuale del linguaggio teatrale, della incompletezza del testo scritto o della rappresentabilità come requisito del testo tradotto, che così spesso hanno costellato la

---

<sup>5</sup> («Il traduttore sarà inevitabilmente colto dal seguente dilemma: superare, da un lato, la resistenza di quel testo che non intende assolutamente diventare un altro testo, né finire in un'altra stesura o in un'altra lingua; dall'altro, egli avrà a che vedere col fatto che tale testo mira inevitabilmente a essere realizzato in un'altra lingua non verbale, ovvero a essere rappresentato sulla scena»).

già scarsa letteratura esistente in materia <sup>6</sup>.

Un possibile approccio produttivo che consenta di superare questa indeterminatezza, pur non omologando il testo teatrale a quello letterario, consiste nell'esplicitare il rapporto dialettico che intercorre fra testo e scena attraverso un'analisi ravvicinata del testo scritto, al fine d'identificare le caratteristiche salienti e gli elementi da cui dipende la predisposizione scenica di tale testo.

Con ciò intendiamo segnalare che un'analisi volta a identificare la specificità del linguaggio teatrale e le funzioni svolte dal codice linguistico all'interno del rispettivo testo può rappresentare per il traduttore di teatro un utile strumento metodologico o, quantomeno, un punto di partenza in base al quale elaborare una scala di priorità per la trasposizione.

Attraverso l'applicazione in ambito bilingue di criteri di analisi già sperimentati a livello monolingue dai semiotici del testo teatrale <sup>7</sup>, si noterà come il traduttore possa ottenere una serie d'indicazioni che gli permettano di tarare una griglia di riferimento tramite cui potersi confrontare in modo diretto con il testo.

Per quanto riguarda, invece, la scelta del dramma *Francesca da Rimini* di cui, come detto, si presenta la prima traduzione italiana, essa è stata motivata dall'interesse per un dramma che, nonostante risalga all'età medievale, palesa problematiche attuali in ogni epoca. Ma soprattutto, tale scelta è stata determinata dal fatto che lo spessore semiotico di questo testo realistico non appare sempre in modo evidente – l'illusione di realtà, al contrario delle tecniche di straniamento, allontana lo spettatore da una consapevolezza metateatrale –, pur tuttavia è possibile definire e qualificare la teatralità dei personaggi, le loro strategie discorsive che corrispondono, in modo marcato, al loro ruolo e ai rapporti di forza intercorrenti tra di essi.

---

<sup>6</sup> In merito, così sostiene Bassnett (1991: 99-100): «The task of the translator thus becomes superhuman – he or she is expected to translate a text that *a priori* in the source language is incomplete, containing a concealed gestic text, into the target language which should also contain a concealed gestic text». («Il compito del traduttore, pertanto, diventa sovrumano. Ci si aspetta che il traduttore o la traduttrice traducano un testo – che nella lingua di partenza *a priori* è incompleto poiché cela un testo gestuale – in una lingua di arrivo che dovrebbe essa pure palesare un testo gestuale celato»).

<sup>7</sup> Cfr. Canziani *et al.* (1978).

In tal senso intendiamo dimostrare come l'analisi semiotica applicata a un testo in apparenza trasparente, e perciò più impermeabile, permetta al traduttore di dotarsi di una serie di strumenti essenziali durante la fase di trasposizione.

Intendiamo così sgombrare il terreno da eventuali equivoci, in quanto la trasposizione allude a uno degli intrinseci paradossi del tradurre in generale: la sua non sempre possibilità teorica, se per traduzione si intende la transcodificazione linguistica, cui fa da contraltare la sua comprovata necessità sul piano pratico.

Del resto, Steiner (1975: 250), polemizzando giustamente contro quei teorici dell'intraducibilità, così ribatte:

the attack on translation is only a weak form of an attack on language itself [...] We *do* speak of the world to one another. We *do* translate intra- and interlingually and have done so since the beginning of human history. The defence of translation has the immense advantage of abundant, vulgar fact.<sup>8</sup>

L'assunto della intraducibilità, secondo noi, può essere ricondotto alle difficoltà e/o ai problemi peculiari del testo teatrale, ma trova una sua più ampia giustificazione in una particolare concezione della lingua. Se, come hanno fatto i Romantici, gli enunciati e la loro espressione linguistica si considerano inscindibili, allora la traduzione si configura inevitabilmente come esercizio in perdita. Pertanto, in questo caso vale la pena ricordare la opinione di Lefevere (1990, 1992, 1997), secondo il quale la comparsa del concetto di intraducibilità, radicato nella cultura occidentale ma assente in altre culture come, ad esempio, quella cinese (*ivi*, 1997: 196-198), è da ricondursi in particolare al fiorire delle varie filologie nazionali.

Il pregiudizio della intraducibilità viene comunque abbattuto se s'intende il tradurre non come ricerca di equivalenze semantiche o formali, ma nella sua accezione di attività linguistica che presiede qualsiasi tipo di scambio comunicativo fra lingue diverse o anche nel-

---

<sup>8</sup> («L'attacco alla traduzione è soltanto una debole variante di un attacco al linguaggio stesso.[...] Noi parliamo *davvero* delle cose del mondo tra di noi. Noi traduciamo *davvero* a livello intra e interlinguistico, e lo facciamo fin dagli albori della storia umana. La difesa della traduzione ha l'immenso vantaggio di avere dalla sua fatti opimi e comuni»).

l'ambito della stessa lingua<sup>9</sup>. Se si parte, invece, dall'assunto che la traduzione debba essere una replica di quel contenuto latente che scaturisce dalla forma dell'espressione, occorrerà rinviare il lettore alle grammatiche per una conoscenza diretta delle lingue originali.

Nella ricerca sulla traduzione, il testo teatrale occupa una posizione ambigua, problematica e trascurata<sup>10</sup>. Da un lato si ritiene che esso ponga al traduttore problematiche rinvenibili anche in altri generi letterari, e ciò, secondo noi, è una constatazione amministrabile. Dall'altro, c'è chi osserva che il testo teatrale realizza un tipo di comunicazione sostanzialmente diverso da quello di altri generi letterari e che esso palesa aspetti specifici che lo rendono un genere traduttivo a sé stante, proprio come il testo estetico, per il quale occorre che il traduttore operi un «oscuro patteggiamento di concessioni, resistenze, pretese senza prova di legittimità tra autore e autore» (Luzi, 1990: 97), vale a dire tra il drammaturgo tradotto e il traduttore.

«Non si può parlare di 'teoria della traduzione'», osserva Folena (1994: IX), «se non come parte di teorie generali della letteratura, della linguistica o dell'ermeneutica filosofica». A tutt'oggi, però, non esiste una teoria integrale in grado di spiegare i molteplici aspetti della traduzione teatrale, che è un processo di mediazione fondato non solo sulla intuizione e la sensibilità linguistico-estetica del traduttore, ma è anche condizionato dal grado di apertura nei confronti di un diverso codice culturale.

(SEGUE)

---

<sup>9</sup> Genette (1997: 248), infatti, contesta il luogo comune che la soglia della intraducibilità coincida con il confine tra testo in prosa e testo teatrale.

<sup>10</sup> Bassnett (2002: 63) osserva che «L'assenza di teorie in questo campo [è] legata alla natura stessa del testo teatrale, il quale esiste grazie a una relazione dialettica con la rappresentazione del testo stesso». Le difficoltà che il traduttore si trova ad affrontare, descrivere e analizzare quando il testo si trasporta da una lingua di partenza in una lingua di arrivo e poi lo si rappresenta nella lingua di arrivo, ampliano e complicano i problemi del rapporto tra testo e la sua rappresentazione. Tali difficoltà erano state già evidenziate da Bassnett in un saggio (1985) che segnò il tortuoso cammino intrapreso dalla traduttologia da metà degli anni Settanta.



# PRIMO ATTO

## SCENA I

Una via di Ravenna.

Compaiono Mascheroni e Peretti.

MASCHERONI: Ne ho abbastanza di Ravenna, Federigo!

PERETTI: Oppure è Ravenna ad averne abbastanza di voi, ora che ha prosciugato quanto avevate in tasca. Per quale altra ragione il signor Mascheroni dovrebbe sentirsi così abbattuto come se avesse il borsello vuoto?

MASCHERONI: È vero. Il banchetto in casa Toscanella mi è costato gli ultimi 300 fiorini d'oro. Qui il divertimento dev'essere una cosa più rara che a Rimini; costa dieci volte tanto. E questo paesucolo quanto corrompe il modo di vivere! Non è trascorsa neanche un'ora da quando il mio servitore mi ha strappato una manciata di capelli bianchi.

PERETTI: Pessima abitudine farsi strappare i capelli bianchi! – Vergognatevi! Andate dal signor Lanciotto e fatevi dare una bella lavata di capo ...

MASCHERONI: Da Lanciotto? Allora voi non sapete ...

PERETTI: È capitato qualcosa a quella perla d'anima generosa, cui pretonzoli e stolti danno dello scialacquatore? Non lo vedo da tre giorni.

MASCHERONI: La nostalgia di voi lo ha quindi trasformato a tal punto che evita la compagnia, diventa eremita e, come un giovane gatto, si guarda seriamente dentro.

PERETTI: Avete indagato sul suo eremitaggio per scoprire se non tenga nascosta in qualche angolo una micetta che gli dia conforto per noi, se sorseggino insieme un boccale di buon Siracusano, se mangino da una sola pagnotta, se dormano in un solo letto ...

MASCHERONI: Non lo conoscete bene; l'avremmo saputo da tempo!

PERETTI: E voi lo conoscete ancor meno, se pensate che qualcuno lo conosca bene! Anche se si lascia andare quando è un po' alticcio – a volte sopraggiunge in lui qualcosa d'inquietante, che tenta di reprimere invano, e la sua natura confidenziale, quasi spogliata del tutto, cambia subito veste!

MASCHERONI: Il grosso guaio è che lui non è libertino per passatempo o per naturale inclinazione come noi, ma per principio, e pertanto con una convinzione che lui esprime con una certa violenza. Ma, come ho detto, ha dichiarato guerra a questo suo principio, assediando in sé il vecchio Adamo fino a farlo morire di fame.

PERETTI: Perbacco! Il vecchio Adamo sembra essere ancora in forze da muovere all'assalto del nemico. Guardate là, Mascheroni!

MASCHERONI: Perdinci, Anselmo ha inviato soccorsi all'assediatto!

Lanciotto e Anselmo (ebbri)

LANCIOTTO: Non è follia? Io dico di sì! Ehi, Pietro Mascheroni, arri-  
vi a proposito! Devi decidere, se è follia! Ebbene, lo è o non lo è?

MASCHERONI: Certo che è follia ... far decidere uno che non sa di  
cosa si tratta!

LANCIOTTO: Che non sa cosa? Il tuo cervello dev'essere inaridito,  
annaffiato di nuovo. E comunque è follia! Chi osa contraddirmi?

MASCHERONI (in disparte): Nessuno, se ha senno; solo un pazzo con-  
traddice un ebbro.

LANCIOTTO: Tu sai cos'è la virtù?

MASCHERONI: Per le donne è un ombrello che portano a passeggio col bel tempo; però, se minaccia di piovere, allora corrono a ripararsi da qualche buon amico.

LANCIOTTO: Bravo! E per gli uomini la virtù cos'è, eh?

PERETTI: La parola è stata coniata solo per le donne.

LANCIOTTO: Ti sbagli! La virtù è una dote sobria, però è banale come questa meschina epidemia borghese. Il peccato è una nobile sbronza. – Orbene, è follia rinunciare alla sbronza, Mascheroni? –

ANSELMO: Certo che lo è! Chi lo nega?

LANCIOTTO (sottovoce): Avvicinatevi, cari signori! Ciò che voglio dirvi ... è eresia per un orecchio profano. Si arriverà al punto che la virtù diverrà ebbrezza e il vizio uno stato di sobrietà. Se ciò accadesse, rinuncerò seriamente al bere! Ma poi ...

MASCHERONI: In verità non sa ciò che dice, giacché, se lo sapesse, non parlerebbe così. Che cosa gli avete combinato, Anselmo?

ANSELMO: Ah ah! Mi son spanciato dalle risate, quando stamattina quel lazzarone li ...

LANCIOTTO: Cosa? Io?!

ANSELMO: Ebbene sì, non eri certo di meglio quando mi son precipitato in camera tua, seguito dal mio servitore con un cesto di oneste bottiglie, e tu hai guardato quelle bottigliette come Sant'Antonio guarda i piccoli satanassi!

LANCIOTTO: Ma taci! ... Perché ostenti la mia follia?

ANSELMO: La follia si oppone ben presto ... a una mente così sana! Il primo bicchiere s'impone a fatica, come l'innamorato a una vergine,

ma poi ...

LANCIOTTO: Ma taci! Per tutto il giorno non ho combinato niente, né ho intenzione di fare altro; tutti gli amici ben sanno ...

ANSELMO: Che sono una malaerba! Davvero! Si raccolgono forse fichi dal pruno?

PERETTI: Eppure Adamo, che fu il primo pruno, portava una foglia di fico.

LANCIOTTO: Sei di nuovo in vena di spirito? Delle tue spiritosaggini una fanciulla potrebbe mandarne giù un'intera dozzina ancor prima di fare colazione, ma resterebbe comunque un'ochetta a digiuno.

PERETTI: Proprio così. (Fra sé) Ora è anche insolente!

MASCHERONI: Tornate a casa con me, Lanciotto, e fatevi una bella dormita!

(Le campane del vespro cominciano a suonare)

LANCIOTTO: Ascoltate, Ascoltate!

MASCHERONI: Suvvia, andiamocene da qui! Il vostro aspetto non è affatto edificante!

ANSELMO: No, restate! Voi Riminesi dovrete passare in rassegna il campionario delle più leggiadre vergini del luogo!

LANCIOTTO: Va bene, restiamo, ma saremo severi giudici, perché siamo intenditori.

MASCHERONI: Non date scandalo qui! Andatevene!

LANCIOTTO: Macché ... quale scandalo! Un nobile divertimento vien prima di una borghese indignazione.

ANSELMO: Guardate, stanno arrivando.

MASCHERONI: Restate qui, Peretti, badate a lui!

(Cittadini ravennati con mogli e figlie passano con fare cerimonioso)

ANSELMO: Quella bassetta lì davanti, guardala! –

LANCIOTTO: Tutto sommato è passabile: piedi troppo grossi, collo e petto mica male ... può andare. Proseguiamo!

ANSELMO: Guardate là, la figlia del fornaio ...

LANCIOTTO: Una furbetta, col diavolo in corpo. Oh, come gli esce dagl'occhi, e con quale bramosia!

ANSELMO: E ora Rosina ...

LANCIOTTO: Un fiorellino, dolce e stupido!

MASCHERONI: Penso che dovrete andarvene; già date nell'occhio.

LANCIOTTO: Guastafeste! Diamo pure nell'occhio. Ehi, dolce creatura, un bacio dalle tue labbra!

MASCHERONI: Ti si paralizzasse la bocca! (Lo trascina via)

LANCIOTTO: Ohi, ohi! Usi violenza? Vuoi farmi da maestro, testa di cavolo? (Si libera, sbarra la strada alla fanciulla) Scimmietta bellissima, un bacino, col tuo permesso! (Fa per abbracciarla)

LA FANCIULLA: Padre, che uomo sgarbato!

IL VECCHIO: Cosa fate? Togliete le mani dalla mia bambina!

LANCIOTTO: Dovreste gridare, vecchio mio, se qualcuno volesse baciare voi, ma lasciate che i giovani si divertino.

IL VECCHIO: Sa Dio ... da tempo avrei trasformato la serietà in scherzo! Ma voi siete ubriaco! Lasciateci in pace!

LANCIOTTO: Farabutto! ... Chi dice che io sia ubriaco? (Lo spinge via)

LA FANCIULLA: Aiuto, aiuto!

(I cittadini accorrono e attorniano la fanciulla; compare il vecchio Guido da Polenta con Francesca. Lanciotto indietreggia e si nasconde il viso con una mano)

GUIDO: Chi disturba la quiete della città? Come? Nobili signori, ubriachi in pieno giorno! Le viti nobili sono già tanto impoverite di succo? Un tempo erano il vanto della zona in cui crescevano, ma ormai portano acini marci! Tuttavia voglio credere che il vostro volto non sia infuocato solo per l'ebbrezza, ma in buona parte anche per la vergogna. Andate, andate! E fate sì che la vergogna non svanisca in fretta come l'ebbrezza! ... E voi, mio onesto amico, placatevi! Chiedete soddisfazione altrove.

IL VECCHIO: Questo giovanotto non domava il proprio senno. Il vostro rimprovero sulla pubblica via sia punizione sufficiente. Inoltre pare che sia forestiero ... Nel suo paese natio forse è usanza aggredire un'onesta fanciulla come se fosse un oggetto privo d'onore.

GUIDO: Vi ringrazio di essere tanto ragionevole. Addio! Su, andiamo Francesca!

(Guido e i cittadini escono di scena in più direzioni)

MASCHERONI: L'avevo già predetto, no? Ora avete udito!

ANSELMO: Che cosa? C'è comunque del giusto nelle parole taglienti di Polenta!

MASCHERONI: Ebbene sì, lui però non ha avuto parole pesanti come voi!

PERETTI: Perché ve ne state lì così, Lanciotto, senza alzare lo sguardo, senza parlare? ... Oibò, val la pena di litigare con gentaglia del genere?

ANSELMO: Ripetete la predica a mente per serbarla bene a memoria?

PERETTI: In confidenza, più che la sentenza di quel vecchio, l'ho visto bene, lo ha ròso lo sguardo di quella graziosa fanciulla.

(Lanciotto sobbalza, si riprende e se ne va lentamente)

PERETTI: Azzeccato? Che Dio mi conservi la vista!

MASCHERONI: Addio, signori!

ANSELMO: Così in fretta? Dove andate, signore?

MASCHERONI: Sono irritato, non lo nego. Spero che a casa mi torni il buonumore che ho perso qui. Statemi bene. (Se ne va)

ANSELMO: Buon ritorno a casa. Peretti, che cos'ha?

PERETTI: Ha perso il buonumore? Ebbene sì, il denaro è buonumore, e lui l'ha gettato via a manciate.

ANSELMO: Qui ne ha scialacquato tanto; si giocava molto a dadi. Eccolo, è già di ritorno. Che tipo bizzarro. Venite anche voi?

PERETTI: Sono a disposizione fino a notte, Anselmo! (Se ne vanno)

## SCENA II

Altra strada più solitaria. Dinanzi a essa, una fontana.

Lanciotto compare lentamente.

LANCIOTTO: La bruttezza è peccato? Mai e poi mai! Però il peccato è bruttezza! Se l'uomo ebbe a soffrire per questa maledetta regola generale, io son dunque una misera vittima di quel detto "Dio li fa e poi li accoppia". Chi, poi, in cuor suo può credere in Dio, se la propria immagine allo specchio non gli mostra alcun tratto divino! Come si fa a non diventare una bestia nell'anima, se si ha un volto mostruoso da far pensare che il Creatore, per uno strano capriccio, abbia imprigionato lo spirito umano in un corpo di animale. Pertanto si diventa cinici, al proprio Creatore si vuole rovinare tale gioco, e anziché mezzo uomo si preferisce essere una bestia intera! ... Magari fosse possibile! Se almeno l'anima umana soffocasse del tutto nell'animalità, così del tutto che non un sospiro, non un esausto rantolo dell'infelice anima possano scuotere dalla sua dolce ottusità quel povero ibrido di cui è parte. E ciò è salutare, è terribile!

(Si appoggia al bordo della fontana e vi fissa lo sguardo dentro). Paolo entra con un servitore.

PAOLO: Porta la mia bisaccia al Leon Rosso. Poi prendi in disparte il padrone e interrogalo sulle possibilità di trasporto a Rimini. Provvedi a tutto, Lorenzo, di modo che possiamo essere a casa ancor prima del crepuscolo. Hai già pagato il barcaiolo?

SERVITORE: Signore, ha chiesto di più; pare che la tramontana lo abbia fatto sudare. Gli ho dato solo quanto avevamo pattuito.

PAOLO: Torna da lui, dagli ancora questo. Si è dato molto da fare, e il remo si è spezzato. Non devi essere taccagno, data la felicità per il ritorno a casa. Un baiocco regalato fa più piacere di dieci guadagnati. Va! No, ascolta, un'altra cosa! (Gli parla a bassa voce)

LANCIOTTO: Io odio l'acqua! È così maledettamente cheta. Riflette in modo cristallino immagine dopo immagine, si veste di ogni colore: di grigio sporco quando piove, di giallo oro quando c'è il sole. Ora di blu, simbolo della fedeltà, ora di finto fulgore, e la sua luce interiore non viene oltraggiata. Eppure ciò che si riflette in noi lascia traccia ... e quante tracce ripugnanti il mondo ha lasciato in me!



PAOLO: Chi sta parlando? Santo Iddio, mio fratello!

LANCIOTTO (senza voltarsi): I compagni mi hanno scovato in quest'angolo tranquillo? Gentaglia insopportabile! (In atto di andare, si guarda intorno). Come? Paolo! Tu? Da dove stai venendo?

PAOLO: Buongiorno, Lanciotto! Sto tornando a casa, da nostro padre. Da Bologna mi sono messo in viaggio alcuni giorni fa. Come sai, ho studiato lì per tre anni e ora sono in attesa di ricevere l'ordinazione sacerdotale a Rimini. E tu ... cosa ti porta qui?

LANCIOTTO: Ravenna è l'alta scuola di quella scienza a cui mi sono dedicato con tanto zelo. – Ma dimmi ... tu volgi lo sguardo altrove, mi ricordi uno che in un giardino, assorto in piacevoli pensieri alla sua bella, s'imbatte in un rospo.

PAOLO: Lasciaci soli, ragazzo! (Lorenzo esce)

LANCIOTTO: La mia vita peccaminosa ha appestato l'amore fraterno mutandolo in odio. Oh, lo so, la colpa non è nostra, è dei nostri genitori. Tutta la loro benevolenza che rende anima e corpo amabili davanti a Dio e agli uomini, l'hanno impiegata in un momento orgiastico per concepire te. Oh, e da incoscienti hanno dimenticato che il secondo figlio potesse mendicare quel poco che gli spettava di diritto e che, per liquidarlo, non ci sarebbe stato ben altro da fare che un'alzata di spalle.

PAOLO: Fratello, sei sempre in disputa coi nostri genitori, con la divina provvidenza, con la tua indole litigiosa, anziché con la tua volontà, che mai hai domato secondo la parola di Dio, che tu stesso hai sedato fin da ragazzo!

LANCIOTTO: L'ho sedata? ... È dunque anche colpa dell'esile alberello piantato per malevolo caso troppo vicino alle fiere radici della quercia se essa lo deruba di ogni forza vegetativa? Sono cresciuto nell'ombra ... sì, nella tua ombra! E per questo ti odio, perché capivo quanto dolce dovesse essere "crogiolarsi al sole". Sì, so che mi facevi del bene; ma non di meno mi faceva male il fatto di attirare la benevo-

lenza grazie all'esca della compassione. Ti odiavo perché le tue opere buone non facevano che rendere più tangibili il tuo valore e il mio disvalore!

PAOLO: Magari avessi odiato solo me! Eppure mi faceva più male che tu potessi odiare il tuo "io" a tal punto da distruggerlo del tutto.

LANCIOTTO: È così, Paolo! A Bologna ti sei fatto ancora più bello. L'erudizione non ha avvizzito il tuo fresco fascino; il vomere del pensiero ha solcato il tuo spirito, non la tua fronte. Non sei abbastanza brutto per odiare te stesso.

PAOLO: A che pro quest'amara lusinga!

LANCIOTTO: Amara? No, per Dio, amara non dev'essere! Starebbe solo a significare che non sei in grado di trovare il germe dal quale è spuntato il mio peccato. Perché tu sei bello! Puoi posare con audacia il tuo sguardo innamorato sulla più graziosa delle donne e avere la certezza che non avrà a disdegnarti. Io, invece ... anche se una dolce creatura mi colpisce l'anima e i sensi in un ardore di bramosia ... se m'infiamma ... devo starmene muto in disparte, mordermi le labbra, struggermi nello strazio di essere deriso per una parola di corteggiamento. Eppure anch'io ho braccia per abbracciare, labbra pronte a ricevere il bacio di una donna! Comunque ci si rassegna. Se non si hanno riccioli d'oro per incantare, si hanno tante monete d'oro. Se non sono regalati, i baci sono comprati, perché qualcosa si dovrà pur baciare! ... Me infelice, veleno v'era in quei baci!

PAOLO: Povero caro! Col veleno hai comprato una duplice menzogna: in quei baci non v'era amore, e il vero amore ti è rimasto negato.

(SEGUE)

# ERSTER ACT

## SCENE I

Straße in Ravenna.

Mascheroni und Peretti treten auf.

MASCHERONI: Ich habe Ravenna satt, Federigo!

PERETTI: Oder Ravenna hat Euch satt, nachdem es Alles verschlungen hat, was Ihr mitbrachtet. Aus welchem andern Grunde ließe Signor Mascheroni den Kopf so schlaff hängen, wie eine leere Börse?

MASCHERONI: 's ist wahr. Das Gelag im Hause der Toscanella hat mich die letzten 300 Goldgulden gekostet. Das Vergnügen muß hier rarer sein, als in Rimini; es ist zehnmal so theuer. Und wie das Nest die Sitten verdirbt! Es ist noch keine Stunde, daß mir mein Bursch eine Handvoll grauer Haare ausgerupft hat.

PERETTI: Eine verdammt schlechte Sitte, sich graue Haare wachsen zu lassen. – Schämt Euch! Geht zu Signor Lanciotto und laßt Euch die Leviten lesen –

MASCHERONI: Zu Lanciotto? Also wißt Ihr nicht –

PERETTI: Ist ihm was zugestoßen, dieser Krone aller großherzigen Seelen, die Pfaffen und Narren Verschwender schimpfen? Ich sah ihn nicht seit drei Tagen.

MASCHERONI: So hat ihn die Sehnsucht nach Euch so verwandelt, daß er Gesellschaft meidet, zum Einsiedler wird und ernsthaft wie ein junger Kater in sich hineinsieht?

PERETTI: Habt Ihr seine Einsiedelei untersucht, ob er da nicht in

irgend einem Winkel ein Kätzchen verborgen hat, das ihn tröstet über uns, guten Syrakusaner mit ihm schlürft, von einem Brot mit ihm ißt, in einem Bett –

MASCHERONI: Ihr kennt ihn schlecht; davon wüßten wir längst.

PERETTI: Und ihr kennt ihn noch schlechter, wenn Ihr denkt, es konnte ihn einer gut. Wenn er sich auch gehn läßt in der Weinlaune, – zuweilen kommt was Unheimliches über ihn, das er umsonst ersäufen will, und sein Vertrauen, das schon bis aufs Hemd ausgezogen war, fährt geschwind wieder in die Hosen.

MASCHERONI: Das Erzübel ist, daß er nicht Wüstling aus Liebhaberei und gutem natürlichen Hang ist, wie wir, sondern aus Grundsatz, und darum mit einer gewissen Gewaltsamkeit der Ueberzeugung. Aber wie gesagt, er hat seinem Grundsatz den Krieg erklärt und belagert den alten Adam in sich, bis er ihn ausgehungert hat.

PERETTI: Nun, bei den Weinbergen meines Großvaters! der alte Adam scheint noch bei Kräften zu sein und Ausfälle gegen den Feind zu machen. Seht da, Mascheroni!

MASCHERONI: Meiner Seel, der Anselmo hat dem Belagerten Succurs geschickt!

Lanciotto und Anselmo (berauscht.)

LANCIOTTO: Ist's nicht 'ne Narrheit? Und ich sag', es ist! He, Pietro Mascheroni, wie gerufen! Du sollst entscheiden – ob's 'ne Narrheit ist – nun, ist's nicht?

MASCHERONI: Freilich ist's 'ne Narrheit, einen entscheiden lassen und er weiß nicht, was!

LANCIOTTO: Er weiß nicht, was! Dein Hirn ist eingetrocknet, begieß es wieder. Und 's ist doch 'ne Narrheit; wer will mir widersprechen?

MASCHERONI (beiseit): Kein Vernünft'ger; denn nur ein Toller widerspricht 'nem Trunknen.

LANCIOTTO: Weißt du, was Tugend ist?

MASCHERONI: Bei Weibern ist sie ein Regenschirm, den sie in schönem Wetter spazieren führen, und wenn's Miene macht zu regnen, flüchten sie doch unter Dach bei irgend einem guten Freunde.

LANCIOTTO: Brav! Und Tugend bei den Männern, he?

PERETTI: Das Wort ist für die Weiber nur erfunden.

LANCIOTTO: Falsch! Tugend ist Nüchternheit und abgeschmackt, wie diese feige bürgerliche Seuche. Die Sünd' ist edler Rausch. – Nun, ist's 'ne Narrheit, dem Rausch absagen, Mascheroni? –

ANSELMO: Freilich! Wer leugnet das?

LANCIOTTO (leiser): Kommt näher, werthe Herrn! Was ich Euch sagen will – ist Ketzerei vor ungeweihten Ohren. Wenn's so weit kommt, dann schwör' ich's Zechen ab in gutem Ernst! Doch dann –

MASCHERONI: Er weiß fürwahr nicht, was er spricht; denn wenn er's wüßte, spräch er es nicht aus. Was habt Ihr mit ihm angestellt, Anselmo?

ANSELMO: Ha ha! das war ein Festtag für mein Zwerchfell, wie ich heut früh dem Bärenhäuter da –

LANCIOTTO: Was? Ich?

ANSELMO: Nun ja, was Bessers warst du nicht, da ich dein Zimmer stürmte, hinter mir mein Bursch mit einem wackern Flaschenkorb, und du die Fläschlein ansahst, wie der heil'ge Antonius all die kleinen Satanasse!

LANCIOTTO: So schweig! – was prahlst du noch mit meiner Narrheit?

ANSELMO: Ein so gesunder Kopf – dem widersteht die Narrheit bald. Das allererste Glas hatte so schweren Stand, wie ein Verliebter bei einer Jungfer, und hernach –

LANCIOTTO: So schweig! Hab' all mein Tag nicht gut gethan, hab's auch noch nicht im Sinn; die ganze Freundschaft weiß es ja –

ANSELMO: Daß ich ein Unkraut bin! Ja wohl, wer will vom Dornbusch Feigen ernten?

PERETTI: Doch Adam, der der erste Dornbusch war, trug ja ein Feigenblatt –

LANCIOTTO: Bist wieder witzig? Von deinen Witzen könnt' ein junges Mädchen ein ganzes Dutzend vor dem Frühstück schlucken und bliebe doch ein nüchtern Gänschen.

PERETTI: Wahrlich, nun wird er unverschämt!

MASCHERONI: Kommt mit nach Haus, Lanciotto, legt Euch schlafen!

(Die Vesperglocken fangen an zu läuten.)

LANCIOTTO: Horch, horch!

MASCHERONI: Ich bitt' Euch, gehn wir fort von hier! Nicht gar erbaulich seht Ihr aus.

ANSELMO: Nein bleibt! Ihr Rimineser sollt die Musterkarte von allerliebsten bürgerlichen Jungfern gehörig mustern!

LANCIOTTO: Ja, wir bleiben hier, wir halten streng Gericht, denn wir sind Kenner.

MASCHERONI: Gebt hier kein Aergerniß. Kommt weg!

LANCIOTTO: Was da, was Aergerniß! Adligh Vergnügen geht vor

bürgerlichem Aerger.

ANSELMO: Seht, sie kommen.

MASCHERONI: Bleibt hier, Peretti, seht auf ihn!

(Ravennatische Bürger mit ihren Weibern und Töchtern gehn feierlich vorüber.)

ANSELMO: Die kleine vorn, sieh hin! –

LANCIOTTO: Leidlich gewachsen, zu große Füße, Hals und Brust nicht übel – passirt. Nur weiter!

ANSELMO: Dort die Bäckerstochter –

LANCIOTTO: Ein schlaue Geschöpfchen, hat den Teufel im Leib. Ei wie er aus den Augen lau'rt und lüstert!

ANSELMO: Nun die Rosina –

LANCIOTTO: Süßes blödes Blümchen!

MASCHERONI: Ich dächt', Ihr ginet nun; es fällt schon auf.

LANCIOTTO: Grämmer! wir denken mehr noch aufzufallen. He, schönes Kind, ein Kuß von deinen Lippen!

MASCHERONI: Wär dir der Mund verklebt! (Zerrt ihn.)

LANCIOTTO: Oho! Gewalt? Willst du mich meistern, Töpfel (reißt sich los, stellt sich dem Mädchen in den Weg). Schönstes Aeffchen, ein Küßchen, mit Verlaub! (Will sie umarmen.)

DAS MÄDCHEN: Vater, der gar'ste Mensch!

DER ALTE: Wollt Ihr die Hand von meinem Kinde lassen?

LANCIOTTO: Schreit, Graukopf, wenn Euch einer küssen will; doch jungem Volk laßt seinen Spaß.

DER ALTE: Weiß Gott, ich hätt' schon lang Ernst zu dem Spaß gemacht; doch Ihr seid trunken – laßt uns gehen!

LANCIOTTO: Schuft, wer sagt hier, daß ich trunken sei (stößt ihn weg.)

DAS MÄDCHEN: Hülfe, Hülfe!

(Bürger laufen herzu, umringen das Mädchen; der alte Guido da Polenta kommt mit Francesca. So wie sie auftreten, fährt Lanciotto zurück und verbirgt sein Gesicht mit einer Hand.)

GUIDO: Wer stört die Ruh der Stadt? Wie? Edle Herrn, berauscht am hellen Tag! Sind edle Gärten so abgeschwächt an Saft, daß sie, die einst die Zier des Landes waren, drin sie wuchsen, nun faule Früchte tragen? Laßt mich glauben, Eu'r Antlitz glühe nicht vom Rausch allein, die Scham hab' ein'gen Theil daran. Geht, geht! Sorgt, daß die Scham nicht so geschwind verfliege, wie dieser Rausch! – Und Ihr, mein wakkrer Freund, besänftigt Euch! Verlangt Ihr anderweit Genugthuung.

DER ALTE: Der junge Herr war nicht wohl mächtig des Verstandes. Eure Rüge auf offner Straße sei genug Bestrafung. Auch scheint er fremd – in seiner Heimath ist's vielleicht im Brauch, ein unbescholten Mädchen zu überfallen, wie ein ehrlos Ding.

GUIDO: Ich dank' Euch, daß Ihr billig seid. Lebt wohl! Komm, laß uns gehn, Francesca!

(Nach verschiedenen Seiten Guido und die Bürger ab.)

MASCHERONI: Sagt' ich es voraus? Da habt ihr's denn!

ANSELMO: Und was? 's ist auch was rechts; als wög' ein Wort von dem Polenta gar so schwer!

MASCHERONI: Nun ja, er hatte nicht wie Ihr 'ne schwere Zunge!



PERETTI: Was steht Ihr da, Lanciotto, seht nicht auf, sprecht nicht? – Pfu, ist's der Trödel werth?

ANSELMO: Sagt, wiederholt Ihr gar im Kopf die Predigt, daß Ihr sie fein behaltet?

PERETTI: Im Vertraun, mehr als des Graukopfs Spruch – ich sah es wohl – wurmt' ihn der Blick des holden Fräuleins.

(Lanciotto fährt auf, bemeistert sich indessen und geht langsam weg.)

PERETTI: Traf's? Nun Gott behüt' mir die gesunden Augen!

MASCHERONI: Lebt wohl, ihr Herrn!

ANSELMO: So kurz? Wohin, Signor?

MASCHERONI: Ich leugn' es nicht, ich bin verstimmt. Ich hoffe, daß mir daheim die Laune wiederkehrt, die ich hier eingebüßt. Gehabt Euch wohl. (Ab.)

ANSELMO: Glück auf den Weg. Was fehlt ihm nur, Peretti?

PERETTI: Die gute Laune eingebüßt? Nun ja Geld ist die gute Laune, und die warf er mit Händen weg.

ANSELMO: Er hat hier viel verthan; 's ward stark gewürfelt. Nun, er kommt schon wieder. Sind wunderliche Käuze. Kommt Ihr mit?

PERETTI: Bis auf die Nacht steh' ich zu Dienst, Anselmo!

(Gehn ab.)

SCENE 2

Eine andere, einsamere Straße. Vorn ein Brunnen.  
Lanciotto tritt langsam auf.

LANCIOTTO: Ist Häßlichkeit denn Sünde? Nimmermehr! Doch Sünd' ist Häßlichkeit. Und litt ein Mensch je unterm Fluch der allgemeinen Regel, bin ich ein elend Opfer jenes Spruchs, daß Gleich und Gleich sich zu gesellen liebt. Wer glaubt auch an den Gott in seiner Brust, wenn ihm sein Bild im Spiegel keinen Zug vom Gotte zeigt! Wer wird nicht Thier an Sinn, den sein unhold Gesicht bereden will, der Schöpfer hab' aus einer witz'gen Schrulle in einem Thierleib Menschengest gekehrert. Da wird man schadenfroh, will seinem Schöpfer das art'ge Spiel verderben, und statt des halben Menschen lieber doch 'ne ganze Bestie sein! – Geläng' es nur! Erstickte nur die Menschenseele je in Thierheit ganz, so ganz, daß nicht ein Seufzer, ein mattes Röcheln der unsel'gen Seele das arme Zwitterding, dem sie gehört, aus seiner süßen Stumpfheit rüttelte. Und das ist heilsam, das ist fürchterlich!  
(Lehnt sich an den Rand des Brunnens, starrt hinein.) Paolo kommt mit einem Diener.

PAOLO: Trag meinen Mantelsack zum rothen Löwen, nimm dann den Wirth beiseit und frag' ihn aus um Fahrgelegenheit nach Rimini. Sorg' alles vor, Lorenzo, daß wir noch vor Dämmerung zu Haus sind. Hast den Schiffer schon abgelohnt?

DER DIENER: Herr, er verlangte mehr, die Tramontane hab' ihm Schweiß gemacht. Ich gab nur das Bedung'ne.

PAOLO: Geh zurück, gieb ihm noch das. Er hat sich scharf gerührt; das Ruder brach. Du sollst nicht knaus'rig sein. Bei solcher frohen Heimkehr. Ein Bajocco geschenkt, freut mehr als zehn erworb'ne. Geh – und hör', noch eins! (Spricht leise zu ihm.)

LANCIOTTO: Verhaßt ist mir das Wasser; 's ist so verdammst gleichgültig. Bild auf Bild wirft's rein zurück, kleid't sich in alle Farben, in schmutzig Regengrau, in Gold der Sonne, jetzt falschen Blitzschein,

jetzt der Treue Blau, und wird an innerer Helle nicht geschändet. Doch was in uns sich spiegelt, lasset Spur, und wie viel widrig schwarze Spuren ließ die Welt in mir!

PAOLO: Wer spricht da? Heil'ger Gott, mein Bruder!

LANCIOTTO (ohne umzusehn): Haben die Gesellen mich in diesem stillen Winkel aufgespürt? Unleidliches Geschmeiß! (Will gehn, sieht um.) Wie? Paolo! Du? Wo kommst du her?

PAOLO: Hab guten Tag, Lanciotto! Ich will nach Haus zum Vater. Von Bologna brach ich vor kurzen Tagen auf. Du weißt, drei Jahr studirt' ich dort, und bin gewärtig, in Rimini die Weißen zu empfangen. Und du – was führt dich her?

LANCIOTTO: Ravenna ist die hohe Schule jener Wissenschaft, die ich so eifrig trieb. – Nun ja, du wendest die Augen weg, wie einer, der im Garten in lieblichen Gedanken an die Liebste auf eine Kröte stößt –

PAOLO: Verlaß uns, Bursch! (Lorenzo ab.)

LANCIOTTO: Mein sündig Leben hat die Bruderliebe zum Bruderhaß verpestet. O ich weiß, der Fehl liegt nicht an uns, liegt an den Eltern. Das ganze Maß von Huld', die Seel' und Leib vor Gott und Menschen lebenswürdig macht, verwandten sie in einer Prasserlaune, um dich zu zeugen. O gewissenlos vergaßen sie, daß noch ein Nachbar um sein geringes Pflichtheil betteln könnte, und dann nichts da wär', als ein Achselzucken, ihn abzufert'gen –

PAOLO: Bruder, immer noch mit Eltern, Vorsehung, Natur im Hader, anstatt mit deinem Willen, den du nie nach Gottes Wort gezügelt, den du selbst betäubt von Jugend an!

LANCIOTTO: Betäubt' ich ihn? Ist's auch die Schuld des kümmerlichen Bäumleins, das allzunah den stolzen Eichenwurzeln ein häm'scher Zufall pflanzte, wenn der Nachbar um alle gute Triebkraft es bestiehlt? Im Schatten wuchs ich – ja, in deinem Schatten, und darum haßt' ich dich, denn wohl begriff ich, wie süß "sich sonnen"

thun muß. Ja ich weiß, du thatst mir wohl; das eben that mir weh, daß ich durch Mitleid Wohlthun köderte. Ich haßte dich, denn deine Wohlthat machte nur heller deinen Werth und meinen Unwerth!

PAOLO: Hättst du nur mich gehaßt! Doch weher that mir's, daß du dein eigen selbst so hassen konntest, es völlig zu zerrütten.

LANCIOTTO: Freilich, Paolo! Du bist noch schöner in Bologna worden. Gelehrsamkeit hat deinen frischen Reiz nicht abgewelkt; die Pflugschar des Gedankens hat deinen Geist, nicht deine Stirn gefurcht. Du bist nicht häßlich genug, dich selbst zu hassen.

PAOLO: Was soll dein bittres Schmeicheln!

LANCIOTTO: War's bitter? Nein bei Gott, das soll's nicht! Nur sagen sollt' es, daß du nicht den Keim zu finden weißt, aus dem mir Sünde wuchs. Denn du bist schön! das Auge darfst du keck zum allerholdsten Weib in Liebe heben, und bist gewiß, daß sie dich nicht verschmäht. Ich aber – wo ein süß Geschöpf mich rührt, mir Seel' und Sinn' in einem Brand der Sehnsucht auflodern macht – muß stumm von ferne stehn, die Lippen beißen, mich in Qual verzehren, daß nicht ein werbend Wort mir Hohn einernte. Und hab doch auch den Arm, um zu umarmen, die Lippen auch, die Weiberkuß empfinden! – Man schickt sich denn. Hat man nicht goldne Locken um zu bezaubern, hat man goldnes Geld; sind's nicht geschenkte Küsse, sind's gekaufte, denn etwas küssen muß man noch! – Weh mir, Gift war in diesen Küssen!

PAOLO: Armer, Lieber! Du kauftest mit dem Gift zwiefache Lüge: In jenen Küssen war die Liebe nicht, und echte Liebe blieb dir unversagt.

(SEGUE)