

## GABRIELE D'ANNUNZIO E A EDIÇÃO ILUSTRADA DE *FRANCESCA DA RIMINI* (1902)

---

FABIANO DALLA BONA\*

---

### RESUMO

Francesca da Rimini é um dos mitos mais longevos da cultura ocidental. Inúmeros artistas dedicaram-lhe obras em variadas expressões e em muitas línguas: poesias, comédias, tragédias, melodramas, pinturas, esculturas, gravuras. São obras que, no imaginário coletivo, transformaram a pecadora adúltera em heroína até fazer dela o símbolo da fidelidade eterna ao primeiro amor e à paixão que tudo vence. Dois são os objetivos do artigo: traçar um breve perfil desse *topos* e analisar a relação literatura e artes visuais na sua edição de luxo de Gabriele D'Annunzio, publicada em 1902 pela editora Treves, de Milão ilustrada por Adolfo De Carolis.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gabriele D'Annunzio; Francesca da Rimini; Adolfo De Carolis; Poesia; xilogravura.

---

No patrimônio literário ocidental existem duas versões de Francesca da Rimini. A primeira delas é a de Dante Alighieri no Canto V do Inferno da *Divina Comédia*, no qual somente o poeta conseguiu conjugar, de maneira sublime e misteriosa, pecado e beleza, amor e morte, paixão, pena e piedade amorosa. Uma Francesca clássica. Poderia ser chamada de “velha” Francesca.

Há, também, uma “nova” Francesca, nascida séculos mais tarde e que, mesmo inspirada nos versos dantescos, viveu e ainda vive autonomamente em obras dedicadas apenas a ela como protagonista. Nessa nova versão, Francesca é filha da sensibilidade e das pulsões romântico-patrióticas

---

\* Professor Associado de Língua e Literatura Italiana, Departamento de Letras Neolatinas e Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; e no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: [fdbona@gmail.com](mailto:fdbona@gmail.com)

italianas que desencadearam a coragem e a força para tratar de temas que, até o *Ancien Regime*, eram considerados como tabu.

Por cinco séculos, a “velha” Francesca encerrada no Inferno dantesco foi uma penitente sofredora que, junto com o amante Paolo, vagava sem esperança entre as chamas e a tormenta implacável do mundo ultraterreno. Quem ousava representá-la ou narrá-la compunha um retrato moralmente condenável, um modelo a não ser imitado. Uma Francesca “feia”, frequentemente com marcada pela culpa inexorável do suposto adultério.

Mas no final do século XVIII torna-se um protótipo de beleza assim que é transportada para fora da *Divina Comédia* e assume vida própria. Belíssima e muito amada, torna-se um sucesso internacional nas versões de Silvio Pellico (1789-1854), Leigh Hunt (1784-1859), Paul Johann Ludwig von Heyse (1830-1914), George Henry Boker (1823-1890) e Gabriele D’Annunzio (1863-1938), como alguns exemplos na literatura, e de Jean-August Dominique Ingres (1780-1867), Ary Scheffer (1795-1858) e William Blake (1757-1827) nas artes visuais, além de Peter Ilic Tchaikovsky (1840-1893), Riccardo Zandonai (1833-1944) e Sergei Vassilievitch Rachmaninoff (1873-1943) na música. A “nova” Francesca é bela, virtuosa e corajosa, e torna-se facilmente a heroína e a musa para os tantos patriotas empenhados em lutar pela independência e pela liberdade. E não apenas na Itália.

A velha e a nova Francesca viajaram e ainda viajam pelo mundo, com vidas e percursos absolutamente distintos e paralelos. Por vezes se encontraram, e se encontram, mesclaram-se, contaminaram-se, mas sem jamais se confundirem. Duas “Francescas” que têm a mesma inspiração, mas que sempre são diferentes nas motivações e nas significações.

A primeira é acompanhada pela poesia e pela autoridade de Dante, mas também pela austeridade e pelo valor moral do conteúdo da *Divina Comédia*. A segunda, ao invés, heroína apaixonada do amor, é caracterizada pelo sabor pela liberdade, pela beleza, pela leveza e pela modernidade que jamais a abandonaram, espécie em suas aparições às vésperas do século XIX.

A mensagem da nova Francesca, em prosa, em versos ou em notas, é forte e clara: ela é uma heroína, a sua paixão é nobre, ela tem direito à liberdade de amar e o amor é eterno. Se nas artes visuais os ilustradores da *Divina Comédia* representaram a “velha” Francesca quase sempre na

tempestade infernal entre as chamas e as almas danadas, a “nova” Francesca é representada principalmente em três distintos momentos: 1) o momento do beijo e a presença do livro, com ou sem a presença de Gianciotto; 2) os dois amantes caídos e atravessados pela espada que os matou e 3) os amantes na eternidade, com ou sem Dante e Virgílio, com ou sem as chamas infernais, com ou sem o desmaio do poeta. Também merecem lembrança os numerosos ciclos pictóricos que representam todos os três momentos e que compõem uma narrativa completa do episódio.

As obras que dizem respeito à Francesca da Rimini podem ser classificadas, sumariamente, em comentários ao poema dantesco, em pesquisas e reconstruções históricas do episódio, em citações acidentais ou irrelevantes em obras literárias de outro tema e em obras cujo tema específico é a personagem Francesca da Rimini. É relevante também lembrar que somente na Itália, na primeira metade do século XIX, entre novelas, tragédias, obras poéticas e obras musicais são 27 as versões para *Francesca da Rimini*, uma das quais de Gabriele D’Annunzio.

#### A FRANCESCA DA RIMINI DE GABRIELE D’ANNUNZIO

Francesca da Rimini é “poema de sangue e de luxúria” (D’ANNUNZIO, 1902, p. 279) uma tragédia em versos, em cinco atos que Gabriele D’Annunzio (1863-1938) dedicou à amante e musa Eleonora Duse (1858-1924). A obra pode ser considerada como o ponto culminante da colaboração entre o poeta e a atriz e, também, a última peça que D’Annunzio compôs para ela que, em 1909, se retira definitivamente da cena teatral. É um dos últimos lampejos do mito oitocentista de Francesca que conheceu no teatro a releitura em chave patriótica da obra homônima de Silvio Pellico. (CIGNI, 2017, p. 209).

A obra foi composta no verão de 1901 em Villa del Secco, nos arredores de Viareggio (Toscana), entre devaneios amorosos e passeios a cavalo à beira mar, e compreende 12 mil versos distribuídos nos cinco atos; a trama é ambientada na cidade de Ravenna, na casa da família Da Polenta, e em Rimini nas várias casas da família Malatesta, entre torres e alcovas.

Finalizado o texto, D’Annunzio projeta a *mise-en-scène* da obra, preocupado principalmente com a questão cenográfica. Inicialmente,

cogita o nome do pintor, artista, cenógrafo e designer espanhol Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) para criar a cenografia e o figurino, mas o espanhol radicado em Veneza declina o convite. D'Annunzio segue cuidando pessoalmente de todos os detalhes, dirigindo os ensaios e trabalhando no espetáculo como se ele fosse uma obra figurativa. Chama Antonio Rovescalli (1864-1936) para assinar a cenografia, Luigi Sapelli, o “Caramba”, (1865-1936) para assinar os figurinos e Adolfo De Carolis (1864-1928) para a decoração da cena, em estilo neobizantino, bem como para a finalização dos figurinos e objetos de cena com ampla referência às pinturas e aos mosaicos bizantinos de Ravenna e à pintura italiana anterior a Giotto. De Carolis também assina o cartaz do espetáculo.

**FIGURA 1** - ADOLFO DE CAROLIS: CARTAZ DE ESTREIA DE FRANCESCA DA RIMINI, DEZEMBRO DE 1901.



Fonte: Acervo do autor.

O espetáculo estreou em nove de dezembro de 1901, no palco do Teatro Costanzi de Roma com Eleonora Duse no papel de Francesca e Gustavo Salvini (1859-1930) no papel de Paolo. A importância dessa representação foi tamanha que, graças a ela, surgia nos jornais italianos do “novo século” a chamada *Terza pagina* (Terceira página), isto é, aquela dedicada aos eventos culturais. O pioneirismo foi uma iniciativa do periódico *Giornale d’Italia*, na edição de 11 de dezembro de 1901.

Uma página inteira dedicada à representação teatral jamais tinha sido vista, muito menos um jornal italiano tinha-se dedicado tão abundantemente para um evento cultural. As razões de tanto espaço podem ser mais de uma. Principalmente, a perspicaz habilidade de marketing levada a cabo por D’Annunzio, que como cronista mundano de primeira ordem, conhecia perfeitamente os segredos da indústria jornalística e, particularmente, o papel decisivo jogado pela publicidade e pelo marketing. (LOMBARDINILO, 2018, p. 178, tradução nossa<sup>1</sup>).

São quatro diferentes artigos, dispostos em seis colunas, assinados por Domenico Oliva (que faz a crítica da obra), Diego Angeli (que analisa os aspectos da cenografia) Eugenio Ciecchi (que faz a crônica social do evento) e Nicola D’Atri (que faz a crítica musical): “Aqueles quatro artigos confirmam o sentido de expectativa gerado no grande público, atraído tanto pela estranha dupla Duse-D’Annunzio quanto pela revisitação da história trágica dos dois amantes dantescos.” (LOMBARDINILO, 2018, p.179)<sup>2</sup>. O jornalista Alberto Bergamini, inventor da terceira página, no artigo “Così inventai la terza pagina” (Assim inventei a terceira página), recorda o seu feito e o sucesso da representação teatral:

---

<sup>1</sup> Un’intera pagina dedicata ad una rappresentazione teatrale non si era mai vista, né tanto meno un giornale italiano si era così abbondantemente speso per un evento culturale. Le ragioni di tanto spazio possono essere più di una. Innanzi tutto, l’accorta abilità di marketing messa a punto da d’Annunzio, che da cronista mondano della prima ora conosceva perfettamente i segreti dell’industria giornalistica e, in particolare, il ruolo decisivo giocato dalla pubblicità dal marketing.

<sup>2</sup> Quei quattro articoli confermano il senso d’attesa che la rappresentazione aveva generato nel pubblico, attratto sia dalla strana coppia Duse-d’Annunzio, sia dalla rivisitazione della vicenda tragica dei due amanti danteschi. (Todas as traduções são do autor, salvo quando indicadas na bibliografia)

Devia-se representar, em Roma, a Francesca da Rimini de Gabriele D’Annunzio: não se falava de outra coisa em toda a Península. Eu tinha o hábito de reunir a redação por qualquer fato notável, para qualquer iniciativa que me vinha à cabeça. [...] Na reunião que tivemos, disse que a tragédia dannunziana fragorosamente anunciada tinha não menor importância que um discurso do senador Giolitti aos seus eleitores de Dronero, ou de uma crise ministerial, ou de um concitado Congresso socialista: queria, portanto, para a Francesca da Rimini, que estava na ribalta do Teatro Costanzi, uma cobertura de “causar impacto”. (BERGAMINI, 2005, p. 98, tradução nossa<sup>3</sup>).

Graças ao sucesso do espetáculo, D’Annunzio projeta uma *edictio princeps* da obra. Para cuidar da parte gráfica convida o já citado pintor, gravador, xilógrafo e fotógrafo Adolfo De Carolis, protagonista da estética idealista e simbolista nos anos de transição do século XIX para o XX, em plena estação *Art Nouveau* italiana.<sup>4</sup> De Carolis vivia em Florença, responsável pela cadeira de ornamentos na Academia de Belas Artes, e ali conheceu Gabriele D’Annunzio. A atenção de De Carolis pelo mundo pré-rafaelita o leva a meditar sobre a necessidade de difundir a obra de arte para fora dos círculos aristocráticos. Inicia, assim, a avaliar a importância de todas as formas de arte, daquelas consideradas “maiores” como a pintura, àquelas consideradas “menores” como a xilogravura, chegando à conclusão de que cada expressão

<sup>3</sup> Si doveva rappresentare a Roma la Francesca da Rimini di Gabriele D’Annunzio: non si parlava di altro in tutta la Penisola. Io avevo l’abitudine di adunare la redazione per ogni fatto notevole, per ogni iniziativa che mi veniva alla mente. [...] Nella riunione che tenemmo, dissi che la tragedia dannunziana fragorosamente annunciata aveva non minor importanza di un discorso dell’on. Giolitti ai suoi elettori di Dronero, o di una crisi ministeriale, o di un concitato Congresso socialista: dunque volevo per la Francesca da Rimini, che veniva alla ribalta del Teatro Costanzi, un servizio da “fare colpo”.

<sup>4</sup> De Carolis frequentou a Academia de Belas Artes de Bologna sob a supervisão de Domenico Ferri. A partir de 1892 frequentou a Escola de Decoração Pictórica do Museu Artístico Industrial de Roma como aluno de Alessandro Morani (1859-1941), responsável por apresentá-lo a Nino Costa, fundador da associação *In Arte Libertas*. Tratava-se de um movimento que, no rastro das teorias de John Ruskin e de William Morris, propunha uma pesquisa artística livre dos vínculos acadêmicos, e com fortes reverberos da arte dos pintores pré-rafaelistas ingleses, muito em moda na jovem capital da Itália unida. Tornou-se membro oficial da associação em 1897 participando assiduamente das exposições anuais por ela promovidas.

artística possui igual importância como formas de pura decoração. Segura dessa posição já no final do século XIX, De Carolis inicia um processo de recuperação da prática xilográfica graças à qual será recordado nos anos futuros. A xilogravura, graças ao seu caráter de reprodutibilidade e, portanto, de uma vasta difusão do produto artístico ao público, era a escolha perfeitamente alinhada com a valência social da arte proposta por John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1824-1896) herdada pela sociedade *In Arte Libertas*, da qual ele era membro (MENTASTI, 2017).

*Francesca da Rimini* trata-se do primeiro livro que o artista realiza em parceria com D'Annunzio, a quem esteve ligado por uma sincera e recíproca amizade por toda a vida. Com essa edição, inaugura uma profícua colaboração com ilustrações para outros títulos, sempre pelos tipos de Fratelli Treves Editori, de Milão, e que assinalaram um importante momento da editoria italiana no século XX. A edição de luxo de 1902 tornou-se um *bestseller* da época, um livro de elite que exaltava a produção editorial nacional repercutindo em toda a imprensa italiana e estrangeira, sendo logo traduzido em diversos idiomas. De Carolis cria um cuidadoso layout para as páginas, rico em detalhes gráficos, inspirando-se nos incunábulo medievais e nas edições quinhentistas, principalmente naquela da *Hypnerotomachia Polyphili* de Francesco Colonna (1433-1527), impressa em 1499 por Aldo Manuzio (1449-1515), considerada a obra-prima da xilogravura veneziana e fonte de inspiração para os sucessivos artistas, da qual, sabe-se, que D'Annunzio possuía um exemplar na biblioteca da Villa della Capponcina, em Florença.

A correspondência entre o poeta e o ilustrador mostra uma relação de completa confiança entre ambos. Os contínuos pedidos, por vezes insistentes, de D'Annunzio são plenamente acolhidos por De Carolis que, se por um lado segue as indicações a ele fornecidas, por outro dá vazão à própria imaginação expressiva e estilística. Seus desenhos ainda refletem uma forte ascendência da estética pré-rafaelita inglesa.

O cuidado editorial já se percebe na própria capa, em duas distintas versões: a primeira delas em pergaminho e fitas de seda verde e a segunda em tecido fino e fitas de seda violeta; ambas apresentam uma guirlanda de folhas de louro impressa em ouro em cujo centre vê-se um livro

transpassado por uma espada e a inscrição “NOI LEGGEVAMO” (Nós líamos) em clara alusão ao poema dantesco.

**FIGURA 2** - CAPA E CONTRACAPA DE FRANCESCA DA RIMINI, 1902



Fonte: Acervo do autor.

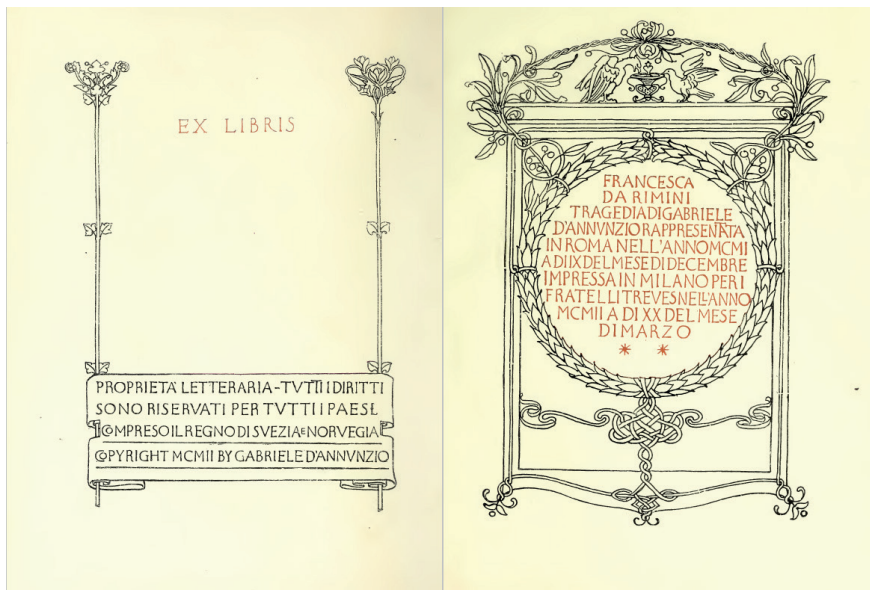
A primeira página ilustrada trata-se de um espaço destinado ao *ex libris* compreendido entre duas hastes florais unidas na base inferior por uma tira de pergaminho na qual estão as indicações sobre o copyright da obra. A folha de rosto traz uma moldura fitomórfica composta por ramos vegetais e flores entrelaçadas, linhas retas e curvas, em cujo centro encontra-se outra guirlanda de louros, semelhante àquela da capa contendo as seguintes informações em caracteres maiúsculos, na cor vermelha: “Francesca da Rimini. Tragédia de Gabriele D’Annunzio representada em Roma no dia IX do mês de dezembro. Impressa em Milão por Fratelli Treves no ano MCMII no dia XX do mês de Março \*\*.” (D’ANNUNZIO, 1902, n. p.)<sup>5</sup> Na parte superior da moldura há uma fonte, coroada por

<sup>5</sup> “Francesca da Rimini. Tragedia di Gabriele D’Annunzio rappresentata in Roma nell’anno MCMII a di IX del mese di decembre. Impressa a Milano per i Fratelli Treves nell’anno MCMII a di XX del mese di Marzo \*\*”



um coração ardente, na qual bebem, à esquerda uma águia e à direita um pomba, encimadas pela continuação dos ramos vegetais que saem da guirlanda e se unem em um ornato floral compósito.

**FIGURA 3** - PÁGINA DE ROSTO DE FRANCESCA DA RIMINI, 1902



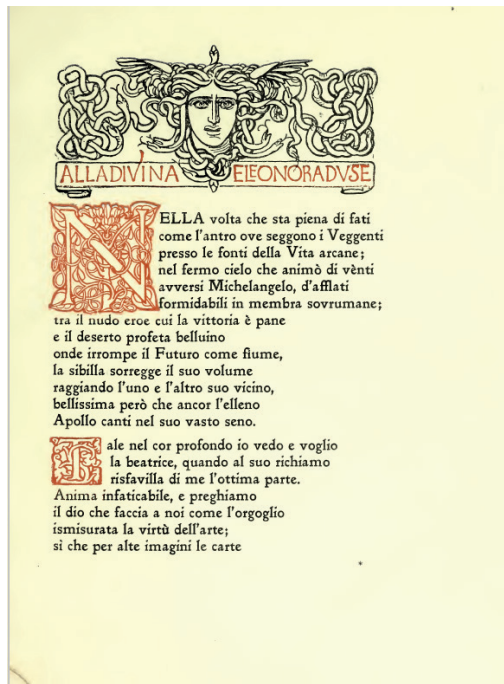
Fonte: Acervo do autor.

Mais uma página em branco e encontramos a dedicatória do livro “ALLA DIVINA ELEONORA DUSE” (À divina Eleonora Duse), em caracteres maiúsculos na cor vermelha, dentro de uma tira de pergaminho coroadada por um friso formado pela cabeça de uma Medusa com sua cabeleira de serpentes. A dedicatória é um poema de 65 versos, divididos em cinco estrofes de 13 versos cada uma. Cada estrofe inicia com uma letra capital, sendo a da primeira estrofe de maior dimensão e graficamente mais elaborada que as demais, de gosto floral, na cor vermelha, e os versos são impressos em tinta preta. Conclui a dedicatória a imagem de Pégaso que sobrevoa uma cadeia de montanhas em segundo plano e uma tira de pergaminho entremeadado às montanhas onde se lê, em caracteres vermelhos maiúsculos, “ALATA PROPAGO MEDUSAE” (Prole alada da

Medusa). De Carolis segue as indicações do poeta, como se pode ler no trecho da carta a ele enviada em dois de março de 1902:

Meu caro Adolfo, trabalha freneticamente porque o tempo corre! No entanto, manda-me logo aquilo que fizeste, especialmente as tuas iniciais. Lembro-te do friso com a Medusa e o final com o Pégaso. Componha nele um pergaminho com as palavras Alata propago Medusae, porque – como sabes – o Pégaso alado nasceu do sangue da Medusa. (FONDO ADOLFO DE CAROLIS, D2142, *on-line*)<sup>6</sup>

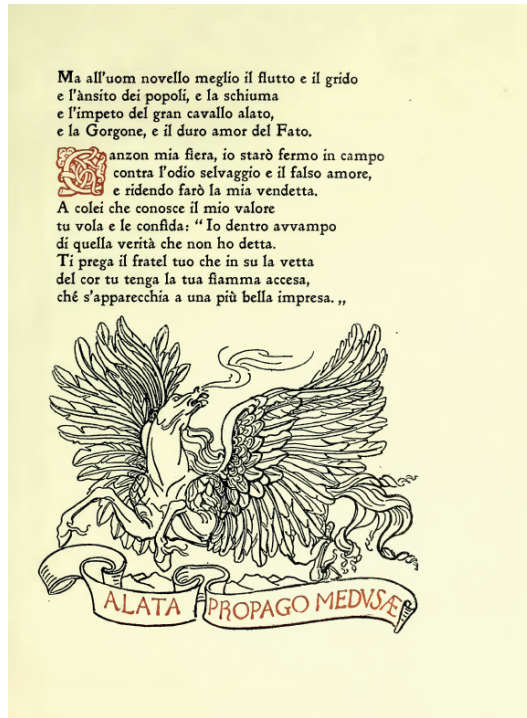
**FIGURA 4** - DEDICATÓRIA DE FRANCESCA DA RIMINI, PÁGINA INICIAL E FINAL, NÃO NUMERADAS, 1902



Fonte: Acervo do autor.

<sup>6</sup> Mio caro Adolfo, lavora freneticamente, perchè il tempo fugge! Mandami subito intanto quel che hai fatto, specialmente le tue iniziali. Ti raccomando la testata con la Medusa e il finale col Pegaso. Componi in questo un cartiglio con le parole Alata propago Medusae, perchè - come sai - il Pegaso alato nacque dal sangue di Medusa.

**FIGURA 2** - DEDICATÓRIA DE FRANCESCA DA RIMINI, PÁGINA INICIAL E FINAL, NÃO NUMERADAS, 1902



Fonte: Acervo do autor.

As duas páginas seguintes são as mais rebuscadas da edição, ilustradas em toda a superfície. Na já citada carta de dois de março, D'Annunzio dá indicações precisas sobre essas páginas: "E os dois sonetos? No primeiro o Amor pode segurar o arco e a flecha – um longo arco, uma grande flecha – vastas asas. Não te surpreendas! Procure fazer logo. Desenhos lineares, em contornos, como no Polifilo." (FONDO DE CAROLIS, D2134, *on-line*)<sup>7</sup> Porém, em uma missiva anterior, de dois de fevereiro daquele mesmo ano, D'Annunzio indicava ao artista:

<sup>7</sup> E i due sonetti? Nel primo l'Amore può tenere in mano l'arco e la freccia - un lungo arco, una grande freccia - vaste ali. Non ti sbigottire! Cerca di far presto. Disegni lineari, a contorni, come nel Polifilo."

Meu caro Adolfo, por maior segurança envio-te a medida exata dos sonetos que devem estar compreendidos nos frisos amorosos. Deverias desenhar logo as iniciais A e V, das quais também encontrarás indicada a medida na folha anexa. Peço-te a máxima solícitude. A composição do livro segue em frente rapidamente. (FONDO ADOLFO DE CAROLIS, D2134, *on-line*)<sup>8</sup>

Na página da esquerda, domina a alegoria do Amor que segura o grande arco na mão esquerda levemente erguida, e as flechas na mão direita abaixada. Sobre as asas da figura, uma fita de pergaminho enrolado contém as palavras do poema de Dante “EGO DOMINVUS TVVS” (Eu sou teu senhor). A moldura encerra os versos do primeiro soneto da *Vita Nova* de Dante “A ciascun’alma presa, e gentil core”<sup>9</sup>, precedidos da inscrição “DANTE ALIGHIERI A TUTTI I FEDELI D’AMORE” (Dante Alighieri a todos os fiéis do amor). O primeiro verso inicia com uma letra capital entremeadada por flores e frutos de romã: letras e desenhos apresentam uma profusão de linhas sinuosas tipicamente *Art Nouveau*.

A página da direita apresenta dentro da moldura um fictício soneto-resposta a exemplo daquele de Guido da Cavalcanti e de Paolo Malatesta,

---

<sup>8</sup> Mio caro Adolfo, ti mando per maggior sicurezza la misura esatta dei sonetti che devono essere compresi dai fregi amorosi. Dovresti disegnare subito le iniziali A e V, delle quali troverai anche indicata la misura nel foglio accluso. Ti raccomando la massima sollecitudine. La composizione del libro va innanzi rapidamente.

<sup>9</sup> A toda alma prisioneira, a todo o coração gentil/ até aos quais correndo vá o meu lamento/(e que diga cada um aquilo que sente)/ saúde em seu Senhor, ou seja o Amor./ Quase se tinha atingido a hora/ em que a luz estelar mais viva nos parece/ quando de súbito o Amor se me mostrou,/ e de tal forma que lembrá-lo me horroriza./ Alegre me parecia, tendo/ numa das mãos meu coração, e nos braços/ envolta num cendal, minha dama, adormecida./ Despertou-a; e desse coração que ardia,/ ela comia receosa, humildemente./ Vi- o depois afastar-se soluçando (ALIGHIERI, 1993, p. 11) (Original: A ciascun’alma presa e gentil core/nel cui cospetto ven lo dir presente,/in ciò che mi rescrivano suo parvente,/salute in lor signor, cioè Amore./Già eran quasi che atterzate l’ore/del tempo che onne stella n’è lucente,/quando m’apparve Amor subitamente,/cui essenza membrar mi dà orrore./Allegro mi sembrava/ Amor tenendo/meo core in mano, e ne le braccia avea/madonna involta in un drappo dormendo./Poi la svegliava, e d’esto core ardendo/lei paventosa umilmente pascea:/appresso gir lo ne vedea piangendo.

enfazizando a conexão amor e morte.<sup>10</sup> O primeiro verso trás uma letra capital com um vaso de onde sai uma roseira e cujos ramos arabescados envolvem toda a letra. A moldura, uma variação da página anterior, também na cor vermelha, apresenta o Amor de costas que com a mão direita que eleva um coração ardente, e sobre a figura, dentro de outra fita de pergaminho enrolado, lê-se a inscrição “VIDE CORTVVM” (Vê o teu coração), também essa extraída do texto extraído do capítulo III da *Vita Nova*.

**FIGURA 6** - DOIS SONETOS DE FRANCESCA DA RIMINI, PÁGINAS NÃO NUMERADAS, 1902.



Fonte: Acervo do autor.

<sup>10</sup> Viste, ao sábio mais que outro alto amador/ Que na tua visão colocou a mente,/ Como alegre  
aquele senhor potente./ Aduz os seus servos à dor./ Em seus braços tinha o seu valor/ E a tua  
mulher à guisa de dolente/ A morrer colocada, aquela mortalmente /Nutrindo do teu coral  
ardor./ Depois sem virar-se lágrimas derramando,/ Por súbita piedade que ele comprimia/  
Oculta morte nela conhecendo./ Aparentemente ele viu-me chorando/E não Senhora, ai!,  
mas o coração comia/ Tal desejo louco onde eu sempre ofendo. (Original:Vedesti, al saggio  
d'ogni alto amadore/ Che 'n la tua vision pose la mente,/ Come gioioso quel signor possente/  
Adduce li suoi servi allo dolore./ Nelle sue braccia avea lo tuo valore/ E la tua donna in guisa  
di dolente/ A morir messa, quella mortalmente/ Nudrendo dello tuo corale ardore. /Pocia  
sen giva lagrime spargendo,/ Per subita pietate che 'l strignea,/ Ascosa morte in ella cono-  
scendo./ Sembiantemente lui vid'io piangendo,/ E non Madonna, ahi, ma del cor pascea/ Tal  
disir folle ond'io sempre l'offendo.) (D'ANNUNZIO, 1902, n.p.).

As seguintes duas páginas ricamente ilustradas ao gosto *Art Nouveau*, apresentam complexas figurações cuja composição não foi indicada por D'Annunzio na referida carta a De Carolis, mas que se refazem a trechos da obra. A primeira delas é um coração formado pelos galhos de uma roseira cujas flores preenchem todo o interior da forma e a sua parte superior. A roseira está plantada dentro de um sarcófago bizantino – “Perto da escada há uma arca bizantina, sem tampa, cheia de terra como um vaso, onde floresce uma roseira vermelha” (D'ANNUNZIO, 1902, p. 3)<sup>11</sup> – ladeado por duas colunas e apresenta à sua frente uma fonte da qual bebem um casal de cervos. No Ato I, Cena 5 encontram-se as referências à imagem: “E talvez é santo, nascido nessa antiga/ arca que foi sepultado/ talvez de algum mártir ou de alguma/ virgem gloriosa./ O Redentor/ tem sob os pés o leão e a serpente;/ Elisabete visita Maria;/ o Anunciador aparece a Nossa Senhora;/ os cervos matam a sede na fonte.” (D'ANNUNZIO, 1902, p. 60-61)<sup>12</sup>. A imagem se refaz à conclusão da Cena V do Ato I, isto é, ao primeiro encontro de Paolo e Francesca quando ela colhe uma rosa daquele sarcófago e a oferece ao jovem, um verdadeiro oráculo do trágico final dos dois amantes, como indicado na didascália:

Francesca está para subir as escadas; mas eis que ele vê por perto, para além do portão, aparecer Paolo Malatesta. Ela permanece imóvel e ele para entre os arbustos; e estão um em frente ao outro, divididos pelo portão, olhando-se sem palavras e sem gestos. [...] Francesca se separa da irmã e vai lentamente em direção à arca. Colhe uma grande rosa vermelha, e depois se vira; e, por sobre o portão, a oferece a Paolo Malatesta. (D'ANNUNZIO, 1902, p. 75)<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Presso la scala è un'arca bisantina, senza coperchio, riempita di terra come un testo, dove fiorisce un rosaio vermiglio.

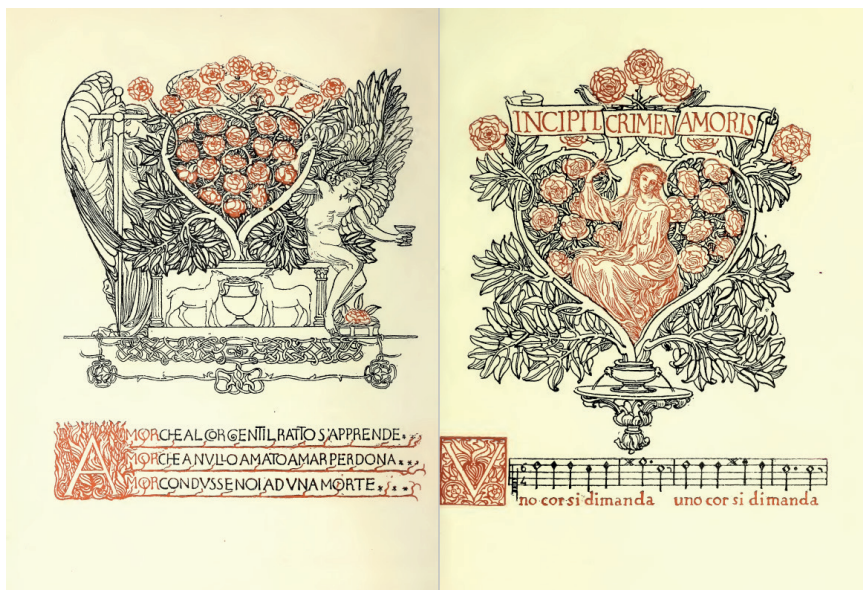
<sup>12</sup> A imagem dos cervos que bebem água da fonte remontam a iconografia cristã “E forse è santo, nato in quest'antica/ arca che fu il sepolcro/ forse di qualche martire o di qualche/ vergine gloriosa./ Il Redentore/ ha sotto i piedi il leone e la serpe;/ Elisabetta visita Maria;/ l'Annunciatore appare a Nostra Donna;/ i cervi si dissetano alla fonte.”

<sup>13</sup> 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.

De pé, na lateral esquerda do sarcófago vemos novamente a figura do Amor que segura a longa espada com a qual são assassinados os amantes, e à esquerda, sentado sobre a arca, a alegoria da Morte que com a mão esquerda segura a roseira e com a direita, mais abaixada, segura um cálice, símbolo do amor selado entre os dois jovens no Ato II; aos seus pés a rosa caída ao chão, símbolo do amor cortado pela espada. Abaixo da figura estão três versos do Canto V do Inferno dantesco, todos eles iniciados pela palavra Amor em letra capital envolvida em chamas, na cor vermelha (*Amor che al cor gentil ratto s'apprende; Amor che a nullo amato amar perdona; Amor condusse noi ad uma morte*).

A página da direita trás a mesma ilustração utilizada no cartaz para a estreia da peça. Nela vemos uma jovem sentada em um roseiral, uma clara reelaboração de modelos pré-rafaelitas ingleses como ao quadro *The heart of the rose* de Edward Burne-Jones (1889) e do *Daydream* de Dante Gabriel Rossetti (1880). A roseira florida, cujos galhos também formam um coração, está plantada dentro de um vaso/fonte que repousa sobre um elemento arquitetônico. No alto da forma de coração há um pergaminho enrolado com dentro a inscrição “Incipit crimem amoris” (Início do crime de amor). Abaixo da figura, iniciando com uma letra capital, vemos uma linha de pauta musical com o verso “Vno cor si dimanda, uno cor si dimanda” (Um coração se pergunta, um coração se pergunta) que faz parte da canção entoada pelo coro de mulheres, sempre na conclusão da Cena 5 do Ato I (D’ANNUNZIO, 1902, p. 75). No vértice da letra há um coração ardente e nas laterais algumas volutas e duas rosas.

FIGURA 7 - ILUSTRAÇÕES DE *FRANCESCA DA RIMINI*, PÁGINAS NÃO NUMERADAS, 1902



Fonte: Acervo do autor.

A indicação do autor também é respeitada para a ilustração da conclusão da tragédia: “Para o fim último pensei um motivo simplíssimo, pois o tempo urge: Uma longa espada ao redor da qual se envolve um pergaminho com as palavras Explicit tragoedia (Fim da tragédia).” (FONDO ADOLFO DE CAROLIS, D2142, *on-line*)<sup>14</sup> A didascália da Cena Última do Ato V recita:

O marido deixa a presa. Paolo salta do outro lado da quartelada e desembainha o punhal. O Coxo recua, desembainha a espada e joga-se sobre ele com um ímpeto terrível. Francesca, em um segundo, atira-se em meio aos dois; mas, como o marido TUTTO SI GRAVA sobre o golpe e não pode detê-lo, ela tem o peito atravessado pela lâmina, cambaleia, gira sobre si mesma virando-se para Paolo que deixa cair o pu-

<sup>14</sup> “Pel finale ultimo ho pensato un motivo semplicissimo, poichè il tempo incalza: Una lunga spada intorno a cui s'avvolge un cartiglio con le parole Explicit tragoedia (finisce la tragedia).”



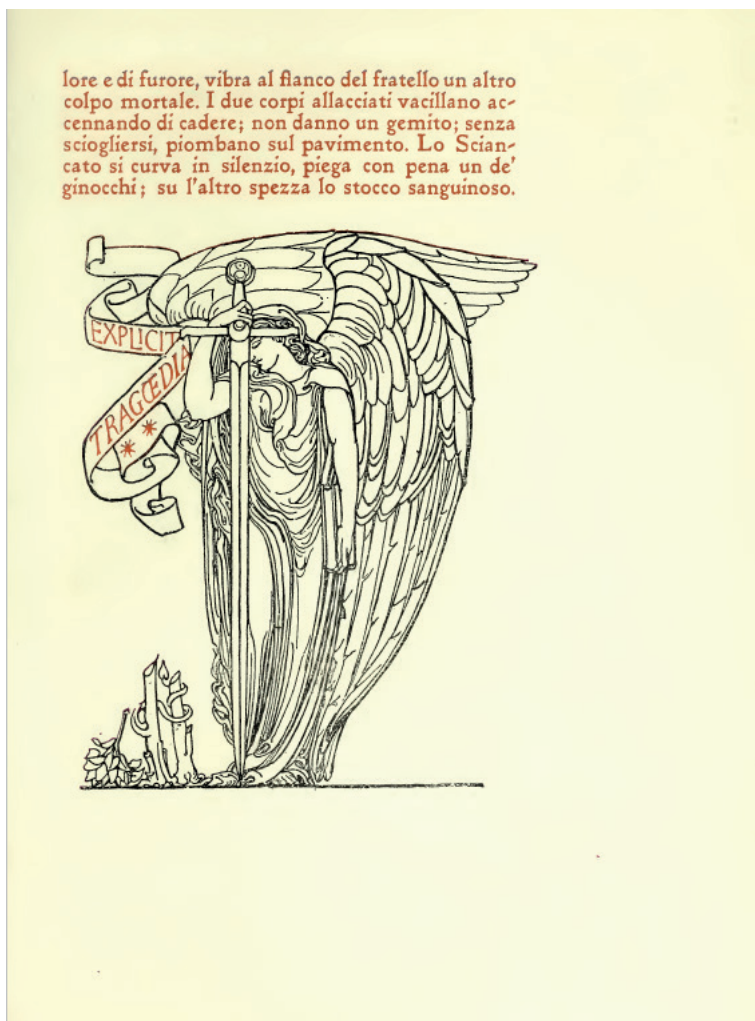
nhal e a recebe em seus braços. [...] O Coxo se detém por um momento. Vê a mulher apertada ao coração do amante que com seus lábios beija-lhe os lábios expirantes. Louco de dor e de furor, desferra outro golpe mortal no flanco do irmão. Os dois corpos entrelaçados vacilam, acenando a cair; não dão um gemido; sem se desvencilhar, caem no chão. O Coxo curva-se em silêncio, dobra com pena um dos joelhos; sobre o outro quebra a espada sanguinolenta. (D'ANNUNZIO, 1902, p. 266-267)<sup>15</sup>

Todavia De Carolis vai além e repete a figura alegórica do Amor das ilustrações anteriores; desta vez a divindade, com um ar de abandono, se apoia com a mão esquerda e a testa no cabo da grande espada que toca o chão, ao lado da roseira cortada, com a flor caída no solo. Ao lado das asas de Amor vê-se uma fita de pergaminho contendo as inscrições em latim *Explicit Tragædia* indicadas por D'Annunzio. Com mão direita, na altura dos flancos, o Amor segura um livro, o “galeotto libro”.

---

<sup>15</sup> Il marito lascia la presa. Paolo balza dall'altra parte della cateratta e snuda il pugnale. Lo Sciancato indietreggia, sguaina lo stocco e gli si avventa addosso con impeto terribile. Francesca in un baleno si getta tra mezzo ai due; ma, come il marito tutto si grava sopra il colpo e non può ritenerlo, ella ha il petto trapassato dal ferro, barcolla, gira su sé stessa volgendosi a Paolo che lascia cadere il pugnale e la riceve tra le braccia. [...] Lo Sciancato per un attimo s'arresta. Vede la donna stretta al cuore dell'amante che con le sue labbra le suggella le labbra spiranti. Folle di dolore e di furore, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale. I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere; non danno un gemito; senza sciogliersi, piombano sul pavimento. Lo Sciancato si curva in silenzio, piega con pena un de' ginocchi; su l'altro spezza lo stocco sanguinoso.

**FIGURA 8** - PÁGINA CONCLUSIVA DO TEXTO DE *FRANCESCA DA RIMINI*, 1902



Fonte: Acervo do autor.

As ilustrações de De Carolis, embora ressentindo de uma tipologia pré-rafaelita, transpiram uma forte estética *Art Nouveau* (ou *Liberty* em italiano). É o que se observa na figura do Amor, na qual o único elemento retilíneo é a enorme espada sobre a qual a figura se apoia.

Mais uma coisa. Colocarei ao final algumas páginas de música. Para isso preciso de um frontispício, como se diz. Poderias fazer um pequeno órgão portátil (encontrarás muitos modelos entre os anjos do século XIV e XV, e na caixa do órgão a escrita: Magister Antonius sonum dedit. Também esse vai ao meio de uma página. Poderias, querendo, compor com o órgão a figura do Amor. (FONDO ADOLFO DE CAROLIS, D2142, *on-line*)<sup>16</sup>.

**FIGURA 9** - PÁGINA DE INTRODUÇÃO ÀS COMPOSIÇÕES MUSICAIS DE *FRANCESCA DA RIMINI*, 1902



Fonte: Acervo do autor.

<sup>16</sup> Ancora un'altra cosa. Metterò in fine alcune pagine di musica. Mi ci vuole un occhio come si dice. Potresti fare un piccolo organo portatile (troverai molti modelli tra gli angeli del XIV e del XV secolo, e nella cassa dell'organo la scritta: Magister Antonius sonum dedit. Anche questo va in mezzo a una pagina. Potresti, volendo, comporre con l'organo la figura dell'amore.

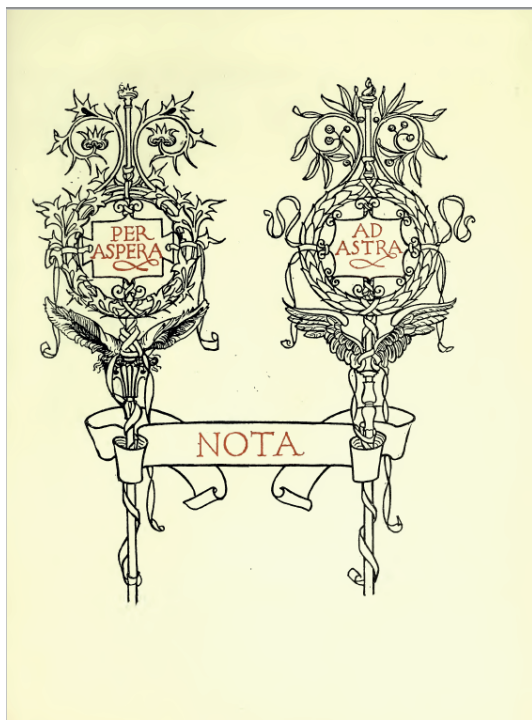
A composição do frontispício acolhe algumas das indicações do Poeta. Dentro do frontão classicamente triangular vê-se uma coroa vegetal em cujo centro encontra-se uma zamponha. No friso da arquitrave logo abaixo, em caracteres maiúsculos a frase “DOLCE CANTAR SPESNE CIÒ CHE NUOCE” (Doce cantar anula aquilo que danifica). Esse mote, segundo Praz (1944), foi retirado por D’Annunzio do livro *Reggimento e costume di donna* (1348) do poeta e notário trecentista Francesco da Barberino (1264-1348). Abaixo da arquitrave, dentro do quadro, bem ao centro da cena vê-se o Amor vendado, sentado, com uma das asas levemente levantada e a outra em posição de repouso; sobre os joelhos há um livro aberto e sobre as páginas do livro repousa um órgão portátil. Aos pés da divindade, no chão, estão o arco e as flechas, seus atributos. Amor está sentado na entrada de um jardim, e à direita e à esquerda da figura, em primeiro plano, estão as grades desse jardim entremeadas por roseiras. À esquerda, por trás das grades, diferentes plantas, floridas e não, compõem a cena. À direita, bem no centro do gradil, uma fonte com quatro jatos de água distribuídos em dois níveis diferentes deságuam dentro de uma bacia de forma circular. Duas árvores floridas, uma das quais uma romãzeira, compõem a cena. Abaixo, no interior do estilóbato, em caracteres maiúsculos vermelhos, a dedicatória “MAGISTER ANTONIVS SONVM DEDIT” (Dedicado ao som do Mestre Antonio), em alusão ao mestre Antonio Dilmani d’Allemagna, construtor de órgãos com oficina em Veneza, atuante na Sereníssima, em Treviso, Pádua, Bréscia, Feltre e Milão no século XV (METZ, 2016, *on-line*). O ilustrador, mais uma vez atende aos apelos do poeta.

Segue uma página em branco que precede as notas ao texto com outra ilustração que adota rigorosamente as indicações dannunzianas:

Também preciso de um desenho que deve ocupar uma página, no final, precedendo uma breve nota em prosa. Dois tirsos, dos quais um carrega uma coroa de cardos e duas grandes orelhas de asno, muito expressiva (as orelhas dos críticos); o outro carrega uma coroa de louros e duas asas. Em um vai escrito *Per aspera*, no outro *Ad astra*, como está indicado nos esboços que te anexo. Tu pensarás a bem compor esse

motivo. Suplico vivamente de estilizar com vigor as orelhas de asno. (FONDO ADOLFO DE CAROLIS, D2142, *on-line*)<sup>17</sup>.

**FIGURA 10** - PÁGINA DE NOTA DE *FRANCESCA DA RIMINI*, 1902



Fonte: Acervo do autor.

Sobre o texto das *Notas*, vale a pena ressaltar alguns de seus trechos. D'Annunzio inicia colocando-se em uma posição de superioridade e fazendo um elogio a si mesmo:

<sup>17</sup> Ho bisogno anche di un disegno che deve occupare una pagina, in fine, precedente una breve nota in prosa. Due tirsi, dei quali l'uno porta una corona di cardi e due grandi orecchie d'asino, molto espressive (le orecchie dei critici); l'altro porta una corona d'alloro e due ali. Nell'uno va scritto *Per aspera*, nell'altro *Ad astra*, com'è indicato negli schizzi che ti accludo, Tu penserai a bene comporre questo motivo. Ti raccomando vivamente di stilizzare con vigore le orecchie d'asino.

Não é preciso comentário a uma obra de pura poesia. Para se ter alegria na contemplação de um edifício harmonioso, queremos nós conhecer de quais pedreiras foram tiradas as pedras cortadas que o compõem? Admirando um cavalo de músculos velozes e de sangue ardente nos perguntamos nós de quais campos provenham a forragem e as bolotas que o nutrem e deixam-lhe tão brilhante o pelame? Num caso e n'outro, a vista das belas linhas e dos belos movimentos basta à nossa felicidade. (D'ANNUNZIO, 1902, p. 288)<sup>18</sup>

E acrescenta linhas em que declara as suas fontes de inspiração e também deixa transparecer a sua superioridade em relação à crítica e ao público, desprezando-os:

O poeta renuncia, portanto, a gravar de glosas doutas a sua tragédia; a qual não pode valer senão pela soma de vida ativa que ela contém. Não lhe agrada tecer elogios da sua própria diligência com a indicação aos leitores incultos quanto ele, no estudo do costume, tenha derivado do pai Dante, de Barberino, dos poetas bolonheses, dos cronistas, dos novelistas, dos miniaturistas, dos documentos mais raros e mais diversos. Nem lhe agradou de em defender a liberdade da poesia confessando como onde e quanto tenha ele alterado a sucessão dos acontecimentos no tempo. (D'ANNUNZIO, 1902, p. 288)<sup>19</sup>

A última página das notas segue o modelo das edições quinhentistas de Manuzio, com o texto diminuindo em forma de funil, criando um refinado efeito gráfico na página. O colofon está emoldurado em um friso

---

<sup>18</sup> Non occorre commento a un'opera di pura poesia. Per aver gioia dalla contemplazione di un edificio armonioso, vogliamo noi conoscere da quali cave furon tratte le pietre tagliate che lo compongono? Ammirando un cavallo di muscoli veloci e di sangue ardente ci domandiamo noi da quali campi provengano il foraggio e la biada che lo nutrono e gli fanno sì lucido il mantello? Nell'un caso e nell'altro, la vista delle belle linee e de' bei movimenti basta alla nostra felicità.

<sup>19</sup> Il poeta rinunzia dunque a gravar di chiose dotte la sua tragedia; la quale non può valere se non per la somma di vita attiva ch'ella contiene. Non gli giova tessere le lodi della sua propria diligenza con l'indicare ai lettori incolti quanto egli, nello studio del costume, abbia derivato dal padre Dante, dal Barberino, dai poeti bolognesi, dai cronisti, dai novellatori, dai miniatori, dai documenti più rari e più diversi. Né gli piace d'indugiarsi a difendere la libertà della poesia confessando come dove e quanto abbia egli alterato la successione degli avvenimenti nel tempo.

de folhas de louro na cor vermelha. No interior do friso há uma fonte encimada por um vaso contendo uma roseira entremeadada por tiras de pergaminho com inscrições latinas em vermelho. Nas bordas da fonte, à esquerda há uma águia e à direita uma pomba, semelhantes àquelas da ilustração das páginas iniciais da obra. O ilustrador contempla, mais uma vez, as exigências do poeta:

Ainda! Na última página vai uma inscrição que te anexo. Eu a colocaria em meio a muitos pergaminhos enrolados ao redor de uma taça onde bebem a aguiazinha e a pomba. Anexo um esboço pra te dar uma ideia. “Gabriel Nuncius finxit. Adolphus de Karolis ornavit. Joseph Treves impressit accuratissime A. D. MCMII”. Abraço-te, Gabriele. (FONDO ADOLFO DE CAROLIS, D2142, *on-line*)<sup>20</sup>.

**FIGURA 11** - NOTA DE *FRANCESCA DA RIMINI*, 1902, p. 290 E CÓLOFON EM PÁGINA NÃO NUMERADA



Fonte: Acervo do autor.

<sup>20</sup> Ancora! Nell'ultima pagina va un'iscrizione che ti accludo. Io la metterei in mezzo a molti cartigli annodati intorno alla coppa ove s'abbeverano l'aquila e la colomba. Ti accludo uno schizzo per darti l'idea. “Gabriel Nuncius finxit. Adolphus de Karolis ornavit. Joseph Treves impressit accuratissime A. D. MCMII”. Ti abbraccio, Gabriele.

A edição de luxo representa, portanto, uma perfeita sintonia entre autor e ilustrador. É possível afirmar que De Carolis, em alguns momentos, é apenas intérprete dos desejos de D'Annunzio que, como vimos, são específicos, e indicados nos esboços que ele mesmo envia como sugestão ao artista. Graças ao apurado senso icônico do artista e de sua habilidade técnica, embora a xilogravura possa parecer demasiado rígida, ao mesmo tempo parece também aveludada e com uma atenção respeitosa, não oculta as palavras opulentas do poeta, mas, ao contrário, as exaltava. Bracquemond (1897) sustenta que essa técnica não deve tentar imitar a litografia ou o talho doce, mas sim ser ela mesma com todas as suas particularidades. E acrescenta que as “boas” ilustrações xilográficas devem conter a mesma lealdade de expressão que continham aquelas dos antigos mestres.

Poesia e xilogravura coexistem e se enriquecem mutuamente. O equilíbrio de aspecto, a harmonia entre os elementos da matéria poética e tipográfica são características dessa edição, um verdadeiro objeto de arte. Pois como afirma Wajcman (2012), o século XX é o século dos objetos e D'Annunzio era um verdadeiro maníaco por objetos.

Autêntico factótum, escritor, cenógrafo, diretor, figurinista e *régisseur*, D'Annunzio seria, *dulcis in fundo*, também o verdadeiro ilustrador dessa edição, visto que das suas palavras derivam, uma a uma, muitas das imagens do texto. De Carolis, porém, penetra o texto e o mundo dannunziano com suas xilogravuras e devolve ao poeta a alma graficamente acabada de suas ideias. É o que Bracquemond (1897, p. 95) postulava a propósito das edições de luxo no século XIX: “Quando quisermos belos livros, adornados com belos desenhos em concordância tipográfica com o texto, será necessário exigir-lhes repetidamente a xilogravura, a verdadeira xilogravura.”<sup>21</sup>

Nas notas finais da edição, que na verdade são comentários sobre o sucesso do espetáculo teatral, D'Annunzio (1902, p. 290) conclui:

---

<sup>21</sup> Quand on voudra de beaux livres, ornés de beaux dessins en accord typographique avec le texte, il faudra les demander, encore et encore, a la gravure sur bois, a la vraie gravure sur bois.



O mesmo cuidado foi perseguido na impressão desse volume, para que ele permaneça como documento de um esforço sincero e animoso que duas vontades concordes fizeram em pátria para testemunhar, pelo menos, a aspiração deles rumo àquelas múltiplas formas ideais que um tempo fizeram da vida italiana o ornamento do mundo.<sup>22</sup>

Ao mesmo tempo externa e fundamental ao texto, a ilustração se torna essa espécie de decoração sugestiva, que conta, como tentou Remy de Gourmont (1858-1915) em *L'Ymagier* e em suas edições ilustradas no *Mercur de France*, para uma relação ideal entre palavra e coisas. O livro *Art & Craft*, como o de William Morris, trata da imitação de incunábulo com seus caracteres tipográficos e molduras decorativas. Visa criar uma harmonia pela qual as ilustrações não devem ter uma relação mais ou menos aleatória com a decoração e a tipografia, mas uma relação essencial e artística. O livro *Art Nouveau* enfatiza molduras e ornamentos florais e orgânicos, e é caracterizado por uma grande inovação tipográfica, como na edição de luxo de *Francesca da Rimini* que é um ambicioso projeto de fundir em um *unicum* todas as partes do livro: caracteres, materiais, técnica de ilustração, impaginação e a própria poesia. Ela inaugura uma série de outras edições ilustradas por De Carolis que caracterizam a produção dannunziana na primeira década do novo século, até os anos da Primeira Guerra Mundial.

#### GABRIELE D'ANNUNZIO AND THE ILLUSTRATED EDITION OF *FRANCESCA DA RIMINI* (1902)

##### ABSTRACT

Francesca da Rimini is one of the longest-lived myths of Western culture. Numerous artists dedicated works to her in various expressions and in many languages: poetry, comedies, tragedies, melodramas, paintings, sculptures,

---

<sup>22</sup> La medesima cura fu proseguita nella stampa di questo volume, perché esso rimanga come documento d'uno sforzo sincero e animoso che due volontà concordi compirono in patria per testimoniare almeno la loro aspirazione verso quelle molteplici forme ideali che un tempo fecero della vita italiana l'ornamento del mondo.

engravings. They are works that, in the collective imagination, transformed the adulterous sinner into a heroine until she became the symbol of eternal fidelity to the first love and the passion that overcomes everything. Two are the objectives of the paper: to draw a brief profile of this *topos* and to analyze the relationship between literature and visual arts in Gabriele D'Annunzio's luxury edition, published in 1902 by Treves, Milan, illustrated by Adolfo De Carolis.

KEYWORDS: Gabriele D'Annunzio; Francesca da Rimini; Adolfo De Carolis; poetry; woodcut.

---

## GABRIELE D'ANNUNZIO E LA EDIÇÃO ILUSTRADA DE *FRANCESCA DA RIMINI* (1902)

### RESUMÉN

Francesca da Rimini es uno de los mitos más longevos de la cultura occidental. Numerosos artistas le dedicaron obras en diversas expresiones y en muchos idiomas: poesía, comedias, tragedias, melodramas, pinturas, esculturas, grabados. Son obras que, en la imaginación colectiva, transformaron a la pecadora adúltera en una heroína hasta que se convirtió en el símbolo de la fidelidad eterna al primer amor y a la pasión que supera todo. Dos son los objetivos del artículo: dibujar un breve perfil de este *topos* y analizar la relación entre literatura y artes visuales en la lujosa edición de Gabriele D'Annunzio, publicada en 1902 por Treves, Milán, ilustrada por Adolfo De Carolis.

PALABRAS CLAVE: Gabriele D'Annunzio; Francesca da Rimini; Adolfo De Carolis; poesía; xilografía.

---

### REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução Carlos Eduardo Sobral. 3. ed. Lisboa: Guimarães Editora, 1993.

BERGAMINI, Alberto. Così inventai la terza pagina. In: MARCUCCI, Eugenio. *Giornalisti, grandi firme: l'età del mito*. Soveria Mannelli: Il Rubbettino, 2005. p. 97-100.

BRACQUEMOND, Félix. *Étude sur la gravure sur bois et la lithographie*. Paris: Henri Beraldi, 1897.

CIGNI, Fabrizio. La Francesca e il tristanismo tra otto e novecento. In: FORTUNATO, Federico; COMISSO, Irene (Org.). *Meravigliosamente un amor mi distringe*: intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai. Rovereto: Osiride, 2017. p. 208-230.

D'ANNUNZIO, Gabriele. *Francesca da Rimini*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1902.

FONDO ADOLFO DE CAROLIS. Projeto Partage Plus – Il Liberty in Italia. Disponível em: <<http://liberty.beniculturali.it/index.php?it/1/home>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

LOMBARDINILO, Andrea. Nascita della terza pagina: d'Annunzio, Sighele e il mito giornalistico di Francesca da Rimini. *Rassegna Dannunziana*, anno XXXIV, n. 72, 2018, p. 177-197.

MENTASTI, Federica. Adolfo De Carolis. In: SPEZIALI, Andrea (Org.). *Giuseppe Sommaruga (1867-1917): un protagonista del Liberty*. Forlì: Carta Canta, 2017. p. 358-360.

METZ, Fabio. *Dizionario Biografico dei Friulani*. Disponível em: <<http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/dilmani-dismani-de-limanis-antonio/>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

PRAZ, Mario. La Francesca da Rimini di G. D'Annunzio. In: \_\_\_\_\_. *Ricerche anglo-italiane*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1944. p. 321-362.

WAJCMANN, Gérard. *Lacan, o escrito, a imagem*. Tradução Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

---

Submetido em 28 de setembro de 2019

Aceito em 08 de janeiro de 2020

Publicado em 25 de fevereiro de 2020

---