

## II

### DOTTRINA E POESIA NEL CANTO DI FRANCESCA. LETTURA DEL CANTO V DELL'INFERNO\*

A CAROLINA,  
che è nata insieme con questo lavoro.

[6 settembre 1986]

1. Il canto v dell'*Inferno*, il canto di Francesca, è probabilmente il piú «letto», indagato, interpretato, chiosato dell'intera *Commedia*. Lo spessore della bibliografia critica, antica e moderna, ha acquistato tale consistenza da proporsi talvolta piuttosto come un diaframma opaco che come una lente utile a una migliore messa a fuoco della poesia di Dante. Non a torto un recente acuto lettore, Dante Della Terza, confessava il suo «disappunto davanti alla scoperta che in qualche luogo, altrove, un critico, forse prima a noi ignoto, aveva trovato le parole giuste per esprimere, in vece nostra, il nostro pensiero sul canto. Mai come nel caso in esame ogni pensiero si rivela come già pensato, ogni scoperta appare al limite come una ri-scoperta».<sup>1</sup> Ma accanto a quella

\* «Lectura» tenuta a Modena, per la «Lectura Dantis Modenese», il 20 febbraio 1986. Il testo riveduto e ampliato e corredato delle note venne poi pubblicato in FeC, a. xi 1986, fasc. II pp. 161-210; quindi accolto nel vol. *Lo fedele consiglio de la ragione* (1989), pp. 66-125. [Le integrazioni tra parentesi quadre distinguono con la sigla finale A quelle presenti già nel vol. *Lo fedele consiglio*, con la sigla B le ultime aggiunte in occasione della ripresa in questo volume. Il titolo è stato imposto dal committente, Silvio Pasquazi].

1. D. DELLA TERZA, '*Inferno*' v: *tradizione ed esegesi*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, I. *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 255-71, a p. 255. E G. TROMBATORE (*Francesca da Rimini*, ora in *Id.*, *Saggi critici*, Firenze, La Nuova Italia, 1950, pp. 61-77, a p. 61): «Le riflessioni che ispira lo studio della critica di questo episodio sono piuttosto malinconiche: poiché non solamente gli estetizzanti, ma gli studiosi piú seri, i dantisti piú cauti non si sono trattenuti dallo sfoggiare una dubbia speranza mondana e una leziosa filosofia erotica, di cui nessuno li avrebbe creduti capaci. Perciò il caso di Francesca è dei piú disperati», e appare difficile «dare un ordine al caos delle interpretazioni e dei giudizi, cercando un filo conduttore attraverso la torbida congerie degli studi, dei saggi, delle conferenze e delle note [...]».

che di volta in volta si presenta a noi come l'interpretazione piú corretta e piú aderente al dettato dantesco, già pensata ed esposta da alcuno, si trovano altre interpretazioni di altri, altre proposte, altre sottili, magari suggestive intuizioni che insinuano il dubbio, e in piú d'un caso rischiano di avere effetto deviante rispetto all'obiettivo fondamentale di una lettura non arbitraria del testo poetico. Cómputo del lettore d'oggi sembra dunque, realisticamente, piuttosto che cercare e suggerire improbabili novità assolute sul canto, un delicato lavoro di separazione del grano dal loglio, ricomponendo poi i materiali giudicati autentici in un quadro unitario, se non nuovo nei particolari, rinnovato, possibilmente, nella sua ricostituita unità.

Conviene prendere le mosse da alcuni fondamentali risultati ormai stabilmente acquisiti dalla critica piú recente e, sembra, non piú controversi. Tra i quali in primo luogo la necessità di fermare l'attenzione non soltanto, o comunque in modo privilegiato, sulla seconda parte del canto, dominata dalle tragiche figure di Francesca e Paolo, come per secoli ha fatto l'esegesi tradizionale, ma sull'intero segmento poetico, che – come osservò Lanfranco Caretti in una memorabile « lettura » del 1949 – al di là del suo apparente squilibrio tra una prima parte narrativa e una seconda in cui si esprime la piú alta poesia dantesca dall'inizio della *Commedia*,<sup>2</sup> « rivela una struttura perfetta, una sorta di ideale partitura entro la quale i vari momenti di cui esso è contesto trovano il loro giusto posto e si legano reciprocamente con calcolatissimo accordo ».<sup>3</sup>

L'articolazione interna del canto in diversi segmenti minori, già in-

2. In questo senso esplicitamente anche un lettore certo non sprovveduto come Parodi, in un saggio del 1904: « Il poema di Dante, fino a questo punto [l'inizio dell'episodio di Francesca], è come la preparazione di qualche cosa di straordinario, che non è ancora comparso: il grande poeta s'è piú volte annunziato, ma non ancora manifestato: eccolo ora ad un tratto balzar fuori da tutti i suoi veli, come il sole meridiano che squarcia le nuvole, e in pochi versi adunare tanta ricchezza di poesia, che non potrà esaurirne i segreti tesori l'ammirazione dei secoli futuri »: *Francesca da Rimini*, ora in E.G. PARODI, *Poesia e storia nella 'Divina Commedia'*, a cura di G. FOLENA e P.V. MENGALDO, Vicenza, Neri Pozza, 1965, pp. 33-52, a p. 38.

3. L. CARETTI, *Eros e castigo ('Inferno' v)*, ora in ID., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 7-30, a p. 7.

tuita da qualche commentatore antico, per esempio Boccaccio,<sup>4</sup> che non aveva però saputo ricavarne alcun motivo di approfondimento critico, viene anzi focalizzata da Caretti come il prodotto non di una difficoltà espressiva del poeta, che stenti a trovare il tono giusto e solo nella presentazione dei due cognati amanti riesca ad attingere le vette della poesia, bensì, al contrario, di una sapientissima elaborazione della materia poetica, in cui la prima parte è preparatoria e funzionale alla seconda. «Vediamo – osserva ancora Caretti – [...] di dividere il canto giusto nel mezzo (vv. 70-72), e già avremo identificato le due parti fondamentali di questo testo dantesco: quella della cauta e progressiva preparazione ambientale, e quella dell'incontro e del colloquio: lo sfondo e il primo piano dell'episodio drammatico. Due parti di identica misura (vv. 1-71; vv. 72-142), intimamente connesse l'una all'altra proprio in virtù di quella terzina mediana (vv. 70-72), che è il punto di equilibrio e di sutura tra i due grandi momenti del canto, tra l'antefatto e la vicenda, con quei due primi versi che suggellano la rassegna delle anime peccatrici (“Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito / nomar le donne antiche e ' cavalieri”) e quel terzo verso in cui è posto ormai esplicitamente il tema della “pietà” e dello “smarrimento” (“pietà mi giunse e fui quasi smarrito”)».<sup>5</sup>

In questa recuperata corretta prospettiva critica, un altro dato che sembra ormai stabilmente acquisito è il superamento della deformante ottica cosiddetta «romantica», che aveva offerto una ricostruzione certamente distorta e arbitraria della figura e della vicenda degli amanti riminesi. «Dante audacissimo [...] diede qualità eroiche all'a-

4. Cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. PADOAN, in *Id., Tutte le Opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, vol. VI 1965, p. 280: «E fa l'autore in questo canto sei cose: esso primieramente, come detto è, si continua alle precedenti cose, mostrando dove divenuto sia; nella seconda parte dimostra aver trovato un demonio esaminatore delle colpe de' peccatori; nella terza dice qual peccato in quel cerchio si punisca e in che supplicio; nella quarta nomina alquanti de' peccatori in quella pena puniti; nella quinta parla con alcuni di quegli spiriti che quivi puniti sono; nella sesta e ultima descrive quello che di quel ragionar gli seguisse. La seconda comincia quivi: “Stavi Minòs”; la terza quivi: “Ora incominciano”; la quarta quivi: “La prima di coloro”; la quinta quivi: “Poscia ch'io ebbi”; la sesta e ultima quivi: “Mentre che l'uno spirito”».

5. CARETTI, op. cit., l. c.

more di Francesca», scrisse un lettore pur non privo di acume come Ugo Foscolo, che precisava: «La colpa è purificata dall'ardore della passione, e la verecondia abbellisce la confessione della libidine; e in tutti que' versi la compassione pare l'unica Musa»; spingendosi fino ad affermare che «senza pur dirlo, il poeta lascia sentire come la giustizia divina era clemente a que' miseri amanti, da che fra' tormenti Infernali, concedeva ad essi d'amarsi eternamente indivisi». <sup>6</sup> E un altro illustre lettore, anzi il piú illustre dell'Ottocento, Francesco De Sanctis, scriveva: «Francesca niente dissimula, niente ricopre. Confessa con una perfetta candidezza il suo amore; né se ne duole, né se ne pente, né cerca circostanze attenuanti e non si pone ad argomentare contro di Dio. – Paolo mi ha amata, perché io ero bella, ed io l'ho amato perché mi compiacceva d'essere amata, e sentivo piacere del piacere di lui –. [...] Qui hai propria e vera passione, desiderio intenso e pieno di voluttà. Ma insieme con questo trovi un sentimento che purifica e un pudore che rivergina; talché a tanta gentilezza di linguaggio mal sai discernere se hai innanzi la colpevole Francesca o l'innocente Giulietta». <sup>7</sup>

Effettivamente ciò che può disorientare – e, si è visto, ha disorientato – anche lettori tutt'altro che sprovveduti, come Foscolo e De Sanctis e tanti altri, è l'apparente profonda contraddizione fra la condizione di peccatrice e di dannata che il poeta attribuisce a Francesca e il profilo che egli ne offre: connotato non soltanto e non tanto da una gentilezza aristocratica assolutamente insolita nell'immagine dei dannati, quanto da una profonda umanità, dolente e appassionata, da una delicatezza di accenti e di tratto che può suggerire l'impressione, a chi fermi l'attenzione particolarmente sulla seconda parte del canto, di un atteggiamento indulgente di Dante verso il suo personaggio. Fino a immaginare una conseguente impossibile clemenza di Dio verso «que'

6. U. FOSCOLO, *Discorso sul testo [...] della Commedia di Dante* (capp. CLIV, CL, CLII), in ID., *Studi su Dante*, parte I, a cura di G. DA POZZO, Firenze, Le Monnier, 1979, pp. 151-573, le citaz. alle pp. 450, 442, 447.

7. F. DE SANCTIS, *Francesca da Rimini* (1869), già in *Nuovi saggi critici* (1873), ora in ID., *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. ROMAGNOLI, Torino, Einaudi, 1967<sup>2</sup>, pp. 635-52, a pp. 642-43.

poveri amanti», come azzardò Foscolo, o un altrettanto inverosimile riscatto dalla colpa, come suggerì De Sanctis.

In realtà non è possibile mettere esattamente a fuoco la valenza poetica della tragica esperienza d'amore e morte dei due amanti riminesi, se non leggendo la loro vicenda sullo sfondo ambientale e problematico delineato nella prima parte del canto: dove anche la scelta delle parole, delle immagini, delle situazioni appare attentamente studiata e calibrata, in funzione di precisi effetti che il poeta si è proposto di ottenere nella seconda. Già l'annuncio del passaggio dal «cerchio primaio / giù nel secondo» (vv. 1-2) è accompagnato da una precisazione non insignificante: «che men loco cinghia, / e tanto più dolor, che punge a guaio» (vv. 2-3). Meno esteso dunque, il secondo rispetto al primo cerchio, ma tanto più carico di sofferenza, di dolore e di pianto, in un'«aura che trema», come ha anticipato alla fine del canto precedente, «ove non è che luca» (IV 150, 151), immersa in un'oscurità profonda e impenetrabile.

Il primo impatto è con la mole maestosa e grottesca di Minosse (vv. 4-6):<sup>8</sup>

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:  
 examina le colpe ne l'intrata;  
 giudica e manda secondo ch'avvinghia.

L'avverbio, «orribilmente», definisce non soltanto l'aspetto, terrificante, del mostruoso giudice infernale, ma tutto il suo modo di essere, di atteggiarsi, di operare, l'effetto della sua voce, simile a un ringhio bestiale. Eppure questo mostro definito «orribile», ringhioso, dotato di una paurosa coda smisurata che inesorabilmente egli avvolge più volte intorno al corpo per segnalare a ciascun dannato la pena che gli è stata inflitta, il cerchio al quale è assegnato, si rivolge a Dante quasi con gentilezza, nel rituale tentativo di fermarlo, lui vivo, nel viaggio attraverso il mondo ultraterreno (vv. 16-20):

8. Cfr. A. MOMIGLIANO, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, con i commenti di T. CASINI-S.A. BARBI e di A. MOMIGLIANO, a cura di F. MAZZONI, *Inferno*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 85: Minosse «È una belva crucciata, una stupenda fusione di maestà e di grottesco».

« O tu che vieni al doloroso ospizio »,  
 disse Minòs a me quando mi vide,  
 lasciando l'atto di cotanto officio,  
 « guarda com'entri e di cui tu ti fide;  
 non t'inganni l'ampiezza de l'intrare! ».

Non c'è il tono minaccioso e aggressivo di Caronte (III 84 sgg.), non la violenza canina di Cerbero, che « graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra » (VI 13 sgg.), non la rabbia belluina di Pluto, il « maladetto lupo » (VII 1 sgg., 8), non l'iroso furia di Flegiàs sulle sponde della palude Stigia (VIII 18 sgg.). Minosse adempie al suo compito di oppositore del viaggio dantesco quasi mostrando di farlo nell'interesse stesso dell'incauto viaggiatore, con una diabolica insinuazione sulla idoneità di Virgilio al ruolo di guida attraverso le impervie vie dell'inferno (« guarda com'entri e di cui tu ti fide »); con un'allusione alle paurose difficoltà del viaggio, certo volta a intimidire e scoraggiare il viandante (« non t'inganni l'ampiezza de l'intrare! »); ma, unico tra i mostri infernali, ha accenti quasi pietosi per le sofferenze di cui è testimonia. Lo ha rilevato acutamente Antonino Pagliaro: « per rivolgere la parola al vivente, che è fuori della sua giurisdizione, il fierissimo giudice si umanizza un poco, poiché accenna al dolore umano che si accoglie nell'inferno: *O tu che vieni al doloroso ospizio*. [...] in quell'aggettivo *doloroso* si ha una risonanza umana dell'altrui soffrire, la quale per un attimo pone lo stesso giudice dell'inferno sul medesimo piano del visitatore, già esperto di quel soffrire, e timorosamente in attesa di nuove esperienze di dolore ».<sup>9</sup> Se – come non c'è dubbio che sia – ogni notazione, ogni particolare non solo dell'*Inferno*, ma dell'intera *Commedia*, non è mai casuale, sempre finalizzato a qualche effetto che il poeta si è proposto, sembra evidente che anche questo atteggiamento di Minosse non sarà una stravaganza o una smagliatura nel tessuto dantesco, ma un modo per anticipare un clima ambientale in cui accanto alle corde

9. A. PAGLIARO, *Il canto di Francesca* (1952), già in Id., *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1956, pp. 265-306 (con il titolo *Il canto v dell'Inferno*), poi con qualche variante in Id., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, ivi, id., 1967, to. 1 pp. 115-59, a pp. 119-20.

dell'orrore e del dolore trovi spazio la corda della pietà, che avrà poi grande rilievo nel séguito del canto.

Súbito dopo, superata l'opposizione di Minosse con «quella specie di formula magica già così efficacemente usata [da Virgilio] con Caronte»<sup>10</sup> («vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare»: III 95-96), perché il lettore abbia chiara qual è effettivamente l'atmosfera infernale comincia la vera e propria descrizione dell'ambiente. La prima indicazione è di carattere personale: sensazioni del viaggiatore, piuttosto che riferimento di dati oggettivi (vv. 25-27):

Or incomincian le dolenti note  
a farmisi sentire; or son venuto  
là dove molto pianto mi percuote.

Nelle «tenebre etterne» di quel luogo di dolore, che riflettono il buio impenetrabile delle coscienze dei peccatori, le percezioni sono piuttosto acustiche che visive (il buio stesso è definito come silenzio della luce: «Io venni in loco d'ogne luce muto», v. 28), senza con ciò perdere una loro anche plastica evidenza. Ma quei lamenti, quei pianti, «percuotono l'orecchio e l'animo» del poeta, come nota Tommaseo. Si ripresenta una scena simile a quella già vista sulla riva dell'Acheronte (III 100 sgg.), con la calca delle anime che piangono, urlano, bestemmiano. Dante insiste sulla mancanza di luce – già anticipata, si è visto, in chiusura del canto IV – e descrive la pena inflitta ai peccatori di quel cerchio, stabilita dalla legge del contrappasso (vv. 28-33):

Io venni in loco d'ogne luce muto,  
che muggia come fa mar per tempesta,  
se da contrari venti è combattuto.  
La bufera infernal, che mai non resta,  
mena li spirti con la sua rapina;  
voltando e percotendo li molesta.

Delineata la situazione ambientale – con studiata iterazione della vibrante (*mar, per, contrari, bufera, infernal, resta, spirti, rapina, perco-*

10. PAGLIARO, op. e l. cit.

tendo), finalizzata evidentemente a una resa anche sonora del clima che si vuol rappresentare –, Dante entra nel merito del peccato e delle sue motivazioni (vv. 37-39):

Intesi ch'a così fatto tormento  
 enno dannati i peccator carnali,  
 che la ragion sommettono al talento.

È il passo centrale della prima parte del canto, e cardinale dell'intera rappresentazione del secondo cerchio. È il momento, come ben rilevò Caretti, del «passaggio dallo spettacolo oggettivo del dolore alla sua interna decifrazione (il passaggio, cioè, dal momento puramente emotivo delle impressioni subitanee a quello riflessivo della coscienza morale della colpa)». <sup>11</sup> Non è importante qui stabilire se «Intesi» vuol esprimere un'autonoma intuizione di Dante (per altro poco plausibile all'inizio del viaggio, quando manca ancora un'adeguata conoscenza dell'organizzazione del mondo infernale e delle sue regole)<sup>12</sup> o un'informazione fornita da Virgilio. Né mette conto soffermarsi, in questa sede, sui riferimenti testuali che sono stati recuperati, ad opera soprattutto di Francesco Torraca, Gianfranco Contini, Francesco Mazzoni, particolarmente all'ultimo dei versi ora ricordati: «che la ragion sommettono al talento». <sup>13</sup> È importante invece rilevare che in questo

11. CARETTI, op. cit., p. 13.

12. Non sembra decisiva, a tal riguardo, l'obiezione di F. MAZZONI (*Il canto v dell'Inferno*, in CASA DI DANTE IN ROMA, *Inferno*. Letture degli anni 1973-76, Roma, Bonacci, 1977, p. 108) che «il verbo riprende *Inf.* III 61, ove Dante *intende* per deduzione propria»: perché qui prima di 'intendere' il poeta avverte: «Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto, / vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto» (III 58-60). C'è dunque una premessa specifica a quell'«intendere» – che in quel caso, certo, non può avere il valore di 'udire', avendo Virgilio avvertito: «non ragioniam di lor, ma guarda e passa» (III 51) –, che manca in *Inf.*, v 37.

13. Già TORRACA, com'è noto, aveva segnalato due riferimenti precisi: a un passo della *Tavola ritonda* («Io non voglio sommettere la ragione alla volontà») e a un altro di Folgora da San Gimignano («Ma ben se pò coralmente dolere / chi sommette rason a volontade / e segue senza freno suo volere»); ancora uno a Meo Abbracciavacca è di CONTINI («e qual sommette a voglia operazione»); infine MAZZONI ha segnalato due passi del *Tresor* di Brunetto Latini che appaiono strettamente collegati con il passo dantesco: «On doit contrerster au desirier de delit, car ki se laisse vaincre, la raison remaint sous le desirier [...]. Par quoi on se doit estudier que raison soit sor la concupiscence, en tel maniere que l'un



verso è la prima icastica definizione del peccato d'incontinenza, che troverà più ampia e articolata illustrazione nel canto XI: quando Virgilio, rispondendo a un quesito di Dante, lo rimanderà all'*Etica nicomachea* di Aristotele, ricordandogli «le tre disposizion che 'l ciel non vuole, / incontinenza, malizia e la matta / bestialitate»; precisando quindi «come incontinenza / men Dio offende e men biasimo accatta» (XI 81-84).

2. Si pone dunque qui, in termini essenzialissimi ma non generici, la base dottrinale del discorso che verrà sviluppato nel séguito del canto. Già nel *Convivio* (II 7 3-4) Dante aveva avvertito che

[...] quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è sua speciale vita e atto de la sua più nobile parte. E però chi da la ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo ma bestia [...].

Un concetto non nuovo e più volte ripetuto nell'opera dantesca,<sup>14</sup> meglio precisato in un altro passo dello stesso *Convivio* (III 2 10-14):

Dico adunque che lo Filosofo [= Aristotele] nel secondo dell'Anima, partendo le potenze di quella [= la mente], dice che l'anima principalmente hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare [...]. E secondo che esso dice, è manifestissimo che queste potenze sono intra sé per modo che l'una è fondamento de l'altra [...]. E quella anima che tutte queste potenze comprende, «e» è perfettissima di tutte l'altre, è l'anima umana, la quale con la nobilitade de la potenza ultima, cioè ragione, partecipa de la divina natura [...].

Delle tre «potenze» o facoltà dell'anima – vegetativa, sensitiva e razionale o intellettiva –, dunque, ciascuna trova fondamento su quella

et l'autre desirent de bien faire» (II 20 6, cap. *De Chasteté*); e poco più avanti, al cap. 41 dello stesso libro, ancora a proposito *De Chasteté*: «Et non chastes est cil ki sousmet soi mesmes au delit». Da cui lo stesso Mazzoni trae la conclusione che «l'espressione, più o meno variata, dovette esser dell'uso, certo muovendo da fonte comune» (*Il canto v dell'Inferno*, cit., pp. 108-9).

14. Cfr. *Convivio*, I 6 4: «[...] cotali sono quasi bestie a li quali la ragione fa poco prode»; III 11 14: «[...] convivere secondo l'umanitate propriamente, cioè secondo ragione [...]»; III 15 4: «[...] l'umana perfezione s'acquista, cioè la perfezione della ragione [...]»; IV 7 11: «[...] vivere ne li animali è sentire – animali, dico, bruti –, vivere ne l'uomo è ragione usare»; ecc.

che la precede, che viene assorbita e portata a ulteriore perfezione: analogamente, spiega altrove (*Conv.*, IV 7 14-15),

[...] come la figura de lo quadrangulo sta sopra lo triangulo, e lo pentangulo, cioè la figura che ha cinque canti, sta sopra lo quadrangulo: e così la [potenza] sensitiva sta sopra la vegetativa, e la intellettiva sta sopra la sensitiva. Dunque, come levando l'ultimo canto del pentangulo rimane quadrangulo e non più pentangulo, così levando l'ultima potenza de l'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto.

Un concetto, come si vede, più volte ripreso e ribadito e ulteriormente sviluppato, anche al di là della lettera di Aristotele e di san Tommaso,<sup>15</sup> basilare nel sistema di pensiero di Dante. La ragione è quella che deve guidare i comportamenti dell'uomo e la sola che determina la sua umanità: ogni deroga a questa regola, ogni cedimento ad altri impulsi, anche naturali, comporta errore e, deviando dalla legge morale, peccato. Particolarmente nel possibile contrasto fra la passione amorosa (il «talento») e la ragione, «lo fedele consiglio» di quest'ultima, secondo un'avvertenza della *Vita nuova* (II 9),<sup>16</sup> è la condizione perché

15. Per i riferimenti alle fonti vd. particolarmente DANTE ALIGHIERI, *Il Convivio*, a cura di G. BUSNELLI e G. VANDELLI, 2ª ediz. a cura di A.E. QUAGLIO, Firenze, Le Monnier, 1954, le note ai luoghi cit. (da prendere tuttavia con attenzione).

16. Nel luogo cit. della *Vita nuova* (II 9) Dante scrive: «e avvegna che la sua imagine [= di Beatrice], la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sí nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione» (concetto ripetuto in IV 2, dove scrive: «per la volontade d'Amore, lo quale mi comandava secondo lo consiglio de la ragione»), precisando: «in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire». Su quest'ultima notazione, DE ROBERTIS chiosa: «con questa precisazione apparentemente pedantesca Dante segna a sua volta i limiti della ragione rispetto alla passione, restituendo a questa, e all'immaginazione, la sua funzione di scoperta interiore» (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. DE ROBERTIS, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 34). In realtà questi «limiti», qui appena accennati, restano – se non m'inganno – del tutto indefiniti nell'opera di Dante, e nella stessa vicenda di Paolo e Francesca, come tra poco si vedrà, non appare delineato in modo chiarissimo il confine tra il razionale e l'irrazionale, e quindi tra il lecito e l'illecito. Il punto di riferimento più sicuro, su questo problema, esterno all'opera dantesca ma certo a questa non estraneo, sembra la cavalcantiana canzone *Donna me prega* (vd. in *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, to. II pp. 522-29), dove il poeta avverte: «Di sua potenza [= di Amore] segue spesso morte, /... / non perché oppost' a naturale sia; / ma quanto che da buon perfetto tort'è / per sorte, – non pò dire om ch'aggia vita, / ché stabilita – non ha signoria» (vv. 35, 38-41): non che Amore sia contro natura,

l'uomo non smarrisca la sua dimensione umana. Come Dante stesso, per altro, aveva dimostrato con una personale esperienza – reale o immaginaria che fosse, poco importa –, narrata in uno dei passi più delicati e complessi dell'operetta giovanile, laddove riferisce l'improvvisa passione per la «gentile donna giovane e bella molto» (capp. xxxv-xxxix). Nel contrasto fra il «cuore, cioè l'appetito», che lo spingeva verso la donna gentile, allontanandolo da Beatrice, e l'«anima, cioè la ragione» (xxxviii 5), che lo richiamava all'impegno di fedeltà a quest'ultima, Dante trova infine la forza di riconoscere quell'amore come «avversario de la ragione» (xxxix 1-2):

e ricordandomi di lei [= Beatrice] secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui sí vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione; e discacciato questo cotale malvagio desiderio, sí si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice.

Lo sviamento giovanile, più tardi, com'è noto, rievocato e spiegato in chiave allegorica nel *Convivio*,<sup>17</sup> non appare neanche sottinteso al precetto morale enunciato approdando al secondo cerchio dell'infer-

dunque, ma quando si discosti dal «bonum perfectum», l'uomo non è più vivo, come uomo, perché non ha più il dominio di se stesso. Ciò che accade (ma Guido dice: «L'essere [cioè l'essenza dell'amore] è») «quando – lo voler è tanto / ch'oltra misura – di natura – torna» (vv. 43-44): quando, sottratta al controllo della ragione, la passione amorosa si trasforma in desiderio smodato (su cui cfr. B. NARDI, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, ora in *Id.*, *Dante e la cultura medievale*, nuova ed. a cura di P. MAZZANTINI, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 9-79, partic. pp. 26 sgg., 32; e da ultimo, con più pertinente documentazione e lucida intelligenza, M. CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, il cap. 1 e passim, in partic. sui luoghi qui richiamati pp. 27 sgg.; e vd. la bibliogr. ivi cit.). [La canzone *Donna me prega* è ora leggibile in G. CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di D. DE ROBERTIS, Torino, Einaudi, 1986, pp. 93-107, con l'importante commento di De Robertis - A].

17. In II 2 1. Sulla controversa interpretazione di questo passo e le questioni che ne derivano, cfr. DE ROBERTIS, nell'ed. cit. della *Vita nuova*, pp. 217 sgg.; NARDI, op. cit., pp. 46 sgg., con la bibliogr. ivi cit.; e da ultimo CORTI, *La felicità mentale*, cit., pp. 146-55. [Sul presunto contrasto tra la fine della *Vita nuova* e l'inizio del *Convivio*, che aveva accreditato una favolosa ipotesi di “doppia redazione della *Vita nuova*”, vd. poi E. MALATO, *Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2002<sup>2</sup> (1999<sup>1</sup>), pp. 107 sgg. (e prima *Id.*, *Id.*, in *Storia della Letteratura Italiana*, dir. da E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, vol. I. *Dalle Origini a Dante*, 1995, pp. 773-1052, pp. 835 sgg. - B)].

no: ma il postulato dottrinale è lo stesso, ed è probabile che quella narrazione della *Vita nuova* non fosse remota nella memoria di Dante mentre elaborava questa parte iniziale del suo poema. Indotto da ciò forse anche a una diversa valutazione della gravità del peccato di lussuria rispetto a quella della dottrina tradizionale.

È stato infatti rilevato che, nella condanna del peccato di lussuria, Dante si allontana dalla dottrina tradizionale (Aristotele, seguito da san Tommaso), che giudicava l'incontinenza procurata dalla concupiscenza più grave di quella procurata dall'ira; perché, momentanee e ricorrenti l'una e l'altra, la prima provoca più esteso e durevole turbamento della ragione («delectatio, quae est in venereis, quae totam animam absorbet», nota san Tommaso: *Sum. Theol.*, II 2, q. 53 a. 6). Anche il peccato di gola sembra al teologo di Aquino meno grave della lussuria, benché egli non ammetta, sulle orme di Gregorio Magno (*Moralia*, xxxiii 2), che in generale i «peccati carnali» – tra i quali è compreso quello di gola – siano meno gravi di quelli «spirituali»: pur avendo quelli «vehementius impulsivum, idest ipsam concupiscentiam carnis nobis innatam», ed è ovvio che «quanto est gravius impulsivum ad peccandum, tanto homo minus peccat», e d'altra parte «maior concupiscentia praecedens iudicium rationis et motum voluntatis, diminuit peccatum: quia qui maiore concupiscentia stimulatus peccat, cadit ex graviore tentatione, unde minus ei imputatur» (*Sum. Theol.*, II p. 1<sup>a</sup>, q. 73 a. 5, 6);<sup>18</sup> tuttavia, conclude Tommaso, «Videtur quod peccata carnalia non sint minoris culpae quam peccata spiritualia» (l. cit., art. 5).

Nella lussuria – che per altro, non va dimenticato, è il primo peccato nel quale Dante s'imbatte, ed anche il primo dal quale egli stesso si libera, nel suo cammino verso la salvezza, proprio con «lo fedele consiglio de la ragione» –<sup>19</sup> il poeta ha visto probabilmente non sol-

18. Cfr. NARDI, op. cit., p. 74. Sulla questione vd. anche A. TARTARO, *Nei cerchi dell'incontinenza*, in «Lectura Dantis Modenese», *Inferno*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia, 1984, pp. 75-101, partic. pp. 78 sg.

19. Opportunamente lo rammenta G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'*, ora in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 334-67, a p. 348: «Francesca [...] è il primo dannato che conversa con Dante; la lussuria, il primo vizio ch'egli stacca da sé, guarda e giudica».

tanto l'attenuante della piú grave tentazione, ma anche il cedimento, piú che ad un istinto naturale, addirittura a un principio vitale: «la lussuria è vizio naturale, al quale la natura incita ciascuno animale, il quale di maschio e femina si procrea», rileva la chiosa di Boccaccio.<sup>20</sup> Senonché mentre agli altri animali la natura ha «posto certo modo», continua Boccaccio, una misura, una capacità di controllare istintivamente i propri impulsi e di autolimitarsi, «negli uomini non pose la natura questa legge, per ciò che gli conobbe animali razionali».<sup>21</sup> L'errore, e dunque il peccato, è nel cedimento della volontà, nell'incapacità di conservare il controllo della ragione sulla passione, dell'intelletto sul «talento», e quindi di mantenere entro i limiti del giusto il soddisfacimento di istinti naturali per se stessi non riprovevoli («non servammo umana legge, / seguendo come bestie l'appetito», dirà poi il lussurioso pentito Guido Guinizzelli in *Purg.*, xxvi 83-84). Ma proprio per questo, se l'incontinenza è, nella gamma dei peccati umani, il meno grave, perché meno della malizia reca offesa a Dio e alla coscienza morale – e si capisce perciò che «men crucciata / la divina vendetta li martelli» (xi 89-90) –, così la lussuria è, tra i peccati di incontinenza, il meno grave, come nota ancora Boccaccio; e

per ciò che il peccato della carne è naturale, quantunque abominevole e dannevole sia e cagione di molti mali, nondimeno, per la opportunità di quello e perché pur talvolta se n'augmenta la generazione umana, pare che meno che gli altri offenda Idio; e per questo nel secondo cerchio dello 'nferno, il quale è piú dal centro della terra che alcuno altro rimoto e piú vicino a Dio, vuole l'autore questo peccato esser punito.<sup>22</sup>

3. Definita dunque la qualità del peccato, il poeta aggiunge nuovi particolari sulle modalità della pena. Il discorso passa progressivamente dall'indicazione generica della «bufera infernal» che «mena li spirti con la sua rapina» a una descrizione piú particolareggiata, precisata nei dettagli e poi nelle persone dei peccatori, attraverso i quali si

20. BOCCACCIO, *Esposizioni*, ecc., ed. cit. p. 331.

21. Op. cit., l. c.

22. Op. cit., pp. 342-43.

attua il primo diretto contatto di Dante con la realtà concreta del peccato e delle sue conseguenze. Due delicate similitudini – quella de « li stornei » che « ne portan l'ali / nel freddo tempo a schiera larga e piena » (vv. 40-45), e l'altra de « i gru » che « van cantando lor lai, / faccendo in aere di sé lunga riga » (vv. 46-49) – offrono un'immagine poeticamente molto efficace del movimento delle anime trasportate dal turbine infernale, rompendo al tempo stesso il quadro fosco e sconvolgente delineato nei versi precedenti. Ma non ribaltandolo. Non solo non c'è – e non può esserci – gioia nel volo di quegli uccelli, ma con accorta scelta lessicale e sapiente dosaggio del colore il poeta rileva che gli stornelli volano « nel freddo tempo » e le gru vanno « cantando lor lai »: la loro voce, quasi umanizzata – « cantando » – si distingue come un coro di canti lamentosi. *Lai* è parola insolita, di non immediata percezione semantica, assunta forse e piegata per la prima volta proprio da Dante a questo valore espressivo, non casualmente in rima con *guai*: qui, come nel solo altro luogo in cui ricorre ancora, *Purg.*, IX 13: « comincia i tristi lai / la rondinella presso a la mattina, / forse a memoria de' suo' primi guai ». Mentre nel senso piú comune *lai* sono i noti componimenti poetici e musicali diffusi nel mondo trobadorico e cortese, del quale si offre dunque qui una prima eco, delle molte che offrirà avanti questo canto.<sup>23</sup>

23. B. MIGLIORINI, in una nota dal titolo *Dante nella storia della lingua italiana*, in «Cultura e scuola», n. 13-14, gen.-giu. 1965, pp. 138-42, a p. 142, osserva: «*lai*, che prima di Dante significava un 'canto lamentevole', allusione al *lai* 'specie di poemetto francese antico', attraverso il ricordo dei due versi danteschi, nel v dell'*Inferno* [...] e nel ix del *Purgatorio* [...] fu presto interpretato abusivamente: autori e vocabolari interpretano *lai* come 'lamenti', senza piú alcun sentore del significato antico». Senonché Migliorini non offre elementi per determinare quel riferimento a «prima di Dante», che risulta ignoto a tutti i vocabolari storici della lingua italiana: cfr. per es. S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1960 sgg., s.v. *lai*, e M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979 sgg., s.v. *lai*, che indicano nei due passi cit. della *Commedia* i primi esempi dell'uso di *lai* nel senso assunto da Dante. In realtà egli trovava nel vocabolario franco-provenzale la voce *lais/lai* nel duplice senso, registrato dai lessici moderni, di «*sorte de poésie*» e di «*chant des oiseaux*» (E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, C. Winter, 1966<sup>4</sup>, s.v.; analogamente in F. RAYNOUARD, *Lexique Roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris 1838-1844, rist. anast. Heidelberg, C. Winter, 1928-1929, s.v.; E. LEVY, *Provenzalisches Supplement Wörterbuch*, Leipzig, Teubner, 1894-1929, s.v.), e l'ha assunta operando una sorta di *contaminatio* semantica: caricando

Il tenebroso quadro infernale viene così in qualche modo addolcito da queste immagini di uccelli che volano, da questa sottile – quasi surrettizia – evocazione di un ambiente cortese, ma l'attenuazione viene contestualmente compensata dal riferimento al «freddo tempo» in cui gli «stornei» compiono i loro voli e ai tristi «lai» delle gru. Oltre che, naturalmente, dal secondo termine del paragone, subito dopo: «li spiriti mali» e le ombre che venivano «traendo guai», che riprende il «tanto più dolor, che punge a guai» annunciato all'inizio del canto.

Ma ormai, in questo progressivo, ben graduato passaggio dal generale al particolare, Dante è giunto quasi a contatto con le prime «ombre portate da la detta briga». Ancora una volta è rimarcata la severità della pena nella formulazione della domanda che egli rivolge al maestro: «chi son quelle / genti che l'aura nera sí gastiga?» (vv. 50-51). L'attenzione del pellegrino si ferma su un gruppo di anime che avanzano in ordine lineare, invece che in tumultuosa calca, come le altre.<sup>24</sup> Si vedrà avanti (v. 69) che sono «ombre [...] / ch'amor di nostra vita dipartille», e tra esse ne sono individuate e brevemente presentate di scorcio, o soltanto nominate, alcune di personaggi illustri: grandi

cioè il secondo valore («chant des oiseaux»), che ne legittimava l'uso in entrambi i contesti in cui compare, dell'altro, certo più noto e forse corrente in Italia, di 'componimento lirico di intonazione triste', sviluppato da trovieri e trovatori: una «tra le più fortunate risemantizzazioni del poeta sulla base dell'antico francese» (B. BASILE, in *ED*, s.v.), che però al primo impatto, almeno mentre Dante scriveva, conservava l'ambivalenza semantica originale; in parte poi perduta in conseguenza proprio della fortuna che la parola ha avuto, successivamente, nell'interpretazione «abusiva» indicata da Migliorini.

24. Sul valore esemplificativo di questa similitudine, derivata da Virgilio (*Aen.*, x 264-66) e da Stazio (*Theb.*, v 11-14), com'è noto, c'è divergenza di valutazione tra chi riferisce la comparazione al solo elemento fonico – i *lai* delle gru simili ai *guai* delle ombre – o anche alla disposizione degli uccelli nel volo. Nel primo senso si era espresso, tra i commentatori antichi, Landino (vd. la chiosa nel commento di N. SAPEGNO, nuova ed., Firenze, La Nuova Italia, 1985, ad l.), e inclina ora CARETTI (op. cit., p. 15). Senonché questa interpretazione, mentre implica una ridondanza del testo poetico – due similitudini: una per rappresentare la disposizione delle anime nel volo, l'altra per descrivere i loro lamenti –, sembra esclusa dal «così vidi venir» che introduce il secondo termine di paragone (PAGLIARO, op. cit., p. 126) e dall'indeterminato «ombre», che senza dubbio fa riferimento non a tutte le anime, ma ad un gruppo di esse (SAPEGNO, op. e l. cit.): quelle delle quali Dante chiede notizie e che vengono presentate da Virgilio.

amanti della tradizione classica e medievale, donne e uomini accomunati in questa rassegna dalla morte violenta per causa d'amore, figure tutte di grande spicco nel panorama culturale del Medioevo (indicate per altro non a caso quali « ombre » – non « anime » o « spiriti » –, come per evidenziarne l'incorporea inconsistenza, in contrasto con il grande rilievo, la materialità quasi corporea con cui venivano rappresentate nelle fonti storiche e letterarie: si ricordi, per la valenza semantica di *ombra*, il primo uso che ne fa Dante, incontrando Virgilio, in *Inf.*, 1 66: « qual che tu sii, od ombra od omo certo! »).<sup>24bis</sup> Sono (vv. 52 sgg.) Semiramide, la famigerata regina degli Assiri che « A vizio di lussuria fu sí rotta, / che libito fé licito in sua legge »; Didone, la regina di Cartagine che « s'ancise amorosa » quando Enea l'abbandonò per seguire il proprio destino, « e ruppe fede al cener di Sicheo »; e poi Cleopatra, Elena, Achille, Paride, Tristano.

Con attento studio, sono messi insieme personaggi il cui nome la tradizione ha trasmesso legato a fama di corruzione e di lascivia sfrenata – Semiramide, Cleopatra, bollate con il titolo di lussuose – e personaggi dalla reputazione “positiva”, come Didone, la cui presenza in quella sede provocherà la nota aspra reazione di Petrarca nel *Triumphus pudicitie* (vv. 154-59):

poi vidi, fra le donne pellegrine,  
quella che per lo suo diletto e fido  
sposo, non per Enea, volse ire al fine:  
taccia 'l vulgo ignorante! io dico Dido,  
cui studio d'onestate a morte spinse,  
non vano amor, com'è 'l publico grido.

Ma la presenza di questi personaggi – Didone, appunto, Achille – permette a Dante di usare non impropriamente, dopo e insieme alla parola *lussuria*, la parola *amore*, che, introdotta prima con cautela nella forma aggettivale *amoroso*, viene ripetuta in questo canto ben dieci volte nell'arco di soli sessantotto versi (dal v. 61 al v. 128), assumendo evidentemente una rilevanza tutta particolare nel contesto in cui si

<sup>24bis</sup>. [Vd. poi E. MALATO, *Chiose dantesche: 1. 'Inf.'*, 1 63: « chi per lungo silenzio pareo fioco » (1989), ora in questo vol., pp. 353-76 - B].



colloca. La sequenza è: «lussuria» (v. 55), «amorosa» (v. 61), «lussuriosa» (v. 63), «amore» (vv. 66, 69, 78, 100, 103, 106, 119, 125, 128), seguiti infine dal participio sostantivato «amante», al v. 134. Il parallelismo con l'insistenza sulle forme «onore», «onranza», ecc. nel canto iv (cfr. «orrevol», v. 72; «onori», v. 73; «onranza», v. 74; «onrata», v. 76; «onorate», v. 80; «onore», v. 93; «onor», v. 133), con la chiara medesima funzione di esaltazione nel contesto di una qualità o una condizione che preme particolarmente al poeta, è di tutta evidenza: «non è pensabile che ciò sia senza significato – nota molto bene Fiorenzo Forti a proposito del canto iv –; si tratta di gloriose corone verbali studiatamente poste a cingere la fronte di quei magnanimi». <sup>25</sup> L'insistenza sulla parola «amore», nel canto v, introdotta quasi con circospezione e poi ripetuta con incalzante iterazione, avrà a sua volta lo scopo di proporre quella come parola chiave finalizzata a una specifica connotazione semantica di tutto il quadro.

La rassegna dei lussuriosi ha dunque ben altro significato, nell'economia generale del canto, che quello di un semplice «catalogo di nomi», come parve per esempio a Benedetto Croce, <sup>26</sup> o di una digressione non necessaria. Al contrario, come ben ha evidenziato Caretti, essa ha la funzione di «agevolare al poeta quella conoscenza piú intima dell'*iter* amoroso che gli sta cosí a cuore e il cui approfondimento costituirà il tema fondamentale della seconda parte del canto». <sup>27</sup> È un passaggio insopprimibile dalla descrizione generale dell'ambiente e della pena infernale, nonché della sua motivazione dottrinale, all'illustrazione del caso esemplare, nell'episodio di Paolo e Francesca. La scelta certo non fortuita di personaggi illustri, tutti suicidi o uccisi per amore, ha la funzione di esercitare una forte suggestione sul poeta,

25. F. FORTI, *Il limbo dantesco e i megalopsichoi dell'Etica nicomachea*, in GSLI, a. LXXVIII 1961, fasc. 423 pp. 329-64, a p. 346 (poi in ID., *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 9-40, a p. 24).

26. Cfr. B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1959<sup>11</sup>, p. 73. Secondo MOMIGLIANO, per altro, «per la sua sobrietà e per il suo ufficio di fondo questa rassegna non ha nulla a che vedere con le pesanti e pretensiose filze di amanti famosi che circondano le storie d'amore nella letteratura del tempo» (commento cit., p. 91).

27. CARETTI, op. cit., p. 17.

che nella connessione imprevedibile di amore e morte trova un ulteriore motivo di riflessione e di turbamento, con cui si prepara il clima psicologico e morale piú adatto alla narrazione della vicenda dei due cognati amanti.

E infatti la prima reazione del pellegrino al cospetto della miseria non piú di una folla anonima di peccatori, ma di alcuni personaggi ben individuati, e per di piú personaggi i cui nomi avevano il potere di evocare memorie esaltanti delle loro esperienze d'amore, spesso celebrate nelle pagine piú divulgate della letteratura cortese, è di smarrimento e di pietà (vv. 70-72):

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito  
nomar le donne antiche e ' cavalieri,  
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.

È il primo aperto recupero del concetto della «pietà», dopo il primo accenno, tutto implicito e inespresso, che si è intravisto nelle parole di Minosse. E – certo ancora una volta non a caso – questo recupero avviene nella terzina centrale del canto, quella che è stata individuata come cerniera tra la prima e la seconda parte del canto stesso, di cui offre in qualche modo la necessaria chiave di lettura.

Si è discusso sul valore da attribuire alla parola «pietà», in questo passo e negli altri luoghi in cui ricorre: al v. 93 («poi c'hai pietà del nostro mal perverso») e al v. 140 («l'altro piangëa; sí che di pietade / io venni men cosí com'io morisse»), ancora al v. 117 nella forma aggettivale «pio», nel senso evidente di 'pietoso' («Francesca, i tuoi martíri / a lagrimar mi fanno tristo e pio»), infine all'inizio del canto seguente, quando è descritto il «tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati» (VI 1-2). Secondo Sapegno «pietà», in questi luoghi, «non è da intendere nel senso di compassione, simpatia [. . .]; bensí nel senso di turbamento, che nasce dalla considerazione delle terribili conseguenze del peccato [. . . nel senso della commozione che accompagna uno stato di perplessità morale e intellettuale]. E s'intende che [. . .] il turbamento implica anche una sfumatura di sofferenza e di segreta tormentosa inquietudine, che non importa comunque da parte di Dante un atteggiamento di adesione e di compartecipazione e

non attenua in nessun modo la recisa condanna morale». <sup>28</sup> Ma «compassione» non vuol dire «adesione» e «compartecipazione», e tanto meno rinuncia al giudizio di condanna, del resto chiaramente enunciato con la collocazione di Francesca nel secondo cerchio dell'inferno. <sup>28bis</sup> Semplice 'turbamento', implicante comunque una partecipazione emotiva allo spettacolo doloroso, potrebbe essere se mai la «pietà» di Virgilio al passaggio dal vestibolo al primo cerchio: «L'angoscia de le genti / che son qua giù, nel viso mi dipigne / quella pietà che tu per tema senti» (IV 19-20). Negli altri casi appare tuttavia difficile una interpretazione riduttiva di quella «pietà», come «turbamento» o «perplexità morale e intellettuale»: ciò che, osserva argutamente Umberto Bosco, «anche la lettera ci vieta di fare. [...] Sono le parole di lei [= Francesca] e il silenzioso pianto di lui [= Paolo] a determinare direttamente la pietà: *sí che di pietade / io venni men*: non si sviene per perplexità». <sup>29</sup> La stessa discreta ma certo non accidentale insistenza su questo concetto – quattro volte in soli settantadue versi (da v 72 a VI 2), su un totale di dieci occorrenze registrate in tutto l'*Inferno* –, l'anticipazione che ne ha dato all'inizio del viaggio (II 4-5: «m'apparecchiava a sostener la guerra / sí del cammino e sí de la pietate»), la sua associazione, nell'ultima allusione alla vicenda di Paolo e Francesca, con quello di «trestizia», che «tutto *lo* confuse» (VI 3; e prima aveva 'lagrimato' «tristo e pio»), inducono una valenza semantica piú estesa e propria: per altro con precise implicazioni dottrinali, che sono state molto ben chiarite e documentate da Vittorio Russo. <sup>30</sup> E basti qui,

28. SAPEGNO, nel commento cit., pp. 59, 65 (note ai vv. 72 e 149). Consentono, tra gli altri, con questa interpretazione, MAZZONI, *Il canto v*, cit., p. 114; E. BONORA, '*Inferno*' *canto v*, in GSLI, a. XCIX 1982, fasc. 507 pp. 321-52, a p. 334 [ora in ID., *Interpretazioni dantesche*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 13-50, a pp. 28-29 - A]; ecc. Dissente con forza A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *La guerra de la pietate. Saggio per una interpretazione dell'Inferno di Dante*, Napoli, Liguri, 1979, nel cap. III, *Gentilezza e pietà*, pp. 62-83, partic. pp. 72 sgg.

28bis. [In questo senso anche R. MONTANO, *Il peccato di Francesca*, in ID., *Suggerimenti per una lettura di Dante*, Napoli, Conte, 1956, pp. 181-85, a p. 182: «Il giudizio di Dante è dato dal luogo in cui egli l'ha posta» - A].

29. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di U. BOSCO e G. REGGIO, Firenze, Le Monnier, 1984<sup>11</sup>, p. 68.

30. Cfr. V. RUSSO, «*Tristitia*» e «*miser cordia*» nel *canto v dell'Inferno*, in ID., *Sussidi di ese-*

provvisoriamente, richiamare la definizione che lo stesso Dante dà di «pietà» all'inizio del *Convivio* (II 10 6):

E non è pietade quella che crede la volgar gente, cioè dolersi de l'altrui male, anzi è questo uno suo speziale effetto, che si chiama misericordia, ed è passione; ma pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia e altre caritative passioni.

L'atteggiamento 'pietoso' di Dante, disposto cioè ad una considerazione 'misericordiosa' e 'amorevole', e in conseguenza emotivamente partecipe, si manifesta del resto, coerentemente, nella connotazione "positiva" che fin dall'inizio egli dà della figura dei due cognati e della loro tragica esperienza d'amore e di morte. La prima segnalazione (« quei due che 'nsieme vanno, / e paion sí al vento esser leggieri »: vv. 74-75) li distingue nella folla degli spiriti trascinati dal turbine infernale non soltanto perché vanno « 'nsieme » – ciò che non è escluso in assoluto possa ripetersi di altri –, ma perché paiono « leggieri » al vento: una qualità che esprime senza dichiararla, come acutamente ha visto Pagliaro, la loro condizione di amanti ancora nel vivo della passione. È l'amore che dà un senso di eterea levità all'anima e al corpo, come notava per esempio fra Giordano da Pisa in una predica forse del 1304: « l'amore fa il peso leggieri », e « chi non hae amore, ogni opera spirituale gli pare uno incarco, chentunque è ». <sup>31</sup> E Benvenuto chiosa: « Amor enim levissimus est [...] ». <sup>32</sup> Di qui l'esortazione di Virgilio a Dante, che altrimenti suonerebbe gratuita e priva di motivazione (vv. 77-78): « li priega / per quello amor che i mena, ed ei verranno ». Non si vede infatti quale altro fondamento potrebbe avere quella indicazione – « per quello amor che i mena » – se non il precedente rilievo

*gesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 53-70. Utile anche la voce *pietà* di A. LANCI in *ED*, s.v.

31. Cit. in PAGLIARO, op. cit., p. 132 n. 16 (dall'ed. di Firenze, Viviani, 1739, p. 249, sotto il nome di GIORDANO DA RIVALTO), il quale osserva: « Si tratta dell'amore divino ma l'immagine è certo desunta dalla esperienza psicologica del sentimento [...]. Qui l'amore rende ai due amanti leggero il peso del corpo (nell'ombra sopravvive tutta la sensitività corporea) e ciò distingue il loro volo da quello degli altri dannati ».

32. Cfr. BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA, *Comentum super D. Aldigherii Comoediam*, a cura di G.F. LACAITA, Firenze, Barbèra, 1887, vol. I p. 205.

che «'nsieme vanno», di per sé tuttavia non sufficiente come indizio di amore, tanto meno di grande amore, o l'altro che «paion sí al vento esser leggieri». E Dante intende nello stesso senso, adeguandosi all'invito del maestro (vv. 80-81): «O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altri nol nega!». Dove «affannate» non vale soltanto «tormentate», come vorrebbe Sapegno, che aggiunge: «Non è il caso di vedere qui, nell'epiteto usato da Dante, una particolare sfumatura di pietà».<sup>33</sup> «Affanno» è parola aulica, di origine e di tradizione provenzale, assunta nella lirica italiana del Duecento soprattutto nella valenza di 'affanno d'amore'.<sup>34</sup> La scelta lessicale di Dante sembra avere dunque un preciso significato espressivo: di richiamo letterario da una parte, e insieme e anche sentimentale dall'altra, recepito proprio in questa chiave da Francesca e Paolo, che escono dalla «schiera ov'è Dido» e accorrono solleciti verso di lui, «sí forte fu l'affettüoso grido».<sup>35</sup> In quell'aggettivo, «affettuoso», è la dimensione semantica del participio «affannate».

#### 4. Le anime dunque accorrono (vv. 82-85):

Quali colombe, dal disio chiamate,  
con l'ali alzate e ferme al dolce nido  
vegnon per l'aere dal voler portate;  
cotali uscir de la schiera ov'è Dido [...].<sup>36</sup>

33. SAPEGNO, op. cit., p. 60.

34. Cfr. per es. Guido delle Colonne: «La mia gran pena e lo gravoso affanno, / c'ò lungiamente per amor patuto» (in B. PANVINI, *Le rime della Scuola siciliana*, Firenze, Olschki, vol. I 1952, p. 75); Paganino da Serezano: «Dunqua, s'agio provato / li affanni e li martiri, / c'Amor face sentiri [...]» (ivi, p. 121); rime di dubbia attribuzione (ma forse Rinaldo d'Aquino: cfr. M. VITALE, *Poeti della prima scuola*, Arona, Paideia, 1951, p. 204): «In un gravoso affanno / ben m'à gittato Amore [...]» (ivi, p. 408); ecc.

35. Sul valore di questa espressione e per altri problemi esegetici del canto v dell'*Inferno* cfr. E. MALATO, *Chiose dantesche (I)*, in FeC, a. x 1985, fasc. II-III pp. 255-68; su «l'affettuoso grido», a p. 264 [ora in questo vol. (*Lo fedele consiglio de la ragione*), alle pp. 257-72, vd. a p. 267 - A; poi in *Studi su Dante*, pp. 411-24, a pp. 419-20 - B].

36. Improbabile, benché suggestiva, sembra la proposta di PAGLIARO (op. cit., pp. 133-34) di riferire «dal voler portate» ad «anime», ponendo quindi una virgola dopo «aere» ed eliminando il punto e virgola dopo «portate»: ma è una soluzione stilisticamente sforzata, che avrebbe bisogno di altre convalide. D'altra parte la doppia apposizione, «dal disio

Già nella bella similitudine delle colombe, ripresa da Virgilio ma caricata di nuovi significati dalla tradizione iconografica e letteraria cristiana, in cui spesso i colombi compaiono come simbolo di candore, di dolcezza, di amore puro, si viene delineando un profilo gentile e delicato dei due personaggi. La scelta delle immagini e delle parole («dal disio chiamate», «dolce nido», «per l'aere [...] portate») è tutta in funzione di una certa impressione che il poeta vuole provocare nel lettore. Anche il riferimento a Didone per indicare la «schiera» dalla quale si staccano le due anime, cioè a quello che la tradizione raccomanda come il più nobile e pietoso tra i personaggi sopra ricordati, vuol proporre un accostamento in qualche modo nobilitante.<sup>37</sup> E questa impressione di delicatezza, di nobiltà di portamento e di sentire, viene confermata dalle prime parole che Francesca rivolge a Dante («O animal grazioso e benigno [...]»), che tradiscono un'anima gentile, appassionata e dolente, consapevole della propria miseria e tutta-

chiamate» e «dal voler portate», al medesimo soggetto «colombe», non appare necessariamente una poco plausibile superflua ripetizione: le colombe sono 'stimolate dal desiderio e portate dalla volontà' (desiderio che «sarà da intender qui come 'estro amoroso', meglio che come 'desiderio dei figli che han lasciato nel nido'», chiosa SAPEGNO: op. cit., p. 60). L'obiezione di Pagliaro che per Dante la volontà – la volontà razionale – è attribuito esclusivamente umano, non riferibile ad animali, è superabile sia intendendo «voler» in senso improprio, come un 'istinto irresistibile' (Sapegno), sia con l'osservazione di PARODI (op. cit., p. 39) che «queste [colombe] di Dante paiono animate da una volontà quasi umana»: nel senso che il poeta abbia trasferito nelle colombe della similitudine l'elemento volitivo attribuito alle anime che accorrono, in ciò agevolato da questa ideale "umanizzazione" delle colombe stesse.

37. In subordine a questa, che sembra la ragione primaria della scelta di Didone a designare la schiera dei lussuriosi morti di morte violenta, è probabilmente l'altra, del valore particolarmente esemplare di quel nome. Il nome di Didone si associa immediatamente a quello di Enea, al contrario della prima, e nel medesimo contesto, campione di fermezza e di capacità di dominio di sé, di controllo dell'intelletto sulla passione, della «ragione» sopra il «talento», come lo stesso Dante ha rilevato nel *Convivio* (IV 26 8): «E così infrenato mostra Virgilio [...] che fosse Enea [...] quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere [...] e usando con essa tanto di dilettazone, elli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa [...]». Sorprende dunque la chiosa di PAGLIARO (op. cit., p. 133), solitamente così perspicace, che sulla formula «ov'è Dido» scrive: «può essere che l'esigenza della rima abbia portato il poeta a quel riferimento non necessario»; soggiungendo tuttavia: «ma è pur vero che il richiamo a quella figura regale, la quale nell'*Eneide* è circondata da un alone di profonda pietà, contribuisce a costituire la linea lungo la quale si svilupperà il racconto».

via capace di uno slancio di gratitudine verso l'ignoto visitatore solo perché nel suo «affettuoso grido» ha sentito vibrare un sentimento di pietà per lei sconosciuto (vv. 88-93):

O animal grazioso e benigno  
che visitando vai per l'aere perso  
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,  
se fosse amico il re de l'universo,  
noi pregheremmo lui de la tua pace,  
poi c'hai pietà del nostro mal perverso.

Il periodo ipotetico della irrealtà, mentre sottintende e perciò evidenzia nel modo piú discreto possibile, con una sottile venatura di rimpianto e di amarezza, la sua condizione di dannata, consente a Francesca di rivolgersi al poeta con una commossa formula di saluto – «Dio ti dia pace», che troveremo poi espressamente dichiarata da Stazio nel *Purgatorio* (xxi 13) – altrimenti interdetta a chi è stato privato della grazia divina.<sup>38</sup> E implicitamente viene data una motivazione della pronta risposta di Francesca al richiamo di Dante, «animal grazioso e benigno». Se «benigno» esprime la gratitudine per l'atteggiamento del pellegrino, 'incline alla bontà, all'indulgenza, amorevole', «grazioso», che è forma di uso specialmente poetico,<sup>39</sup> dichiara – se-

38. Se, come nota SAPEGNO (op. cit., p. 61), «*Pregar Dio della pace* era formula consueta di saluto», la formulazione che ne dà Francesca, in quella frase così costruita che esprime al tempo stesso finezza di sentimento e nostalgia e rammarico per l'impossibilità della preghiera, acquista un respiro poetico straordinario. Piú pertinentemente DE SANCTIS (op. cit., p. 644), cit. per altro da Sapegno: «Questa preghiera condizionata, che dal fondo dell'inferno manda a Dio un'anima condannata, è uno dei sentimenti piú fini e delicati e gentili, colto dal vero. Non c'è la preghiera, ma c'è l'intenzione; [...] una intenzione pia con linguaggio ed abitudine di persona ancor viva, ma che non giunge ad essere preghiera perché accompagnata con la coscienza dello stato presente». Improbabili sembrano per altro i «dubbi» di G. BÀRBERI SQUAROTTI (*Canto v dell'Inferno*, in «Lectura Dantis Neapolitana», Napoli, Loffredo, 1982, p. 19) sulla «possibilità che Francesca alluda [qui] a Dio» e la conseguente ipotesi che ella «abbia [...] in mente la definizione (coerentemente tutta poetica) di Amore come il signore degli uomini e degli dèi e di tutti gli esseri animati» (il saggio è leggibile ora nel vol. di G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'ombra di Argo. Studi sulla 'Commedia'*, Torino, Genesi Editrice, 1986, pp. 71-98, la citaz. a p. 85). [Sulla ripresa della formula da parte di Stazio, vd. ora qui (*Lo fedele consiglio*), avanti, *Amor cortese*, ecc., pp. 215 sg. - A; poi in *Studi su Dante*, pp. 571-657, a pp. 646 sg. - B].

39. Cfr. CORTELAZZO-ZOLLI, *Dizionario*, cit., s.v. *grazia*, la nota etimologica.

condo la definizione di Cortelazzo-Zolli – « che risulta gradito per la grazia, la delicatezza e simili che lo caratterizzano ». <sup>40</sup> Francesca ha riconosciuto dunque nell'« affettuoso grido » di Dante non soltanto una generica disponibilità alla comprensione e alla pietà, ma una più profonda “sintonia”, per così dire, una sensibilità che ella sente corrispondente alla sua, la comune appartenenza a una civiltà letteraria – quella della poesia cortese e, anche, stilnovistica –, di cui tra poco ella stessa darà una potente rappresentazione, nella quale pure il poeta verrà coinvolto.

Dante non rinuncia comunque a richiamare con insistenza aspetti ed echi dell'atmosfera infernale: « l'aere maligno » (v. 86), « l'aere perso » (v. 89), « noi che tignemmo il mondo di sanguigno » (v. 90), « del nostro mal perverso » (v. 93). Ma l'ambiente è – lentamente, quasi inavvertitamente – cambiato. L'immagine dei dannati che si accalcano sulla riva dell'Acheronte e « Bestemmiavano Dio e lor parenti, / l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme / di lor semenza e di lor nascimenti » (III 103-5), e che « Quando giungon davanti a la ruina, <sup>41</sup> /

40. Op. cit., s.v. *grazioso*. Sorprendente la definizione del BATTAGLIA (*Grande Dizionario*, cit.), che al par. 5 della voce *grazioso*, la cui documentazione inizia proprio con la citazione di *Inf.*, v 88, scrive: « Abitualmente disposto, per innata bontà, a concedere aiuti e favori, a trattare con squisita cortesia, a dimostrare indulgenza e comprensione; benigno, generoso, affabile ».

41. Assai controversa, com'è noto, è l'interpretazione di *ruina* in questo passo, tra i più incerti e discussi già presso i commentatori antichi. I valori di volta in volta proposti sono: l'impeto del vento; il *ruinare* dei peccatori travolti dal vento (BOCCACCIO, *Esposizioni*, ecc., cit., p. 291: « *davanti alla ruina*, che dallo impeto di questo vento procede »); uno scoscendimento della roccia lungo il quale le anime si precipitano nel cerchio; la sponda rocciosa della voragine infernale; il dirupo formatosi in séguito al terremoto che – come sarà spiegato altrove: *Inf.*, XII 37-45, XXI 112-14 – si è prodotto al momento della morte di Gesù; la « foce » (E.G. PARODI, *Note per un commento alla 'Divina Commedia'*, ora in *Id.*, *Lingua e letteratura*, a cura di G. FOLENA, Vicenza, Neri Pozza, 1957, vol. II pp. 328-98, a p. 343) dalla quale spira il turbine del vento; un dirupo che sovrasta il cerchio successivo; « la *turba ruinante* degli spiriti già dannati, la quale prende *davanti* a sé e investe i nuovi arrivati » (L. CASSATA, *Tre "cruces" dantesche* – I. *La « ruina » dei lussuriosi* [...], in *SD*, vol. XLVIII 1971, pp. 5-14, a p. 13), ecc. (un'accurata ricognizione delle proposte meno improbabili è nella voce *ruina*, di N. MINEO, nella *ED*: cui si rinvia, anche per la principale bibliogr.). Non si presume ovviamente di suggerire qui la soluzione della *vexatissima quaestio*, ma – in considerazione anche del prevalente orientamento della critica moderna verso la quart'ultima delle soluzioni qui ripercorse, la frana provocata dal terremoto (Torraca, Sapegno, Porena, Chimenz,



quivi le strida, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi la virtù divina» (v 34-36), sembra lontanissima dal contesto in cui si presenta-

Singleton, Bosco-Reggio, Pasquini, ecc.) – si vuole portare qualche riflessione, muovendo da un'esigenza di carattere generale, non nuova certo, eppur di fatto quasi mai rigorosamente accolta dagli interpreti: l'esigenza di spiegare Dante con Dante, stare al testo e cercare di intenderne tutte le valenze ricavandole dal testo stesso, evitando in ogni modo quelle che PAGLIARO (in *Ulisse*, cit., p. 137) bollava come «libere esercitazioni della fantasia, da parte dei critici e dei commentatori». Ora, il termine *ruina* non offre in assoluto difficoltà di interpretazione letterale: vuol dire 'rovina', o in senso materiale ('dirupo, scoscendimento, precipizio'), o in senso immateriale ('il cadere, il precipitare', e in senso estensivo e figurato 'impeto'), o anche in senso morale ('caduta, perdizione'). Il primo valore trova difficoltà, altre volte eccepite, nella mancanza di qualsiasi altro riferimento nel testo: mentre Dante non lascia mai indeterminate le sue indicazioni, come in questo solo canto accade almeno altre quattro volte: con «quello amor che i mena», si è visto, che trova fondamento nella precedente indicazione «paion sí al vento esser leggieri»; con l'apostrofe di Francesca, «O animal grazioso e benigno», giustificata dall'«affettuoso grido» di Dante, «O anime affannate», e si vedrà tra poco con il vento che tace e con «e 'l modo ancor m'offende». Sembra perciò inverosimile che Dante possa aver qui alluso ai dirupi o alle sponde rocciose della voragine infernale – indicati come «la ruina», con articolo determinativo – senza fornire in qualche modo elementi utili a una più precisa definizione (a non dire poi della difficoltà di spiegare «le strida, il compianto, il lamento» davanti al dirupo, o alla costa rocciosa e simili). Né utile in tal senso può ritenersi la spiegazione di *Inf.*, XII 37 sgg. – la tesi a cui ha lavorato CH.S. SINGLETON, *The Vistas in Retrospect*, in *Atti del Convegno internazionale di studi danteschi (20-27 aprile 1965)*, Firenze, Sansoni, 1965, vol. 1 pp. 279-304, a pp. 288-96 –, perché è ugualmente inammissibile che Dante possa condizionare l'intelligenza del testo, in un passo per altro non insignificante ma neanche di eccezionale rilevanza, alla disponibilità di dati che saranno forniti molto più tardi, addirittura sette canti più avanti: ipotesi improponibile, come si vedrà ancora, tra poco, a proposito di un'altra questione, tutt'altro che marginale, posta da questo stesso canto. Restano dunque gli altri valori: quello, per così dire, immateriale, sul quale hanno lavorato in molti, da Boccaccio a Cassata, e quello morale. Al primo – inteso come «la bufera», oppure «l'effetto di questa sulle anime dei lussuriosi» (CASSATA, op. cit., p. 12) – non ci sarebbero grosse difficoltà provenienti dal contesto, perché il termine di riferimento concettuale è offerto dalla terzina precedente («La bufera infernal che mai non resta [...]»: v. 31): ma c'è la formulazione del verso che rende problematica questa spiegazione. Se soggetto di «Quando giungon davanti a la ruina» è «li spirti» del v. 32, è arduo accogliere la chiosa: 'quando giungono davanti alla tempesta', come se questa fosse uno schermo, una barriera, comunque un'entità ben delimitata e definita; e ancor più l'altra: 'quando giungono davanti all'effetto della tempesta sulle anime dei peccatori', davanti al loro «disordinato, convulso *ruinare*»: cioè, infine, davanti a se stesse! Queste difficoltà invece non sembrano insorgere intendendo «ruina» nel senso di 'perdizione', e quindi 'dannazione eterna' (come per es. nella forma verbale di *Conv.*, IV 7 9: «La via [...] de li malvagi è oscura. Elli non sanno dove rovinano»). Ogni peccatore ha in realtà due momenti di riflessione e, per così dire, di presa d'atto della sua condizione di dannato: la prima quando giunge sulla riva dell'Acheronte e attende l'imbarco sulla «nave» di Caronte per il passaggio all'altra sponda, il secondo quan-

no Francesca e Paolo, creando un ulteriore contrasto fra il clima di orrore proprio dello sfondo e il clima di pietà e gentilezza che caratterizza il piccolo scenario circoscritto in cui si svolge l'incontro con i due cognati. Anche il fragore della tempesta viene per un breve momento sospeso (v. 96: «mentre che 'l vento, come fa, ci tace» o «si tace», come altrove ho proposto di leggere),<sup>42</sup> allo scopo di attenuare i toni aspri della situazione ambientale: ciò che offre poi la motivazione, probabilmente, piú profonda di quella notazione altrimenti priva di un'effettiva necessità – salvo quella contestuale di esaltare l'attenzione al «parlare» e all'«udire» di Francesca e di Dante –, visto che poco prima quello stesso fragore non ha impedito la conversazione di Dante con Virgilio, che ha mostrato al primo i personaggi famosi della «schiera ov'è Dido».

5. La disponibilità di Francesca a «udire» e «parlare» è totale, e súbito, senza neanche attendere la domanda, ella si presenta (vv. 97-107):

Siede la terra dove nata fui  
 su la marina dove 'l Po discende  
 per aver pace co' seguaci sui.  
 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,  
 prese costui de la bella persona,

do, dopo la sentenza di Minosse, va a prendere stabile dimora nel luogo di pena che gli è stato assegnato. È in questo secondo momento che egli acquista piena e definitiva consapevolezza della sua 'caduta' irrimediabile, della sua 'perdizione', cioè della sua 'rovina': ed è ben ammissibile che in questo secondo momento egli sia stimolato a rinnovare quelle urla, quelle maledizioni, quelle bestemmie che avevano già connotato il suo primo arrivo nel regno delle tenebre. Con il vantaggio di una interpretazione piana e perfettamente aderente al testo. La notazione non sarebbe in tal caso neanche «ridondante, dopo quanto detto nel c. III», come suppone MINEO (op. cit., vol. IV p. 1057a), né incongrua, «poiché si avrebbe una successione di scene a rapporto temporale invertito rispetto all'ordine logico: dalla pena in essere all'attesa della pena». Dante descrive la pena: e subito dopo avverte che quei dannati, «Quando giungon» al punto in cui devono cominciare a scontarla, che è il punto in cui si compie la loro «ruina», urlano, piangono, bestemmiano, riferendosi dunque non a tutti i dannati presenti nel cerchio, ma solo ai nuovi arrivati: una precisazione né ridondante (benché comunque ripetitiva, come immagine, rispetto a quanto già detto nel canto III), né incongrua.

42. Cfr. *Chiose dantesche* (1), cit. (ora in [Lo fedele consiglio], avanti, pp. 257-72). [Vd. in questo vol., alle pp. 411-24].

che mi fu tolta, e 'l modo ancor m'offende.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,  
mi prese del costui piacer sí forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.  
Caina attende chi a vita ci spense.

Il discorso, costruito – non senza deliberato artificio – secondo i moduli della tradizione letteraria cortese, evita in questa prima parte ogni riferimento specifico, ogni indicazione di dettaglio ai fatti che la ebbero protagonista. Il quadro è disegnato con pochi tratti rapidi, essenziali, che a quei fatti soltanto alludono, offrendone al tempo stesso una motivazione e implicitamente – ma solo implicitamente – una giustificazione. Anche il nome è taciuto, e la presentazione di sé è fatta indirettamente, attraverso un nostalgico richiamo alla « terra » natale, la città della fanciullezza serena: è Ravenna, quietamente adagiata (« siede ») « su la marina » romagnola, dove « discende » il Po, concludendo il suo corso – « vario e laborioso come un'esistenza combattuta », nota Caretti –, <sup>43</sup> « per aver pace co' seguaci sui ». Un'immagine su cui vario è il giudizio dei critici (« lirismo e fiorettatura » la definí Momigliano), <sup>44</sup> che offre quasi una nuova inespresa similitudine per contrasto con la condizione di quelle anime dannate cui non arride e non arriderà mai pace: « in questo cerchio di eterna guerra – nota ancora Caretti – quella parola *pace*, recuperata a breve distanza dal v. 92, veramente si colora di struggente rimpianto ». <sup>45</sup> Ma è l'esordio appropriato – tra il lirico e il solenne, venato di rassegnata mestizia – al discorso che Francesca si prepara a fare. <sup>46</sup> Un discorso aulico e quasi grave, benché permeato da una profonda commozione, essenziale nella narrazione della sua vicenda di amore e di morte, esaurito in quelle tre terzine scandite dalla martellante ripresa anaforica (« Amor [...], Amor

43. CARETTI, op. cit., p. 23.

44. MOMIGLIANO, nell'ed. cit., p. 94.

45. CARETTI, op. cit., l. c.

46. In questo senso anche PAGLIARO, op. cit., pp. 135-36.

[...], Amor [...]»), «segnale non consueto – nota Contini – di una situazione speciale». <sup>47</sup>

Sono forse i versi piú famosi del canto e dell'intera *Commedia*, sui quali sono stati versati dai commentatori i proverbiali fiumi d'inchiostro. Riprendendo temi e motivi ampiamente accreditati nella tradizione cortese e stilnovistica, addirittura teorizzati e in certo modo istituzionalizzati in trattati, come il famigerato *De amore* di Andrea Cappellano – e variamente ribaditi anche da Dante in alcune rime e altrove –, Francesca comincia con l'enunciare una "legge": «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende». L'iniziativa, e perciò la responsabilità, non è dunque dell'uno o l'altro degli amanti, ma di Amore. E una seconda: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona»: è quello stesso Amore, ancora, che non consente ad alcuno, che sia amato, di non corrispondere all'amante.

L'esegesi ha ricostruito con molta precisione la fitta trama di riferimenti letterari e dottrinali che è sottesa a questi enunciati: dal guinzelliano famosissimo incipit, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, "coniugato" con il v. 11 della stessa canzone, iniziale della seconda stanza, «Foco d'amore in gentil cor s'apprende», <sup>48</sup> al dantesco «Amore e 'l cor gentil sono una cosa» (*Vita nuova*, xx 3-5; *Rime*, xvi 1), ecc., per la prima sentenza; <sup>49</sup> e per la seconda, non meno lampante, a Chiaro Davanzati (son. *In un regno convenesi un signore*, v 731, son. 73 vv. 4-6):

ed è da' savi lungo asempro dato  
che quelli ch'ama e serv'è d'amore  
da lo propinquo ch'ama sia amato [...]. <sup>50</sup>

Ma al di là dei riscontri testuali, piú o meno puntuali e precisi, che so-

47. CONTINI, *Dante*, ecc., cit., p. 344.

48. Vd. in *Poeti del Duecento*, cit., to. II pp. 460-64, anche per il commento.

49. Cfr. CONTINI, *Dante*, ecc., cit., pp. 343-48; MAZZONI, *Il canto v*, ecc., cit., pp. 121 sgg.

50. Il sonetto in C. DAVANZATI, *Rime*, a cura di A. MENICETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, p. 294. La segnalazione in D'A.S. AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 39-40, dove rinvia anche a un altro passo di Chiaro (v 43, vv. 40-42) e a luoghi imprecisati di Pucciadone Martelli. E si ricorderà il v. 62 della canzone *Donna me prega* di Guido Cavalcanti: «consiegue merto – spirito ch'è punto».

no stati fin qui registrati, importa rilevare che tutta una civiltà letteraria sta dietro il parlare sentenzioso di Francesca, nella sua elaborazione formale come nei suoi postulati dottrinali: la stessa che ella ha creduto di ravvisare nell'«affettuoso grido» di Dante, dal quale, in forza della comune radice culturale, si è sentita autorizzata a pronunciarsi in questo modo. È la civiltà cortese, quella che ha assunto come fondamentale l'esperienza amorosa vissuta in modo totalizzante, quale è rappresentata, oltre che negli innumerevoli romanzi d'amore circolanti fra il XII e il XIII secolo, nel ricordato *De amore* del Cappellano – o «libro di Gualtieri», come anche veniva chiamato, dal nome del personaggio cui è dedicato –: «il codice piú completo dell'amore quale si trova in atto nei romanzi cortesi», secondo la definizione di Gaston Paris.<sup>51</sup> L'opera che, come ben ha visto Gianfranco Contini – benché rinnegata e magari vituperata («Dante conosceva Gualtieri», osserva, «per quanto egli avvolga quel nome nel manto della piú totale preterizione e, certo, disistima») –, è puntualmente dietro il discorso di Francesca, e per essa di Dante;<sup>52</sup> com'è dietro tutta la tradizione poetica italiana del Duecento, dai siciliani a Guinizzelli a Dante, non escludendo lo stesso Guittone.<sup>53</sup>

51. Cit. da A. VISCARDI, s.v. *Andrea Cappellano*, nell'*ED* (vol. I pp. 261-63, a p. 261a). E vd. anche G. PARIS, *Études sur les romans de la Table Ronde*, in «Romania», a. XII 1883, fasc. 48 pp. 459-534, a p. 526.

52. CONTINI, op. cit., p. 346. Sorprende dunque la drastica affermazione di G. FAVATI (nella voce *Amore: La concezione filosofica e poetica dell'a. in Dante*, in *ED*, vol. I pp. 230-36, a p. 230, poi in *Id.*, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 358-73, a p. 358): «Cerchiamo di questo pensiero [= di Andrea], e delle sue implicazioni, una sola traccia in un'opera dantesca che non sia il *Fiore* (o il suo parente *Detto d'Amore*), e lo faremo assolutamente invano: si direbbe che la concezione dantesca dell'a(more) è l'opposto esatto di esso». Diversamente per altro, DE ROBERTIS (nell'introduzione all'ed. cit. della *Vita Nuova*, p. 6): «La *Vita Nuova* è, anche, un trattato d'amore (e quello di Andrea Cappellano le è meno estraneo di quanto non sia sempre sembrato)», come viene poi puntualmente dimostrato nel commento (contro, M. MARTI, in *GSLI*, a. XXVIII 1981, fasc. 502 pp. 286-95, poi in *Id.*, *Studi su Dante*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 237-48, a p. 244, che però non dimostra l'infondatezza di quei riferimenti).

53. Una bella ricostruzione degli echi o delle riprese da Andrea in alcuni esponenti di punta della tradizione poetica italiana del Duecento, da Bonagiunta a Guittone, a Chiaro, a Guinizzelli, ecc., è ora nel cit. studio di AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni*, partic. nei capp. I e II, che sarà ancora utile integrare con NARDI, *Filosofia dell'amore*, ecc., cit.; e si veda an-

In Andrea si trova innanzitutto la prima teorizzazione e perentoria affermazione di un principio elementare, fondamento del trattato e di tutta la successiva teorica in tema d'amore: il principio della indissolubile connessione tra « amore » e « nobiltà » – « *morum probitas* », la definisce Andrea –, intendendo quest'ultima non come privilegio di nascita ma come qualità propria dell'uomo (e della donna).<sup>54</sup> È quella che Contini definisce « la soluzione detta borghese, e insomma scolastica [...] del problema della nobiltà, [...] in antitesi alla soluzione ari-

che, non solo per i riferimenti a poeti del Duecento – per es. Giacomo da Lentini, Neri de' Visdomini, « Amico di Dante » –, la cit. v. di VISCARDI, *Andrea Cappellano*, nell'ED. Naturalmente quella di Andrea è una “presenza” da cercare in prospettiva, per così dire, non “statica”, ma “dinamica”, nel senso che la problematica amorosa si sviluppa in modo autonomo e si arricchisce e si articola in direzioni a volte anche contrastanti, e però difficilmente svincolata e del tutto libera dalle indicazioni di quel testo, recepite magari indirettamente, con la mediazione di altri che se ne sono serviti. Del tutto diversa la posizione di M. MARTI (*Storia dello Stil nuovo*, Lecce, Milella, 1973, 2 voll.), che scrive: « gli stilnovisti sono lontani da siffatte teorie [= di Andrea]; il loro amore è ben diverso e fiorisce da altre radici. [...] Altro è l'amore degli stilnovisti, libero, nella sua più vera essenza, d'ogni retaggio cavalleresco, intriso della nuova cultura e delle nuove idealità filosofiche, ed espressione della civiltà borghese dei liberi Comuni » (vol. I pp. 102, 105). Ovviamente qui non si nega una peculiare fisionomia della problematica amorosa presso gli stilnovisti, che non è questo il luogo per approfondire: in tal senso non si può non consentire con MARIA CORTI quando scrive: « È certo che fra il *De amore* di Andrea Cappellano e *Donna me prega* del Cavalcanti o la *Vita Nuova* di Dante [...] quarti di nobiltà intellettuale ha acquistato la riflessione sul processo amoroso. E ciò perché essa ha preso posto all'interno di una più vasta problematica sul mondo dei valori e dei comportamenti umani e quindi anche all'interno dei campi semantici con cui si esprime e “parla” una cultura » (*La felicità mentale*, cit., p. 8): ciò che lascia perplessi è la formulazione categorica del giudizio di Marti, che ritiene gli stilnovisti « lontani da siffatte teorie » e addirittura parla di « altre radici », trascurando fra l'altro anche esplicite rivendicazioni di paternità, per es. in Guido Cavalcanti (XLIII 11), in Gianni Alfani (VII 8), e in una famosa citazione di Cino (CLVI 13-14): « e studio sol nel libro di Gualtieri / per trarne vero e nuovo intendimento » (vd. in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 233, 349, 827). – Per il testo dell'opera si rinvia a ANDREA CAPPELLANO, *Trattato d'amore*, testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV, a cura di S. BATTAGLIA, Roma, Perrella, 1947, ancora preferibile a ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, a cura di G. RUFFINI (anche questo, testo lat. con traduz. a fronte, che è un volgarizzamento trecentesco), Milano, Guanda, 1980. [Sulla problematica qui accennata vd. ora avanti (*Lo fedele consiglio*), *Amor cortese*, ecc., partic. pp. 126 sgg. - A; ora in questo volume, alle pp. 571 sgg. - B].

54. Cfr., oltre all'introduzione di S. BATTAGLIA all'ed. cit. del *Trattato d'amore* (poi nel vol. *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 391-416), AVALLE, op. cit., partic. pp. 21 sgg.

stocratica, cioè ereditario-patrimoniale, assegnata a Federico II». <sup>55</sup> L'insistenza con cui questo principio viene ripetuto e ribadito nel trattato del Cappellano, fino ad essere consacrato nella XVIII delle «regulae amoris» («Probitas sola quemque dignum facit amore»), <sup>56</sup> dimostra la centralità che esso aveva nella visione del trattatista e la sua funzione di cardine, effettivamente mantenuta fino a tutto il Duecento, di quelle problematiche e delle soluzioni che se ne davano. Affermato il principio che solo il cuor nobile può ospitare amore, si poneva poi, per esempio, il problema se tale nobiltà fosse dote naturale o qualità acquisita; <sup>57</sup> si poneva il problema della «necessità» o «possibilità» di amore in rapporto alla nobiltà, e della eventuale precedenza dell'una o dell'altro <sup>58</sup> (che Guido Guinizzelli risolve, com'è noto, nel senso che «né fe' amor anti che gentil core, / né gentil core anti ch'amor, natura»: *Al cor gentil*, vv. 3-4); si discuteva il problema dell'innamramento, se possa procedere dall'uomo o dalla donna, e se esista – e Dante lo afferma (*Vita nuova*, xx 6) – una condizione di amore «in potenza» che poi «si riduce in atto»; e dell'eventuale ruolo della donna nel tradurre in atto l'amore, ecc. ecc.

In questa vasta e varia problematica, più o meno riconducibile, nei suoi nuclei principali, al mai pretermesso trattato di Andrea, Francesca – «colta lettrice» o «intellettuale di provincia», secondo l'impetuosa ma pertinente definizione di Contini – <sup>59</sup> coglie quanto torna più utile al suo caso. Nessun dubbio, per l'autorità di tanti «dottori» che lo hanno affermato, che Amore «al cor gentil ratto s'apprende», dove il «ratto» esprime la prontezza della risposta d'Amore e «s'apprende» la capacità di imprimersi con forza in quella materia o sede che è più degna e adatta a riceverlo (come già in Guinizzelli: «Foco d'amore in gentil cor s'aprende / come vertute in pietra preziosa», e nello stesso Dante: «che là s'apprende più lo suo valore [del sol lo splendore] / dove

55. CONTINI, op. cit., p. 345. E vd. *Convivio*, IV 3 6.

56. Op. cit., ed. BATTAGLIA p. 353, ed. RUFFINI p. 282.

57. Cfr. AVALLE, op. cit., p. 25.

58. Cfr. ancora AVALLE, op. cit., pp. 25 sgg.

59. La prima definizione in G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, ora in *Varianti*, ecc., cit., pp. 407-32, a p. 421; la seconda in *Dante*, ecc., cit., p. 343.

piú nobiltà suo raggio trova»: *Rime*, xc 3-4). Un altro principio vincolava l'amore non tanto strettamente alla bellezza, requisito positivo ma non indispensabile,<sup>60</sup> quanto all'immagine della persona amata. È anzi un principio essenziale, implicito addirittura nella celebre definizione di amore con cui s'apre il trattato di Andrea:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.<sup>61</sup>

Ma Andrea aveva pur detto che «*Formae venustas modico labore sibi quaerit amorem*». <sup>62</sup> Dunque: la «visio», e la conseguente «immoderata cogitatio», sono le condizioni da cui procede la «passio quaedam» in che consiste l'amore; tanto piú agevolato se si trova al cospetto della «*formae venustas*». E Francesca dichiara che proprio la sua bellezza, «la bella persona», insieme con il «cor gentil» di Paolo, fu il punto d'incontro e di saldatura della loro passione. Paolo s'innamorò di lei; Francesca, per quella legge della reciprocità di amore che ha enunciato («Amor ch'a nullo amato amar perdona», che riprende la xxvi delle «*regulae amoris*» di Andrea: «Amor nil posset amori denegare»),<sup>63</sup> fu presa «del costui piacer sí forte, / che, come vedi, ancor non m'abbandona».

60. Scrive ANDREA, attraverso la penna del suo volgarizzatore trecentesco: «Prodezza di costumi cerca amore, nella prodezza de' costumi risplendente. Onde l'amante savio, ovvero savia, non lascia perché e' non sia bello, se abbondare lo truova di buoni costumi» (op. cit., ed. BATTAGLIA p. 21; nell'ed. RUFFINI, a p. 19, diverso volgarizzamento; il testo latino, rispettivamente, alle pp. 20 e 18).

61. Op. cit., ed. BATTAGLIA p. 4, ed. RUFFINI p. 6.

62. Op. cit., ed. BATTAGLIA p. 18, ed. RUFFINI p. 16. Il volgarizzatore di Battaglia (p. 19): «Bellezza di forma acquista amore con poca fatica».

63. Op. cit., ed. BATTAGLIA p. 358, ed. RUFFINI p. 284. Il principio trova ulteriore conforto nella regola IX: «Amare nemo potest, nisi qui amoris suasionem compellitur». Perciò non sembra accettabile l'induzione di AVALLE (op. cit., p. 40), che, recuperando nel trattato una serie di passi in cui si nega che l'amato «sia isforzato d'amare» colui che l'ama (ed. BATTAGLIA pp. 49, 51, 57, 137), conclude che nelle parole di Francesca «la sofisticazione della dottrina di Andrea non poteva essere piú disinvolta». In realtà è Andrea che, come lo stesso Avalle altrove ha denunciato (op. cit., p. 27), cade in «contraddizione [...] palese nei confronti di quanto sostenuto in altre parti dell'opera», e Francesca – «intellettuale di provin-



Si è discusso molto sul significato di quella parola, «piacer», variamente interpretata: «bellezza», come sinonimo e parallelo della «bella persona» della terzina precedente, è l'interpretazione che sembra trovare oggi il maggior numero di consensi (Barbi, Parodi, Scartazzini-Vandelli, Momigliano, Sapegno, Porena, Mattalia, Mazzoni, Bosco-Reggio, Pasquini, ecc.);<sup>64</sup> «amore» ha proposto Caretti: «Il parallelismo delle due terzine non si attua attraverso la bellezza della donna e quella dell'uomo [...], bensì attraverso l'identica irresistibile forza onde son mossi i due affetti»;<sup>65</sup> «compiacere» secondo Paparelli, che riprende l'interpretazione di Benvenuto («me strinxit ad complacendum isti de mea pulcra persona»), intendendo «precisamente co-

cia», come ben ha visto Contini, non certo «doctor subtilis» – non “imbrogli”, sia pure con l'avallo di altre autorità come il ricordato Chiaro Davanzati; ma attingendo sempre all'innominata ma onnipresente “auctoritas” suprema, Andrea appunto, prende soltanto ciò che torna utile al suo discorso, costruito in modo necessariamente schematico e semplificato.

64. Cfr. M. BARBI, *Francesca da Rimini*, in SD, vol. XVI 1932, poi in ID., *Dante. Vita opere e fortuna*, Firenze, Sansoni, 1933, pp. 171-206, a pp. 176 sgg., note; PARODI, in *Poesia*, ecc., cit., p. 46; MAZZONI, op. cit., p. 119; per gli altri autori si rinvia ai rispettivi noti commenti, ad l. È da rilevare per altro che Barbi, il quale ha più motivatamente e autorevolmente difeso tale interpretazione, finendo di fatto con l'imporla alla maggior parte dei critici, fonda la sua tesi sul parallelismo tra questo passo e il corrispondente della terzina precedente («prese costui de la bella persona»), aggiungendo: «è appunto dottrina di Dante [...] che amore nasca così nell'uomo come nella donna per effetto della bellezza»; dottrina che egli ricava dal ricordato sonetto *Amor e 'l cor gentil sono una cosa*, e particolarmente dai vv. 9-11: «Bielate appare in saggia donna pui, / che piace a li occhi sí, che dentro al core / nasce un disio de la cosa piacente». Senonché, a parte ogni riserva sulla legittimità di un puro e semplice trasferimento di questa supposta dottrina di Dante dalla *Vita nuova* a quel passo del discorso di Francesca, sono da muovere almeno due obiezioni alla tesi qui enunciata: la prima, che «bielate» non è necessariamente 'bellezza' in senso assoluto, ma «la cosa piacente», quella che appare bella agli occhi e al cuore dell'innamorato, che può essere anche soltanto compostezza, garbatezza, finezza, ecc. (e cfr. *Convivio*, III 15 14: «li costumi sono la beltà de l'anima», nonché «il detto comune fra gli scolastici: *Pulchrum est quod visum placet*» ricordato da NARDI, *Filosofia dell'amore*, ecc., cit., p. 17); la seconda, che se in *Fiore*, I 9, «bieltà» è la prima delle cinque saette d'Amore (e Andrea aveva detto che la bellezza chiama amore: vd. qui sopra la n. 62), nello stesso trattato di Andrea, che si è visto presente in tutta la tramatura dell'episodio di Francesca, è chiaramente affermato che la bellezza non è affatto un requisito indispensabile all'amore (vd. qui sopra la n. 60): e sembra davvero improbabile una così clamorosa divaricazione dal testo tacitamente ma inequivocabilmente assunto come codice di comportamento della peccatrice riminese. Almeno questa motivazione non appare dunque così stringente a favore dell'interpretazione sostenuta da Barbi.

65. CARETTI, op. cit., pp. 24-25.

me femminile disposizione ad accondiscendere, ad appagare i desideri dell'altro»;<sup>66</sup> ecc. Confesso tuttavia che nella rigorosa simmetria dell'architettura delle due terzine non riesco a vedere un vincolo insuperabile alle interpretazioni fin qui suggerite: e vorrei proporre invece di intendere quel «piacer» semplicemente per quello che è: 'piacere', 'appagamento dei sensi', che è un connotato che dovrà pur avere, benché enunciato nella forma meno cruda e sgradevole al lettore, un peccatore lussurioso condannato alla pena eterna. E sarà appena il caso di ricordare, in un territorio assai prossimo a quello che stiamo perlustrando, il «tanto di piacere [...] e [...] tanto di dilettazone» che Enea ha «ricevuto da Dido», accusato dallo stesso Dante nel *Convivio*.<sup>67</sup> Con che si perfeziona, per altro, il rapporto amoroso secondo la già vista definizione che ne ha dato Andrea Cappellano, particolarmente nella seconda parte, solitamente taciuta ma senza dubbio presente a Dante e funzionalizzata al discorso morale che corre dietro il discorso poetico: «ob quam [la *passio quaedam* che procede dalla *visio*] aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus», ecc.; e resta salva anche la correlazione (formale e concettuale) tra le due terzine: alla «visio» della prima terzina corrisponde la «cupiditas alterius potiri amplexibus» della seconda. Naturalmente «ancor non m'abbandona» andrà inteso come atteggiamento affettivo, in tutto coerente con il quadro qui rappresentato; mentre il «come vedi» si spiegherà con lo «'nsieme vanno» del v. 74.

66. G. PAPARELLI, *Ethos e pathos nell'episodio di Francesca da Rimini*, ora in ID., *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 173-200, a p. 194 (la chiosa di BENVENUTO nell'ed. cit. del *Comentum*, vol. 1 p. 210). Nelle pp. 189 sgg. Paparelli discute ampiamente il passo dantesco, citando altre interpretazioni tradizionali: «gioia di amar costui», oppure «piacere che io facevo a costui» (Magalotti), «desiderio» (D.G. Rossetti), «piacer di amar costui» (Andreoli), «piacere provato da costui alla vista della mia persona, cioè mi prese del mio essergli piaciuta» (V. Rossi), ecc.: per tutte, vd. *ivi*, le pp. cit.

67. Nel passo già cit., qui sopra, alla n. 37. Un «valore fortemente connotato di risonanze sensualistiche, e dunque, anche per questo versante, un *hapax* nell'insieme degli usi danteschi» riconosce acutamente U. VIGNUZZI (in *ED*, s.v. *piacere*, sost., vol. IV p. 469b) a quest'uso di *piacer*, che anch'egli raccorda, pur evidenziandone le differenze soprattutto sul piano della «connotazione emotivo-psicologica», con il cit. passo del *Convivio*: nel quale importa comunque rilevare il valore semantico fondamentale, che viene così documentato non estraneo all'uso dantesco.

6. È una passione, un amore così forte che ancora non li abbandona, i due amanti, anche nella profondità infernale. E fu proprio quell'amore che li condusse entrambi «ad una morte»: dove «la messa in rilievo ritmica dell'una – osserva Contini – deduce implicitamente l'identità della sorte anche suprema dall'identità di volere degli amanti, principio che, se Andrea lo riceve (“Omnia de utriusque voluntate [...] praecepta compleri”) per ridurlo trivialmente a concomitanza di piacere, è corrente nella dottrina medievale dell'amore». <sup>68</sup> [Ma più rilevante appare qui la consequenzialità scandita del discorso di Francesca: (quell')Amor che si 'apprende' ratto al cuor gentile, (quell')Amor che non consente a nessun amato di non corrispondere all'amante, (quel medesimo) Amor condusse noi a una stessa e comune morte spirituale. - B].

«La bella persona» – dice Francesca – «mi fu tolta, e 'l modo ancor m'offende»: un altro verso sul quale si è esercitata l'acribia dei commentatori, che hanno variamente inteso. L'interpretazione tradizionale riferisce l'emistichio «e 'l modo ancor m'offende» alla frase immediatamente precedente, «la bella persona, / che mi fu tolta», e vi vede un'allusione al modo in cui il marito tradito, Gianciotto Malatesta, uccise i due amanti: che sarebbe stato particolarmente efferato, <sup>69</sup> oppure troppo repentino, togliendo loro la possibilità di pentirsi. <sup>70</sup> Contro questa interpretazione Antonino Pagliaro, evidenziando il

68. CONTINI, *Dante*, cit., p. 346.

69. Vd. per es. F. TORRACA, *Il canto v dell'Inferno*, in Id., *Studi danteschi*, Napoli, Perrella, 1912, pp. 389-440, a p. 404: Francesca «ricorda la bella persona che le fu tolta, ma copre d'un denso velo le circostanze della morte, lasciando indovinare che ancora la riempiono di orrore, *il modo ancor m'offende*»; e nel commento (cfr. l'ed. 1942<sup>10</sup>, p. 39): «lascia supporre una morte atroce, della quale dura in lei l'orrore».

70. Vd. SCARTAZZINI-VANDELLI, nel commento (cfr. l'ed. Milano, Hoepli, 1955<sup>16</sup>, p. 41): «*il modo*: modo orribile; ché avendo il tradito Gianciotto colti e trafitti insieme i due adulteri [...], essi non ebber tempo di pentirsi, sicché morirono in peccato mortale, e furono dannati». Nello stesso senso CASINI-BARBI, MOMIGLIANO (ed. cit., pp. 96, 97), ecc. Invece CROCE (op. cit., p. 18), riprendendo e riducendo più antiche proposte interpretative: «*il modo ancor m'offende* di Francesca meglio s'interpreta per la morte datale in flagrante, che rese pubblica la sua colpa e che ancora per violato pudore e sdegno fremente, le brucia l'anima»: ma non si vede su quale fondamento possa presumersi in Francesca dannata, mentre rievoca al pellegrino pietoso la sua tragica vicenda di amore e morte, una così accorata e tardiva preoccupazione per il suo «violato pudore» e per la diffamazione che ne è seguita.

parallelismo logico e formale che lega la terzina in cui è inserito questo verso alla seguente, particolarmente tra « ancor m'offende » e « ancor non m'abbandona », ha ritenuto di poter riferire l'emistichio, invece che alla relativa che immediatamente precede, alla proposizione principale, intendendo: 'Amore prese costui della mia bellezza, e il modo in cui lo prese, l'intensità di quella passione, ancora mi offende, mi vince'.<sup>71</sup> Una proposta estremamente ingegnosa e cattivante, che per l'autorità del proponente e l'« eleganza avvincente » con cui è stata formulata e sostenuta ha trovato vasti e autorevoli consensi.<sup>72</sup> Se nonch , come ha vivacemente rilevato Giorgio Padoan in un recente intervento,<sup>73</sup> l'interpretazione di Pagliaro suppone « un uso assai improprio di *modo* », ancorch  non impossibile, e soprattutto un uso estensivo di *offendere*, « nel significato di 'menomare' », <sup>74</sup> del tutto improbabile con il valore positivo che verrebbe ad assumere nel contesto dantesco. Nell'uso di Dante *offendere* ricorre sempre nel senso di 'recare offesa', 'nuocere', e in questa accezione ritorner  appena qualche verso pi  avanti, nell'allusione a quell'« anime offense » (v. 109), che chiaramente riprende il « m'offende » del v. 102: per cui sarebbe da presumere o un uso estensivo di *offendere* esteso fino a tradire completamente il suo significato fondamentale, non altrimenti attestato in Dante e contrastante con il participio « offense » del v. 109; oppure una considerazione negativa di Francesca su quell'amore che l'ha perduta, e per  « ancor non l'abbandona », che sarebbe in stridente contrasto con tutto il contesto.

C'  tuttavia un'altra forse pi  incalzante ragione che sembra rendere del tutto improbabile la proposta di Pagliaro, offrendo poi la chiave per l'esatta interpretazione del passo controverso. La frase, « e 'l modo

71. La tesi, delineata da PAGLIARO nel 1940 e variamente elaborata in s guito, si trova esposta nel saggio « ... e 'l modo ancor m'offende », ora in ID., *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961<sup>2</sup>, pp. 335-55; poi ripresa in *Il canto v dell'Inferno*, cit. alla n. 9.

72. Sapegno, Bosco-Reggio, Pasquini, ecc. Altri – Mattalia Chimenz, ecc. – vi accennano, proponendola in alternativa all'interpretazione tradizionale.

73. G. PADOAN, *Fine di una (troppo) fine interpretazione (a proposito di 'Inf.' v, 102)*, in *Miscelanea di studi in onore di V. Branca*, cit., vol. I pp. 273-83 (sua la definizione: « eleganza avvincente » della tesi di Pagliaro, a p. 273).

74. PAGLIARO, op. cit., in *Ulisse*, cit., p. 144.

ancor m'offende», che sembrò «oscura e perciò di poco effetto» a De Sanctis,<sup>75</sup> è in realtà difficilmente definibile se non trova un suo preciso referente e una sua ragion d'essere in un contesto estremamente compatto, dove tutto è essenzializzato al massimo e tutto è funzionalizzato al discorso che vi si svolge, senza alcuno spazio per il superfluo o soltanto il marginale. Referente, s'intende, concettuale, non grammaticale: il quale ultimo nel momento stesso in cui può essere spostato indifferentemente, con una semplice correzione di punteggiatura (togliendo la virgola dopo «persona» e ponendo un punto e virgola dopo «fu tolta»), ad Amore e al modo in cui la 'vince' invece che alla persona e al modo in cui «fu tolta», scopre la “non-necessità” di quella notazione, e quindi, con ogni probabilità, l'insufficienza della interpretazione proposta. Questo referente concettuale non sembra che possa essere altro che l'ultimo verso del primo discorso di Francesca: «Caina attende chi a vita ci spense»: il quale a sua volta, se irrelato, resterebbe – come a molti è sembrato – una dichiarazione gratuita e priva di motivazione.

Su questo verso l'esegesi non sembra determinata, e a parte la discussione del senso letterale e di altre questioni collaterali – «Caina» o «Cain», per esempio, e l'interpretazione conseguente, o lo spirito con cui Francesca pronuncia quella sentenza – non offre una spiegazione esauriente, ancorché discutibile. Pagliaro nota: «In quelle parole non c'è altro se non l'enunciazione di una legge di giustizia divina, e la previsione dell'applicazione di essa»,<sup>76</sup> ma quale sia il fondamento di quell'atto di giustizia e la ragione di quella enunciazione non dice. Mentre sembra evidente che nell'“economia” rigorosissima del discorso dantesco un'affermazione così solenne e grave non può essere priva né di un'adeguata giustificazione, né di una stringente “necessità” in funzione del discorso stesso. Francesca avverte che il marito omicida, ancora vivente mentre ella parla, è condannato alla Caina, che poi si conoscerà essere la prima zona di Cocito dove sono puniti i traditori dei parenti. L'annuncio non può non avere una sua ragione,

75. DE SANCTIS, op. cit., p. 646.

76. PAGLIARO, op. cit., p. 149.

e in primo luogo la condanna un suo fondamento, che può essere soltanto una colpa corrispondente, più o meno esplicitamente suggerita dal contesto: la quale non può essere certo il fatto in sé dell'uxoricidio e del fratricidio, in qualche modo "legittimato" alla coscienza medievale (come fino a poco tempo fa è stato nel costume moderno: addirittura consacrato in un articolo del nostro codice penale!) dall'infedeltà della moglie e del fratello.<sup>77</sup> Se dunque il tradimento dei parenti non può consistere nella morte ad essi inflitta, provocata dal loro comportamento, deve necessariamente consistere nel « modo » – il testo non offre altri riferimenti – in cui quella morte è stata data. E questo sarà da individuare non tanto nella presunta brutalità dell'uccisione, irrilevante ai fini della condanna morale, quanto – come già intravede l'esegesi antica – nella repentinità di essa, che, togliendo ai due peccatori il tempo e quindi la possibilità del pentimento (« e già mi purgo / per ben dolermi prima ch'a lo stremo », dirà l'omologo di Francesca, Guido Guinizzelli, in *Purg.*, xxvi 92-93), li ha condannati entrambi alla dannazione eterna. Del resto la formula « chi a vita ci spense » ha ben altra pregnanza semantica che non soltanto 'chi ci tolse la vita': vuol dire 'chi ci sottrasse alla vita privandoci della possibilità di realizzarne il fine supremo, che è la salvezza eterna', spegnendo dunque non la vita fisica ma quella dello spirito. Non altra che questa può essere la vera, terribile colpa di Gianciotto, che gli ha aperto le porte di Caina. E non altra che questa può essere l'« offesa » che ancora affligge Francesca, e l'affliggerà in eterno.<sup>78</sup> In questo senso può acco-

77. Si veda per es., per offrire un noto riferimento letterario, G. BOCCACCIO, *Decameron*, vi 7 4 sgg.: « Nella terra di Prato fu già uno statuto, nel vero non men biasimevole che aspro, il quale senza alcuna distinzione far comandava che così fosse arsa quella donna che dal marito fosse con alcun suo amante trovata in adulterio, come quella che per denari con qualunque altro uomo stata trovata fosse. E durante questo statuto avvenne che una gentil donna e bella [...] fu trovata nella sua propria camera una notte da Rinaldo de' Pugliesi suo marito nelle braccia di Lazzarino de' Guazzagliotti [...]. La qual cosa Rinaldo vedendo, turbato forte, appena del correr loro addosso e d'uccidergli si ritenne: e, se non fosse che di se medesimo dubitava [cioè temeva per se stesso], seguitando l'impeto della sua ira l'avrebbe fatto [...] ». Il che ovviamente non implica una legalizzazione dell'uxoricidio: per cui cfr. V. Russo, « *Caina* » o « *Cain attende* »?, in *Sussidi di esegesi dantesca*, cit., pp. 33-51, a pp. 43 sgg.

78. Si avverte in questo quadro lo stridente contrasto, probabilmente non casuale, con un altro quadro, ampiamente vulgato e certo presente alla memoria di Dante mentre ri-

gliersi l'indicazione di Pagliaro, che Francesca non anticipi un giudizio di condanna ma si limiti ad enunciare una legge di giustizia divina e la certezza della sua applicazione.

Contrariamente a quanto alcuni critici – per esempio Parodi – hanno visto, per altro, non c'è odio o sentimento di vendetta nella dichiarazione di Francesca – come si vedrà invece nelle parole di un altro grande peccatore, il conte Ugolino (xxxiii 8: «che frutti infamia al traditor ch'i' rodo») –, o anche soltanto soddisfazione per la piú grave condanna inflitta al responsabile di quel duplice omicidio.<sup>79</sup> Non soltanto il contesto non autorizza in alcun modo questa illazione, ma addirittura un fremito di odio in questo quadro di grande tensione emotiva, tutto focalizzato sul binomio amore e morte, risulterebbe una stonatura imperdonabile. Il senso di quella dichiarazione di Francesca sembra essere invece un altro: dare la percezione della gravità della punizione ricevuta – la dannazione eterna –, che anche secondo la mentalità medievale poteva apparire sproporzionata alla colpa, quando al fondamento di questa è da riconoscere non una volontà determinata al peccato, ma la forza irresistibile di un sentimento in sé nobilissimo ed esaltante qual è l'amore. E se era amore colpevole, la morte fisica poteva essere un'adeguata punizione. Scrive molto bene a questo riguar-

costruiva l'ultima vicenda di Francesca: quello di Tristano e Isotta sorpresi nel sonno dal tradito re Marco. «Li rois en haut le cop leva, / Iré le fait, si se tresva; / Ja decendist li cop sur eus [...]», narra BÉROUL (*Roman de Tristan*, vv. 1991-93), ma poi si ferma: «N'en ferrai nul. Endormi sont» (v. 2014). Il loro casto atteggiamento, la spada posata in mezzo ai due amanti addormentati, insinuano un irragionevole dubbio sulla loro colpevolezza e muovono la sua pietà: quella appunto che è mancata a Gianciotto. Si limita perciò il re a lasciar loro un segno «Qu'il furent endormi trové / Et q'en a eü d'eus pité [...]» (vv. 2023-24): in A. DEL MONTE, *Tristano*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1952, pp. 133-34. E non sarà fuori luogo ricordare che anche nella vicenda di Francesca e Paolo manca ogni esplicita ammissione del consumato adulterio: salvo, se si accoglie la mia proposta, il «costui piacer», idoneo, per la sua ambiguità semantica, ad insinuare un non piú irragionevole dubbio di quello di re Marco.

79. Scrive PARODI (op. cit., pp. 46-47): «appena l'ultima parola della tragedia, la parola di morte, è scoppiata dalle sue labbra, l'odio contro colui che la uccise nella colpa trabocca implacabile [...]». Ella pronuncia a bassa voce, quasi ansando d'odio questo verso ansante, e non dice l'abborrito nome, ma *chi a vita ci spense* [...]». PAGLIARO, invece (op. cit., pp. 148-49): «A noi sembra [...] che in essa [= Francesca] non ci sia posto per manifestazioni di violenza e di odio».

do Parodi: «davanti alla morte, la pietà può prendere il sopravvento sopra ogni altro sentimento umano di giustizia e di dovere, poiché la morte è una grande purificatrice, e chi ha pagato la sua colpa col suo sangue ha, secondo il giudizio umano, pagato abbastanza». <sup>80</sup> Perciò quella indicazione così asciutta di Francesca – «Caina attende chi a vita ci spense» –, priva di qualsiasi implicazione reattiva da parte di colei che la fornisce, concorre allo scopo principale del poeta: insinuare nel lettore, senza dichiararlo, il sentimento di una attenuazione della gravità della colpa, in qualche modo espiata con la morte fisica. <sup>81</sup>

80. PARODI, op. cit., p. 47.

81. Contro la lettura tradizionale, «Caina attende», si è pronunciato V. Russo («Caina» o «Cain attende»? cit.), che giudica inammissibile un riferimento di Francesca alla Caina per le seguenti ragioni: 1) «per accogliere la lezione *Caina* bisognerebbe [...] ammettere che Dante, quando scriveva il v canto dell'*Inferno*, avesse già ben definita in ogni particolare nella sua mente la struttura topografica e morale della voragine infernale»; 2) il riferimento alla Caina implicherebbe un'anticipazione della struttura avanzata dell'*Inferno*, ancora ignota a Dante (personaggio) e al lettore, e presumibilmente alla stessa Francesca; 3) il riferimento alla Caina implicherebbe l'anticipata conoscenza da parte di un dannato della pena che verrà inflitta a un altro peccatore non ancora giunto all'*Inferno* (pp. 39 sgg.). Perciò egli, considerando anche che nell'uccisione della moglie e del fratello fedifraghi non si vede in sé e per sé un tradimento dei parenti, propone di accogliere la lezione *Cain*, portata da alcuni codici, che consentirebbe un'interpretazione più elastica. La figura di Caino, nella tradizione religiosa e letteraria, «era assunta a simbolo del male, del peccato, della prima perdizione dell'uomo» (p. 49): la formula «Cain attende» si limiterebbe dunque a «preannunciare [...] la condanna di Gianciotto tra le anime infernali, nel mondo della dannazione, nel regno di Lucifero e di Caino» (p. 51). Senonché, malgrado la serrata argomentazione di Russo, esibita in un discorso critico come sempre molto ben costruito, la sua proposta non sembra persuasiva: Caino è comunque il fratello che ha tradito e ucciso il fratello, e solo per questo diventa eponimo della Caina, dove sono i traditori dei parenti. Assumerlo come mero simbolo di violenza, in un riferimento specifico come quello di *Inf.*, v 107, sia pure con il conforto di Tertulliano, che lo definisce «primus homicida», o di Cipriano o di altri testi (pp. 49-50), non sembra ammissibile. D'altra parte, anche l'interpretazione proposta da Russo non risolve l'obiezione n. 3, e la n. 1 appare facilmente superabile allo stesso proponente «considerando il perfetto rigore geometrico di tutta la struttura dei tre regni oltremondani danteschi» (p. 39). [E vd. ora le considerazioni svolte a proposito di analogo rilievo sul canto III: qui sopra (nel vol. *Lo fedele consiglio de la ragione*), pp. 18 sgg. - A; ora in questo vol., pp. 10 sgg. - B]. Resta l'obiezione n. 2, che non sembra tuttavia così stringente, accogliendo l'indicazione di Pagliaro, da togliere fondamento all'esigenza, qui indicata a testo, di collegare il verso a «e 'l modo ancor m'offende» (né c'è inconciliabilità tra quanto qui si afferma e quanto si è sostenuto sopra a proposito di «ruina»: perché «Caina», proprio per la sua omonimia con Caino, offre un referente semantico preciso, anche se non determinato nel suo valore di «toponimo»; mentre «ruina» nel



E infatti la risposta di Dante personaggio, a questa prima rivelazione, è di partecipazione commossa alla triste storia di quell'« anime offense ». Si raccoglie in se stesso, poi chiede, un po' a sé, un po' a loro, un po' a Virgilio: « quanti dolci pensier, quanto disio / menò costoro al doloroso passo! » (vv. 113-14). Una riflessione che richiama alla memoria un passo meditativo del *Convivio* (II 2 3: « non subitamente nasce amore e fassi grande e viene perfetto, ma vuole tempo alcuno e nutrimento di pensieri, massimamente là dove sono pensieri contrari che lo 'mpediscono »), ma soprattutto la già ritrovata definizione d'amore di Andrea Cappellano, laddove afferma che la passione procede dalla « visio » e dalla « immoderata cogitatio »: che è da intendere, naturalmente, non tanto o non solo nel senso di 'smodata', bensì di 'intensa, avvincente, totalmente coinvolgente'. Poi a Francesca (vv. 116-17): « i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio ».

7. L'intervento di Dante ha la funzione di introdurre una pausa meditativa tra la prima e la seconda parte del discorso di Francesca, riproponendo e approfondendo il tema della pietà,<sup>82</sup> che trova qui una più precisa definizione. Dante piange al cospetto di Francesca e Paolo, spinto a « lagrimar » non certo dal turbamento intellettuale procurato dalla considerazione delle conseguenze del peccato, ma dalla profonda partecipazione emotiva, che va ben al di là della commiserazione, alla tragedia dei due amanti, puniti per una colpa nella quale ogni uomo può incorrere proprio per la sua umana fragilità. Non è soltanto « pietade » in senso stretto, secondo la ricordata definizione del *Convivio*, cioè « disposizione d'animo », ma è ormai « passione », indicata come « speciale effetto » di quella. C'è una sorta di immedesimazione di Dante personaggio nei peccatori che ha davanti, ricordando forse che al di là delle teorizzazioni dottrinali tante volte definite e ribadite c'è

senso di 'frana provocata dal terremoto', sarebbe del tutto incomprensibile). E vd. infine le considerazioni di G. PETROCCHI nella nota d'apparato all'edizione (DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G.P., Milano, Mondadori, 1966, vol. II. *Inferno*, p. 90, vol. I. *Introduzione*, p. 120), dove spiega la lezione « Cain » dalla « scrittura continua cainattende ».

82. Così CARETTI, op. cit., p. 25.

la realtà della vita e l'incontrollabile debolezza dell'uomo, di cui egli stesso ha dato testimonianza in un sonetto responsivo a Cino che potrebbe collocarsi – fra il 1303 e il 1306, ma piuttosto prossimo alla seconda data che alla prima – in uno spazio cronologico non troppo lontano dalla composizione del canto v dell'*Inferno*. Varrà la pena di rileggerlo rapidamente (*Rime*, cxi):<sup>83</sup>

Io sono stato con Amore insieme  
da la circolazion del sol mia nona,  
e so com'egli affrena e come sprona  
e come sotto lui si ride e geme.

Chi ragione o virtù contra gli sprieme,  
fa come que' che 'n la tempesta sona  
credendo far colà dove si tona  
esser le guerre de' vapori sceme.

Però nel cerchio de la sua palestra  
liber arbitrio già mai non fu franco,  
sí che consiglio invan vi si balestra.

Ben può con nuovi spron punger lo fianco,  
e qual che sia 'l piacer ch'ora n'addestra,  
seguitar si convien, se l'altro è stanco.

Le sue esperienze amorose sono cominciate all'età di nove anni ed ha ben imparato come ai comandi d'amore non si resiste: chi pensa di opporgli il freno della ragione o della virtù fa come quello che suona le campane durante la tempesta credendo di far cessare i tuoni e la pioggia. Nella palestra d'amore non esistono libero volere e razionale deliberazione!

Solidarietà umana, dunque, per una colpa alla quale ogni uomo è esposto, impotente davanti alla forza d'amore: anzi, è tanto più esposto, come insegnavano le dottrine dell'amor cortese invocate da Francesca, quanto più è « nobile»: è infatti « al cor gentil » che Amore « ratto s'apprende ». Non si tratta, com'è stato detto, di una notazione letteraria che Dante poeta proietta lungi da sé, attribuendola a Francesca come personaggio, e non coinvolgente la responsabilità dell'autore.

83. Vd. in DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. BARBI e V. PERNICONE, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 632-34, con le note che lo accompagnano.

Quelle dottrine erano ampiamente diffuse nella cultura del tempo, Dante stesso le aveva praticate nella sua produzione giovanile e della prima maturità, e la riproposta che ne fa scopertamente in questo canto della *Commedia* non può avere soltanto il valore di una cronaca letteraria, di cui resterebbe poi dubbio il senso nel contesto in cui si colloca. E infatti la domanda che egli stesso rivolge a Francesca è in sintonia con questa linea, come ben ha visto Contini in quel mirabile saggio su *Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'*, così denso e ricco di intuizioni penetranti: «anche il linguaggio di Dante, nella domanda ch'egli rivolge, rientra nella casistica del gusto descritto».<sup>84</sup> Chiede a Francesca (vv. 118-20):

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,  
a che e come concedette Amore  
che conosceste i dubbiosi disiri?

Ancora una volta il profilo di Andrea Cappellano si delinea sullo sfondo, offrendo la traccia su cui è costruito il discorso poetico: «antequam amor sit ex utraque parte libratus, nulla est angustia maior, quia semper timet amans, ne amor optatum capere non possit effectum, nec in vanum suos labores emittat [...]»<sup>85</sup> (e nella xx delle «regulae amoris»: «Amorosus semper est timorosus»,<sup>86</sup> che riprende una più antica sentenza di Ovidio: «Res est solliciti plena timoris amor», *Her.*, XI 12). Non soltanto umana curiosità, quindi, ma un quesito perfettamente inscritto nella problematica dell'amore cortese e formulato secondo i canoni: per quali vie, in qual modo concesse Amore che i due innamorati potessero svelare l'uno all'altro il reciproco desiderio, angustiato («nulla est angustia maior») dal dubbio («ne amor optatum capere non possit effectum»)? Nota molto bene Pagliaro: «l'impianto dottrinario traspare nella rinnovata personificazione di Amore, che si riaccorda al carattere dato poc'anzi da Francesca alla presenta-

84. CONTINI, op. cit., p. 347.

85. ANDREA CAPPELLANO, op. cit., ed. BATTAGLIA p. 4, ed. RUFFINI p. 6. E altrove (rispettivamente p. 290, pp. 228-30): «Nihil enim est magis amantibus necessarium quam indubitata cognoscere, qualis sit erga eos coamantis affectus».

86. Op. cit., ed. BATTAGLIA p. 358, ed. RUFFINI p. 282.

zione di sé e di Paolo come succubi della legge del dio. Il verbo *concedette* non ha altro significato se non quello di porre in rilievo la potenza della divinità, che ispira, comanda, o favorisce, ed è in tutto responsabile del destino di chi ama». <sup>87</sup>

Come alla prima richiesta, Francesca non si sottrae all'ansia di conoscenza del poeta, anche se ciò le costa un rinnovato tormento: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria» (vv. 121-23). E continua (vv. 124-38):

Ma s'a conoscer la prima radice  
del nostro amor tu hai cotanto affetto,  
dirò come colui che piange e dice.  
Noi leggiavamo un giorno per diletto  
di Lancialotto come amor lo strinse:  
soli eravamo e senza alcun sospetto.  
Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi baciò tutto tremante.  
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante.

La narrazione di Francesca è questa volta focalizzata sui particolari, benché sempre sottilmente tramata sull'ordito offerto dal trattato di Andrea Cappellano e dalla letteratura romanzesca, ora espressamente chiamata in causa attraverso il riferimento al libro che narrava la storia di Lancillotto e Ginevra. Il riferimento a «la prima radice / del nostro amor» si richiama alla vasta inchiesta, lungamente condotta in area stilnovistica e non, sull'origine dell'amore, ma si collega anche direttamente ad Andrea, che alla questione ha dedicato un intero capitolo del suo trattato, il quinto del II libro: «De notitia mutui amoris». <sup>88</sup> Il pallore

87. PAGLIARO, in *Ulisse*, cit., p. 151.

88. ANDREA CAPPELLANO, op. cit., ed. BATTAGLIA pp. 290 sgg., ed. RUFFINI pp. 228 sgg.

che fece i due amanti reciprocamente consapevoli del loro amore («e scolorocci il viso»), se echeggia un antico precetto ovidiano («Palleat omnis amans! Hic est color aptus amanti», *Ars am.*, I 727), già ripreso da Dante nella *Vita nuova* e addirittura assunto come *Color d'amor* (è l'*incipit* del sonetto del cap. xxxvi, spiegato: «d'un color pallido quasi come d'amore»: par. 1), accoglie ancora un'indicazione di Andrea, nella xv delle «regulae amoris»: «Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere». E il tremore del primo bacio («la bocca mi baciò tutto tremante») recupera, con immagine di grande suggestione poetica, un'altra regola di Andrea, la xvi: «In repentina coamantis visione cor contremescit amantis».<sup>89</sup>

Questa sottile tramatura dottrinale e letteraria non toglie in alcun modo efficacia e forza poetica al secondo discorso di Francesca, contrassegnato da grande disponibilità alla piú ampia confessione – non scopertamente filtrata, come nel primo discorso, attraverso lo schermo letterario – e da una grande emozione: «dirò come colui che piange e dice», dichiara. La rievocazione commossa rappresenta una sala di un castello medievale dove, secondo un costume diffuso, un uomo e una donna, giovani, s'intende, e innamorati l'un dell'altro ma ancora ignari di esserlo, sono attenti alla lettura di un romanzo d'amore. Sono soli e «senza alcun sospetto», inconsapevoli della passione che li possiede e sta per travolgerli. Si compie, piú o meno inavvertitamente, un processo di identificazione dei due nelle figure dei protagonisti della storia che leggono, abbastanza agevole per altro in un ambiente cortese abituato a cercare in quella letteratura amorosa non soltanto una possibilità di «diletto», ma piú ampiamente parametri e regole di vita e modelli di comportamento. Il riferimento al libro e al ruolo da esso avuto («Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse») è un esplicito richiamo, nel discorso dantesco, a questo ufficio di quella letteratura. La passione che arde dentro di loro li spinge spesso a incrociare gli sguardi ansiosi ma ancora incapaci di rivelarsi. Solo un punto fu quello che li «vinse»: «Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante», ogni estrema incertezza, ogni residuo pudore cadono, e

89. Op. cit., ed. BATTAGLIA p. 358, ed. RUFFINI p. 282.

l'amore afferma prepotentemente il suo diritto: « quel giorno piú non vi leggemmo avante ».

Il racconto di Francesca, cui fa da contrappunto il silenzioso pianto di Paolo (vv. 139-40: « Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangea [...] »), è venato di profonda emozione, ma non indulge a debolezze. Francesca non offre giustificazioni della sua colpa: la giustificazione in realtà è implicita nella prima parte del suo discorso, ma è offerta piuttosto come spiegazione degli eventi – sia pure, ovviamente, nella sua personale visione delle cose – che come discolpa. Chiama « felice » il tempo della vita, che è il tempo del peccato, ma per lei è soprattutto il tempo dell'amore pienamente goduto: sottintende la consapevolezza della colpa e del meritato castigo, ma non lascia filtrare alcun barlume di pentimento, come critici anche acuti – Pagliaro, Bosco, Mattalia – hanno rilevato in chiave piú o meno negativa. Scrive Pagliaro: « I due non mostrano alcun rammarico o pentimento della loro colpa; se rimpianto hanno della vita, è solo perché essa è il tempo felice dell'amoroso abbandono ».<sup>90</sup> E Mattalia: « il lettore sarà portato a chiedersi [...] perché [...] Francesca non pronunzi la parola colpa, o pentimento, o perdono ».<sup>91</sup> Senonché sfugge a questi critici che ai dannati non è richiesto, come alle anime del purgatorio, di pentirsi dei loro peccati. Francesca non soltanto non si pente – e non deve pentirsi –,<sup>92</sup> ma può anche non rinnegare quell'amore che ancora l'attanaglia e diventa, nel contesto infernale, una pena aggiuntiva a quella che

90. PAGLIARO, op. cit., p. 140.

91. D. MATTALIA, *Il canto v dell'Inferno*, in « Filologia e Letteratura », a. VIII 1962, fasc. I pp. 41-70, a p. 61. E U. BOSCO (*Iacopo del Cassero - Bonconte - Pia (v del 'Purgatorio')*, ora in ID., *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1966, pp. 135-50, a p. 147), piú cautamente: « Francesca, che ancora nell'Inferno non sa veramente pentirsi della sua inebriante colpa ».

92. Il problema della possibilità di pentimento dei dannati appare del resto studiato da san Tommaso, e risolto appunto in questo senso. Egli distingue tra un pentimento portato dalla presa di coscienza del peccato, e quindi rifiuto e rinnegamento del comportamento peccaminoso, e un pentimento 'accidentale', provocato dall'afflizione della pena: mentre egli ritiene possibile quest'ultimo, il primo, che è l'unico pentimento proprio, è escluso nei dannati, i quali anzi conservano pienamente la volontà di peccare; « damnati non possunt poenitere de peccatis a se commissis. [...] Mali [...] non poenitebunt, per se loquendo, de peccatis: quia voluntas malitiae peccati in eis remanet. Poenitebunt autem per accidens: in quantum affligentur de poena quam pro peccato sustinent »: *Sum. Theol.*, Supl. 98 2.

il contrappasso ha prescritto a lei e a Paolo: perché il perdurare di quell'amore così passionale ripropone in ogni istante il contrasto tra la felicità che esso procurò loro in terra («il tempo felice») e la pena tormentosa che ora li affligge nell'inferno.

8. Ma a questo punto si vede che, con sapientissima strategia, Dante ha costruito una situazione apparentemente paradossale: quella che è la condizione della dannazione di Paolo e Francesca, il mancato pentimento, per cui essi possono non soltanto non rinnegare, ma riaffermare la forza di quel loro amore così passionale, diventa uno dei loro tratti connotativi più suggestivi, sul quale più che su altri si ferma l'attenzione commossa e sottilmente solidale del lettore (e si è smarrita l'interpretazione romantica!). Premessa necessaria per dare caratteri di esemplarità alla vicenda dei due amanti riminesi, e insieme una lezione di rigorosa dottrina morale. L'esemplarità è proprio in questo: un caso che offre tante attenuanti alla colpa, tanti motivi di solidarietà umana, addirittura una sorta di espiatione attraverso la morte violenta e repentina dei colpevoli proprio nel momento che a loro sembrava più felice, non cessa per questo di essere peccaminoso e causa di dannazione eterna (e si capisce dunque perché Dante ha presentato soltanto anime di lussuriosi che «amor di nostra vita dipartille», «tingendo 'l mondo di sanguigno»).

Ma: in che cosa consiste il peccato? Ormai alla fine della lettura del canto, ci rendiamo conto che il peccato di Francesca e Paolo non ha trovato una precisa definizione nel testo dantesco, dove è detto soltanto che in quel secondo cerchio sono puniti «i peccator carnali / che la ragion sommettono al talento». Senonché mentre della regina degli Assiri, Semiramide, è detto che «A vizio di lussuria fu sí rotta / che libito fé licito in sua legge», di Didone che «s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo», di Cleopatra che fu «lussuriosa», e così di Elena e Achille e degli altri è data una breve indicazione o soltanto il nome, comunque sufficiente, per la notorietà della sua storia, a render chiara la qualità e la gravità della colpa da ciascuno commessa, il rapporto di Paolo e Francesca è definito sempre e soltanto come rapporto d'amore («quell'amor che i mena», «la prima radice / del nostro amor»,

ecc.): e l'amore di per sé non è, non può essere peccato, finché – come Dante ha avvertito – non ci sia il cedimento della ragione sotto la spinta impetuosa della passione. Dove sia il discrimine tra amore lecito e illecito, il confine al di là del quale si giudica « la ragione » sottomessa « al talento » e conseguentemente il « vizio naturale » di cui diceva Boccaccio degradato a livello di perversione e quindi di peccato, non è detto né lasciato intendere da Dante in alcun luogo del canto.

Certo, noi sappiamo che Francesca da Polenta, figlia di Guido, signore di Ravenna, è andata sposa a Gianciotto Malatesta, signore di Rimini; e sappiamo che poi, innamoratasi di Paolo, fratello di Gianciotto, ella intrecciò con lui una relazione che, scoperta dal marito tradito, provocò la sua implacabile punizione. Di qui la colpevolezza di quell'amore, adulterino e incestuoso. Ma tutto ciò noi sappiamo dagli esegeti, che son venuti dopo: mentre non è credibile che Dante possa presumere – come in effetti mai presume, in tutta la *Commedia* – che l'intelligenza del testo debba dipendere dall'acquisizione di dati esterni al testo stesso. All'interlocutore che l'ha riconosciuta e la chiama per nome Francesca dice che « 'l modo ancor m'offende » e « Caina attende chi a vita ci spense »: ma l'indicazione è così sottilmente allusiva, starei per dire criptica, che si è visto quante incertezze di interpretazione ha provocato: e il lettore non vi trova, a parte il dato biografico, alcun elemento illuminante del senso del peccato commesso dai due amanti. Se questo non è da vedere – e sarebbe assurdo che fosse – nell'intensità della passione, quando essa si spinga oltre il « certo modo », comunque imprecisato, che Boccaccio aveva indicato come il giusto limite, suggerito dalla ragione, all'appagamento dell'istinto naturale che porta alla lussuria.

Poiché non è pensabile che nel meccanismo narrativo costruito da Dante ci sia una smagliatura così vistosa, occorre allora credere che tutto ciò corrisponda a una precisa intenzione dell'autore, finalizzata a un certo risultato che egli si è proposto: da indagare probabilmente nell'ambiguità di tutta la teorica d'amore tradizionale, in particolare nei temi nodali dell'origine e della natura d'amore, e dei suoi effetti.

In realtà tutta la teorica d'amore duecentesca lascia sostanzialmente irrisolto, com'è stato altre volte rilevato, l'equivoco di fondo sui contenuti erotici e sulla possibile natura adulterina di quell'amore,



nonché sulla sua conciliabilità con i precetti della morale cristiana. Un equivoco già presente nella tradizione cortese e trobadorica, dove si elabora il concetto della «fin'amor», dell'«amour courtois», dell'«amour lointain»: «la manifestation la plus émouvante – scrive Leo Spitzer – de ce que j'appelais le “paradoxe amoureux” qui est à la base de toute la poésie troubadouresque: amour qui ne veut posséder, mais jouir de cet état de non-possession, amour-Minne contenant aussi bien le désir sensuel de “toucher” à la femme vraiment “femme” que le chaste éloignement, amour chrétien transposé sur le plan séculier, qui veut “have and have not”». <sup>93</sup> Né questa situazione sostanzialmente equivoca è stata risolta dal trattato *De amore* di Andrea Cappellano – «la diffamatissima teorizzazione materialistica dell'amor cortese», come la definisce Contini –, <sup>94</sup> che pur rompe gli indugi e afferma risolutamente che l'amore è anche, o soprattutto, amore carnale e il matrimonio non può essere un vincolo all'amore («Causa coniugii ab amore non est excusatio recta», afferma la prima delle «regulae amoris»). <sup>95</sup> Anzi, osserva ancora Contini, addirittura «è escluso, a fil di sillogismi, che l'amore possa essere coniugale», <sup>96</sup> proprio perché il matrimonio, con i vincoli che comporta di reciproco possesso e di doverosa dedizione, toglie spazio alle inquietudini, alle trepidazioni, alle angosce del desiderio inappagato, di cui si nutre l'amore. <sup>96bis</sup>

Ma la trattazione di Andrea, proprio per la sua netta presa di posizione, che scopre l'inconciliabilità dei suoi postulati con quelli della morale cristiana, non risolve l'equivoco di fondo che ha trovato, concorrendo anzi ad accrescerlo. L'opera viene solennemente condannata dal vescovo di Parigi, Etienne Tempier, il 7 marzo 1277, <sup>97</sup> malgrado

93. L. SPITZER, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, ora in ID., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 363-417, a p. 364.

94. CONTINI, op. cit., p. 345.

95. ANDREA CAPPELLANO, op. cit., ed. BATTAGLIA p. 356, ed. RUFFINI p. 282.

96. CONTINI, op. cit., p. 346. E cfr. BATTAGLIA, l'introduz. all'edizione, e *La coscienza letteraria*, ecc., cit., partic. pp. 399 sgg.

96bis. [Vd. ora qui avanti (nel. vol. *Lo fedele consiglio de la ragione*) lo studio *Amor cortese e amor cristiano*, ecc., alle pp. 136 sgg. - A; in questo vol., pp. 579 sgg. - B].

97. Cfr. A.J. DENOMY, *The 'De Amore' of Andreas Capellanus and the Condemnation of 1277*, in «*Mediaeval Studies*», vol. VIII 1946, pp. 107-49.

lo stesso Andrea avesse in qualche modo bilanciato l'arditezza delle sue tesi nel terzo libro del trattato, significativamente intitolato *De reprobatione amoris*, che offre una sorta di palinodia di quanto aveva sostenuto nei due libri precedenti. Tuttavia queste vicende, come la cattiva fama che presto si accompagna al libro,<sup>98</sup> non ne compromettono affatto il successo,<sup>99</sup> e tanto meno determinano un recupero delle posizioni per esempio di Chrétien de Troyes, che aveva invece difeso, com'è noto, l'identificazione dell'amor perfetto con l'amore coniugale.<sup>100</sup> Non soltanto nessuno denuncia *apertis verbis* l'impraticabilità delle dottrine del Cappellano e soprattutto il contrasto fondamentale che le oppone ai principî della religione, che ugualmente nessuno contesta, ma quelle continuano ad essere il punto di riferimento più o meno inconfessato ma irrinunciabile di tutti i teorici dei processi amorosi, dai siciliani agli stilnovisti: nei quali resta in sostanza irrisolto il problema del confine tra amore e passione e della conciliabilità dell'uno e dell'altra con le regole della morale.

Né questo problema trova effettiva soluzione – se non dottrinale, teorica, astratta – nello stesso Dante, anch'egli prodotto, benché straordinario, di quella civiltà letteraria e sostenitore più o meno convinto, nella produzione della giovinezza e della prima maturità, di quelle dottrine. Ma al Dante della *Commedia*, il Dante della piena e altissima maturità, quella soluzione non può più bastare: alla condanna dottrinale, che lascia spazio al recupero della speculazione teorica, occorre che si accompagni la denuncia attraverso l'esibizione del pecca-

98. Già nel 1238, ricorda P. RAJNA (*Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano*, in «Studi di Filologia Romanza», a. v 1889, pp. 193-265, a pp. 205 sgg.), Albertano da Brescia, componendo il suo *Liber de amore et dilectione Dei et proximi*, citava con deplorazione la definizione di amore data da Andrea: «Alter vero amor est *pravus*, qui cupiditas potest nuncupari, de quo Gualterius tractavit [...]».

99. Sulla fortuna dell'opera, che ha avuto volgarizzamenti in catalano, in tedesco, in francese, e almeno due volgarizzamenti italiani, l'ultimo dei quali veniva trascritto quasi due secoli dopo la probabile composizione del libro, nel 1370, in quello che oggi è il codice Riccardiano 2317, cfr., oltre BATTAGLIA, op. cit., RUFFINI, l'introduz. all'ediz., partic. pp. XXI sgg.

100. Nell'*Erec*, e soprattutto nel *Cligès*, dove Fenice afferma, nel celebre colloquio con Tessala, che nessuno che non abbia il suo cuore può avere il suo corpo, sia pure giocando sull'allitterazione di *cors* 'corpo' e *cuor* 'cuore', del tutto omofoni in provenzale (*cors/cor*): il contrario di quanto si afferma nel *De amore*.

to nella sua realtà effettuale, dotata di ben altra efficacia e capacità di suggestione, e soprattutto idonea a non lasciare margini all'equivoco. Che è poi l'esigenza fondamentale da cui nasce il poema. Di qui la particolare attenzione con la quale, si è visto, egli ha ripreso molti dei concetti più vulgati del *De amore* di Andrea Cappellano, tenuto come in filigrana in tutto l'episodio di Paolo e Francesca. È il «diffamatissimo» ma mai rinnegato fondamento di tutte le teoriche d'amore, ed è l'inconfessato modello, il codice di comportamento di Francesca: la quale non porta giustificazioni, se non implicite, alle sue azioni, preoccupandosi soltanto di metterne in evidenza l'ineccepibile coerenza con quanto a lei era stato insegnato. Ciò che tuttavia non la salva dalla dannazione eterna, dimostrazione palmare della erroneità di quei principî.

La presa d'atto di questa realtà determina lo svenimento di Dante (vv. 140-42): «sí che di pietade / io venni men cosí com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade». La «pietà» di Dante – ormai non più «disposizione d'animo», ma «passione», e dunque «moto dell'anima» –<sup>101</sup> ha raggiunto un cosí alto grado di intensità perché coinvolge il poeta stesso, non solo attraverso il processo di immedesimazione cui si è accennato, ma con l'improvvisa presa di coscienza dell'erroneità delle dottrine d'amore in cui anch'egli aveva creduto, fino a un attimo prima, quando ancora interrogava Francesca formulando le domande secondo la logica di quelle.<sup>102</sup> Presa di coscienza, la cui valenza non sarà poi soltanto letteraria. Virgilio lo ha avvertito che quelli sono «i peccator carnali / che la ragion sommettono al talento» (anche per ciò sembra improbabile che *Intesi* abbia il valore di 'capii', piuttosto che di 'appresi'), e Dante intende il precetto morale, che corrisponde a quan-

101. Cfr. la v. *passione* di A. LANCI, in *ED*, par. 2.

102. In questo senso, lucidamente, CONTINI (op. cit., p. 348): «che Dante superi Paolo, e che Beatrice superi Francesca (dopo tutto, platonismo a parte, né Dante né Beatrice avrebbero potuto esibire un certificato di stato libero), vuol dire che è oltrepassato lo stadio dell'amor cortese, della mera *probitas*, dell'etica mondana, che perdura nello Stil Novo e si prolunga nella *Vita Nuova*». Analogamente A. TARTARO (*Nei cerchi dell'incontinenza*, cit., p. 80) parla di nuova «coscienza che la civiltà letteraria – cortese e stilnovistica – entro cui il poeta si è formato, condividendone i miti e ripetendone il linguaggio, ancora nelle rime dottrinali, è ormai estranea all'orizzonte nuovo della *Commedia*».

to egli stesso ha teorizzato e praticato nella *Vita nuova* e nel *Convivio*. Ma altro è la teorizzazione dottrinale, altro è l'esperienza reale, come nel sonetto responsivo a Cino ha del resto esplicitamente riconosciuto e dichiarato. L'impatto con la vicenda vissuta di chi, per aver amato, si trova condannato per l'eternità, ha ben altro effetto illuminante e traumatizzante, al punto da provocare la perdita della coscienza: che avrà acquisito, al risveglio, una nuova consapevolezza delle ragioni profonde della colpa e della conseguente punizione.

E infatti soltanto al risveglio, nel canto vi, « Al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati » (vi 1-2), Dante fornisce, con l'allusione a « i due cognati », un punto di riferimento preciso, mancato in tutto il canto v, alla qualità della colpa. Perché se le dottrine d'amore cortesi e stilnovistiche supponevano, pur non dichiarandolo espressamente, che l'amore potesse essere extra-coniugale, non poteva presumersi nell'adulterio, finché si resta – come Dante resta fino all'ultimo, fino all'ultima domanda che rivolge a Francesca – nella logica cortese, l'elemento determinante del peccato. Se mai, il discrimine poteva essere nell'intensità della passione: un criterio, dunque, di “quantità”, non di “qualità”, come sembra di riconoscere per esempio nella canzone *Donna me prega* di Guido Cavalcanti, certo insoddisfacente per Dante.

Il quale anzi ha voluto evidenziare l'importanza anche “biografica” di questa presa di coscienza con uno svenimento che è ben altro da un espediente più o meno banale, come anche è stato detto, per superare un momento di impasse. A differenza del primo svenimento, quello che consente il portentoso passaggio dell'Acheronte, quando Dante cade « come l'uom cui sonno piglia » (iii 136), qui il venir meno della coscienza è assimilato addirittura alla morte (« io venni men così com'io morisse »), e il concetto è ribadito nel verso seguente: « E caddi come corpo morto cade ». Certo tutto ciò non sarà casuale, come non sarà casuale che Dante non ricorrerà mai più a questo espediente in tutto il suo viaggio oltremondano. Il senso sembra questo: il superamento del primo svenimento, assimilato a un « alto sonno » (iv 1), comporta un risveglio della coscienza del pellegrino alla considerazione del peccato, nel momento in cui approda al regno della pena; il su-

peramento del secondo, assimilato alla morte, comporta una nuova – “rigenerata” – presa di coscienza del senso piú profondo del peccato e delle sue conseguenze, in occasione del primo impatto con esso.<sup>102bis</sup>

Mediatrice e strumento di questa “rinascita” è quella piccola « intellettuale di provincia » che recupera, in questa prospettiva, non pochi dei connotati che le aveva attribuito la critica romantica, sia pure in tutt'altra valenza poetica e critica. Nella quale sembra comunque veramente difficile poter ravvisare quella « donna libresca » che un critico certo fine e sensibile come Enzo Quaglio ha voluto vedervi, « il manichino piú duttile, il modello principe dell'esibizione culturale e della pubblica confessione » dello stesso Dante, « creatura cartacea, che proietta sul pellegrino le ombre della propria ambivalenza morale, [...] disegnata su antichi cartoni, tra gli spazi esigui della letteratura stilnovistica, nella preistoria poetica della *Commedia* ».<sup>103</sup> ... *disiecti membra poetae!*

[1986]

102bis. [Vd. ora qui sopra (nel vol. *Lo fedele consiglio de la ragione*) lo studio *Propedeutica al regno dei dannati*, partic. a pp. 59 sgg., e avanti, *Amor cortese*, ecc., partic. pp. 200 sgg. - A; in questo vol., pp. 45 sgg., 634 sgg. - B].

103. A.E. QUAGLIO, *Al di là di Francesca e Laura*, Padova, Liviana, 1973, pp. 28-29. Altra la linea dello stesso QUAGLIO nella bella voce *Francesca da Rimini*, nell'*ED*. Così, non focalizzate sembrano, nel panorama critico piú recente, le riserve di E. SANGUINETI (*Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, partic. p. 28), che vede in Francesca – « una Bovary del Duecento, che sogna i baci di Lancillotto, e fruisce, in tragica riduzione, degli abbracciamenti del cognato, cercando di procurarsi, a colpi di anafora, l'alibi dello stilnovismo piú ortodosso [...] » – una creazione dantesca in funzione anticavalcantiana [ma su quest'ultima indicazione vd. ora il saggio *Amor cortese*, ecc. (nel vol. *Lo fedele consiglio de la ragione*), partic. le pp. 177 sgg., 194 sgg. - A; ora in questo vol., pp. 629 sgg. - B]; e di A. JACOMUZZI (« *Quando leggemo* ». *Note sul canto v dell'Inferno*, ora in *Id.*, *L'immagine al cerchio. Invenzione e visione nella Divina Commedia*, Milano, Silva, 1968, pp. 195-231, a pp. 196-97), che rilevando « l'ampiezza del campo semantico » del canto v e giudicando « l'episodio [...] contrassegnato da un alto grado di convenzionalità letteraria », deduce: « si è costretti a constatare che [...] la ricca polisemia del testo ] è qui strutturata in livelli non solidali di discorso che la cerano ogni coerenza psicologica del personaggio Francesca, ogni coerenza narrativa, e rinviano alla totalità d'un calcolo strutturale estremamente complesso ».