

“Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende”

Lettura del V Canto dell'*Inferno*

■ ANNA BORDONI DI TRAPANI

Già Preside nei Licei

Che senso ha riproporre una lettura critica di un testo famoso, che ha suscitato nei secoli, a partire dal Boccaccio fino ai tempi nostri, una miriade di interpretazioni diverse? Non intendiamo certo ripercorrere qui la storia della “fortuna” del celebre episodio di Paolo e Francesca, e nemmeno appellarci ai pur originali contributi della critica più recente, nell'illusione che essi ne consentano un'interpretazione ormai definitiva: l'interrogazione dell'opera poetica è in realtà potenzialmente senza fine, l'essenziale è che le risposte, per quanto creative, siano congruenti col potenziale semantico del testo.

Certo, chi legge oggi il V Canto dell'*Inferno* porta necessariamente dentro di sé, più o meno consapevolmente, la traccia delle molte letture critiche alle quali esso è stato sottoposto, un intreccio di suggestioni e di echi che affioreranno anche durante la nostra rilettura. Ma leggere un testo classico è un'avventura che si rinnova ogni volta che ci accostiamo ad esso, perché, come ha scritto Calvino, «d'un classico ogni lettura è una lettura di scoperta, come la prima». Il ruolo attivo, da protagonista, che il lettore svolge per compiere il proprio atto interpretativo, chiama infatti in causa la sua intera esperienza di vita, i suoi orien-

tamenti culturali, la sua sensibilità, la sua interiorità, che inevitabilmente mutano nel tempo. La costruzione del senso è sempre il risultato di un incontro, di una collaborazione interpretativa, che presuppone disponibilità al dialogo, coinvolgimento empatico, attitudine all'ascolto, alla comprensione creativa dell'alterità del testo, rispetto dell'altro da sé, della sua irripetibile umanità. La lettura critica è un evento in cui la ricerca di senso è guidata dalla tensione a scoprire, ma anche a salvaguardare le intrinseche potenzialità del testo, attraverso l'attenzione ininterrotta ai dettagli, la paziente analisi dei particolari, rivelatori di dimensioni nuove di significato: una responsabilità che ha indubbiamente anche risvolti di ordine etico, e non consente spazio alcuno all'arbitrio dell'interprete.

Siamo nel V Canto dell'*Inferno*. Dante pellegrino, dopo il gratificante incontro con gli *spiriti magni* nel *nobile castello* del Limbo, che l'ha visto *sesto fra cotanto senno*, scende nel secondo cerchio, dove avviene il primo violento impatto

con il paesaggio infernale e con la sofferenza delle anime che piangono, gridano, bestemmiano la inesorabile giustizia divina. Ha inizio a questo punto per lui la prima vera esperienza dell'*Inferno*, della terrificante realtà della pena eterna.

**Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.
Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia 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.
Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.
Intesi ch'a siffatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento.**

(vv. 25-39)

Buio pesto, orribile fragore di tempesta, grida di dolore: è lo spettacolo sconvolgente della pena cui sono sottoposte le anime dei lussuriosi, che hanno sottomesso la ragione all'istinto sessuale. Si rileva subito, intuitivamente, l'analogia fra la natura della colpa e la punizione divina: è la legge del contrappasso che dominerà in tutto l'*Inferno*. La bufera infernale travolge i *peccator carnali* nel suo turbine violento, allo stesso modo in cui la furia della passione li ha trascinati durante la vita, sradicandoli dalle loro basi razionali. L'oscurità stessa in cui le anime sono immerse è metafora del venir meno della luce dell'intelletto, quando la passione devasta l'anima e l'acceca. Nessuna resistenza sembrano opporre queste

Canto V of Hell

The Canto in which Dante meets Paolo and Francesca lends itself to a number of interpretations. The two historical characters, the protagonists of an illegitimate love affair, are confined amongst those who are damned for the sin of lust, although the poet feels human pity for their condition of unhappy lovers. But Dante wanted to take his distance from the conception of idealized love as portrayed in courtly literature: love, as love, but noble, although adulterous. For Dante, who is following the itinerary of redemption with his journey in the afterlife, true love is only that, the excesses of which are tempered by reason.



rassegna delle anime illustri e segna il passaggio all'episodio centrale, appare la parola "pietà", che accanto ad "amore", sarà la parola chiave del canto.

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

(vv. 70-72)

È uno smarrimento che nasce da un istintivo sentimento di pietà per la pena a cui queste anime sono condannate in eterno, ma soprattutto dalla constatazione delle terribili conseguenze di una colpa che ha pur sempre le sue origini in una passione umanissima e universale qual è l'amore.

Dante in ogni caso non si lascia per ora sopraffare dalla compassione, vuole capire più a fondo, parlare con queste anime, con umiltà e partecipazione alla loro sofferenza, ma determinato a fare chiarezza, a mettere a nudo le radici di una passione così violenta che annienta la ragione e che ha conseguenze irrimediabili nella prospettiva dell'eterno.

Ed ecco che Dante scorge in quest'ultimo gruppo una singolare coppia di spiriti che si distinguono, perché si muovono nella tempesta strettamente uniti l'uno all'altro, e più degli altri sembrano abbandonarsi docilmente al turbine, assecondandolo con aristocratica eleganza, inseparabili e leggeri, quasi non fosse il vento a spingerli ma

anime alla violenza del vento che le investe e le solleva da terra scagliandole in ogni direzione, in modo del tutto casuale e senza posa: un'impressione visiva che è rimasta viva nella memoria del pellegrino, e il poeta la esprime ricorrendo ad una prima similitudine tratta, come le altre due che seguiranno, dal volo degli uccelli:

E come li stornei ne portan l'ali nel freddo tempo, a schiera larga e così quel fiato li spiriti mali [piena, di qua, di là, di giù, di sù li mena; nulla speranza li conforta mai, non che di posa, ma di minor pena.

(vv. 40-45)

In questo orribile caos, l'attenzione di Dante è subito attratta da un gruppo singolare di anime che, distinguendosi dalla massa informe delle altre, procedono in fila, ordinatamente, una dietro l'altra, emettendo gemiti e lamenti.

E come i gru van cantando lor lai, faccendo in aere di sé lunga riga, così vid'io venir, traendo guai, ombre portate da la detta briga; per ch'ì' dissi: «Maestro, chi son quelle genti che l'aura nera sì gastiga?».

(vv. 46-51)

Sono le anime di coloro che per amore hanno perso la vita, «ch'amor di nostra vita dipartille», come spiega Virgilio, indicando e nominando ad uno ad uno alcuni personaggi famosi del gruppo: la

regina Semiramide, Cleopatra, Elena, Paride, Tristano: «e più di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito».

Colpisce il fatto che, in questa rassegna, non si ponga nessuna distinzione fra personaggi antichi e moderni, reali e di invenzione letteraria, fra storia e mito. Ma l'autore segue i canoni astorici della cultura medievale, che riduceva gli altri esemplarmente a sé. Qui sono tutti "cavalieri", tutti sembrano appartenere a quella civiltà cortese, fatta di eleganza, raffinatezza, gentilezza, cui si contrappone drammaticamente la violenza della passione d'amore, che sovrverte tutte le leggi morali e perciò non può sottrarsi all'inesorabile punizione divina.

Ma sono tutti personaggi che sono rimasti vittime di una passione naturalissima, le cui vicende d'amore e morte avevano suggestionato tanti lettori di leggende e romanzi medievali e avevano alimentato simpateticamente la loro immaginazione.

E il pellegrino, che è da poco uscito dalla selva oscura e ha appena incominciato, col suo carico di peccati sulle spalle, il lungo viaggio nell'aldilà, si sente emotivamente coinvolto e turbato di fronte a tanto strazio: non a caso, nella terzina che chiude questa

Sopra: William Blake (1757-1827):

La tempesta dei lussuriosi.

Sotto: John Duncan (1866-1945):

Tristano e Isotta bevono il filtro d'amore.

Above: William Blake (1757-1827):

The circle of the lustful.

Below: John Duncan (1866-1945):

Tristan and Isolde drink the love potion.





© Archivio Scala Firenze

l'“amor che i mena”, come dirà Virgilio.

I' cominciai: «Poeta, volentieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggeri».

Ed elli a me: «Vedrai quando saranno più presso a noi, e tu allor li priega per quello amor che i mena, ed ei

[verranno».

Si tosto come il vento a noi li piega, mossi la voce: «O anime affannate venite a noi parlar, s'altri nol niega!».

(vv. 73-81)

L'appello che Dante personaggio rivolge loro è ispirato a pietà, a commossa, umana solidarietà. Significativamente anche Dante poeta, che rievoca quello straordinario incontro, per esprimere la sensazione suscitata allora in lui da quella coppia di spiriti stretti ancora in amoroso abbraccio, li paragona a due colombe, immagine idillica che esprime da sempre simbolicamente la dolce tenerezza e l'assoluta fedeltà insita nel vincolo d'amore.

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, a noi venendo per l'aere maligno, sì forte fu l'affettuoso grido. (vv. 82-87)

La similitudine conferisce leggerezza e grazia a tutta la scena: l'istintiva e sovrumana forza di attrazione che ancora lega i due amanti e li tiene uniti oltre la morte, sembra quasi attenuare in loro la percezione della pena infernale inflitta dall'ineludibile giustizia divina. Lo stile è alto, confacente alla complessità della situazione psicologica e alla disposizione soggettiva del pellegrino, che sta vivendo una coinvolgente e drammatica esperienza di sofferenza, ma, come vedremo, anche di chiarificazione e crescita spirituale.

Questa cornice prepara appunto l'atmosfera di pensosa commozione in cui Dante colloca l'episodio di Paolo e Francesca, che occuperà tutto il resto del canto.

Si tratta di due famosi personaggi del suo tempo, protagonisti di una ben nota storia d'amore e di morte: Francesca, figlia di Guido

Ary Scheffer
(1795-1858):
Le ombre di Paolo e Francesca.
Parigi, Louvre.

Ary Scheffer
(1795-1858):
The shades of Paolo and Francesca.
Paris, The Louvre.

da Polenta, signore di Ravenna, maritata a tradimento, come sostengono i primi commentatori, a Gianciotto Malatesta, signore di Rimini, e Paolo Malatesta, fratello dello sposo, divenuto ben presto l'amante di Francesca.

Come mai Dante nel suo viaggio s'imbatte sempre in personaggi famosi? In realtà qui l'autore applica per la prima volta la tecnica dell'*exemplum*, tipica della cultura medievale: egli intende infatti offrire ai lettori esempi particolarmente significativi, al fine di raggiungere una maggiore efficacia persuasiva nel suo poema, che è appunto destinato alla rigenerazione dell'umanità.¹

Dei due amanti, a parlare è Francesca, per conto anche di Paolo: la loro consonanza sentimentale è data per scontata. Ella coglie subito il valore di solidarietà dell'*affettuoso grido* del suo interlocutore e gli risponde con gentilezza e cortesia, come si confaceva ad una donna appartenente all'alta aristocrazia del tempo.

**«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.
Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.
Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui».**

(vv. 88-99)

Francesca non dice il suo nome, ma le bastano pochi cenni alla sua terra natale per farsi riconoscere. E non può sfuggire lo sconsolato rimpianto che affiora da quel suo cenno alla "pace" che il fiume ritrova alla sua foce, e lei aveva perso per sempre; pace che appena pochi versi sopra ella aveva augurato anche a Dante, come il bene più grande che può essere chiesto a Dio.

Dopo questa breve autopresentazione, ella passa a sintetizzare velocemente in tre famosissime terzine la sua storia d'amore e di morte, in un linguaggio astratto e un po' artificioso, attinto direttamente dalla poesia cortese e dalle dottrine erotiche medievali:

**«Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor**

[m'offende.

**Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer si forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense».**
Queste parole da lor ci fuor porte.

(vv. 100-108)

Sono le terzine centrali dell'episodio, che possiamo parafrasare così:

Amore, che ha facile accesso in un cuore gentile, fece innamorare costui della mia bellezza, e la violenza della sua passione fu tale che ancora adesso mi domina.

Amore, che costringe chi è amato a ricambiare l'amore con la stessa intensità, mi accese della bellezza di costui, con una forza così travolgente che ancora mi unisce a lui.

Amore ci ha portati ad una medesima morte, ma il responsa-

bile di tale delitto, aggiunge Francesca con spietato spirito di rivalta, sarà confinato nel basso Inferno, nella Caina, tra i traditori dei congiunti.

Come si rileva subito, Francesca non scende nei particolari della sua vicenda, e nulla dice sul modo della loro morte: la sua perorazione si richiama invece ai principi generali e ben noti delle dottrine erotiche del tempo. Ella tende cioè a spersonalizzare il suo racconto, a ricondurre la sua storia ad un comportamento universale, spiegabile e giustificabile alla luce della forza trascendente dell'amore, alla fatalità della passione, che si sottrae al controllo della ragione e quindi anche alla responsabilità dei singoli individui.

Si noti anche la triplice anafora *Amor*, che oltre a impreziosire retoricamente il dettato sul piano formale, pone in rilievo l'Amore come protagonista assoluto nella vicenda dei due amanti: il loro comportamento è stato proprio

quello che il dio Amore esige dai suoi "fedeli", in osservanza delle regole esposte nelle teorizzazioni dell'amor cortese di Andrea CapPELLANO: gentilezza, reciprocità, fedeltà, segretezza. Nessuna remora morale può interporre come freno all'amore-passione.

Francesca era una donna aristocratica e raffinata, e soleva leggere, come era d'uso nella società signorile del tempo, i romanzi d'amore del ciclo bretone, che esaltavano la sua fantasia; ed ora si compiace di parafrasare qualche verso famoso della poesia stilnovista, di citare qualche sentenza tratta dalle dottrine d'amore del tempo sulla fatalità della passione, sulla forza incoercibile che lega gli amanti, e a questo codice d'amore, al quale aveva prestato fede in vita, si appella disperatamente, per sottrarsi ad una responsabilità personale o per lo meno per riscattarsi umanamente agli occhi del suo cortese interlocutore.

J. A. D. Ingres
(1780-1867):
*Paolo e Francesca
sorpresi da
Gianciotto.*

J. A. D. Ingres
(1780-1867):
*Paolo and Francesca
caught out by
Gianciotto.*





Fototeca Giliardi

Come poteva reagire il pellegrino, poeta d'amore, di fronte al tentativo di Francesca di costruirsi un alibi dottrinario alla passione che l'ha trascinato irrimediabilmente alla colpa? In realtà, il rapporto di reciprocità o addirittura di identità fra gentilezza e amore, cui fa riferimento Francesca nella prima terzina, era un presupposto fondamentale nella letteratura romanza di contenuto erotico, ma il principio era stato accolto anche dagli stilnovisti, e da Dante stesso: e infatti il discorso di Francesca si apre parafrasando l'incipit della famosa canzone di Guinizelli «*Al cor gentil rempaira sempre Amore*».

Per gli stilnovisti però la gentilezza non è più essenzialmente connessa ai "modi gentili" e raffinati della nobiltà feudale; assume invece la connotazione di una qualità morale, una predisposizione naturale all'elevazione propria del "cor gentile", che si accende all'apparire della donna-angelo. Anzi, nella *Vita nova* di Dante, il concetto di gentilezza si allarga tanto che nessuno ne è potenzialmente escluso, perché chiunque può essere nobilitato dalla donna gentile: «*E qual soffrisse di starla a vedere / diverria nobil cosa, o si morria*».

Evidentemente, il Dante stilnovista era pervenuto ad una piena sublimazione dell'esperienza erotica: il concetto d'Amore che egli era venuto progressivamente elaborando era del tutto spirituale

e sottratto interamente all'influenza dei sensi.² Egli si ispirava ad una concezione della donna assolutamente idealizzata: la sua "donna de la salute" era immateriale e incorporea, un'entità soprannaturale, sublimata in angelo, una creatura divina che ha provvidenzialmente il compito di elevare l'uomo a Dio, fonte di beatitudine e salvezza eterna per chi la vede: tanto che «*non pò mal finir chi l'ha parlato*». Pensiamo alla donna-miracolo del famoso sonetto «*Tanto gentile e tanto onesta pare*» o alla donna gentile lodata dal Guinizelli:

**Passa per via adoma, e sì gentile
ch'abbassa orgoglio a cui dona salute,
e fa 'l de nostra fé se non la crede.**

Al contrario l'amore di cui parla Francesca è la passione fatale dei romanzi cortesi, che ha come oggetto la bellezza fisica, ed è tragicamente destinata all'adulterio e alla morte, come quella che ispira le avventure degli eroi arturiani: Lancillotto e Ginevra, Tristano e Isotta.

La seconda tesi poi, che l'amore sia irrecusabile e la donna non possa non corrispondere all'amore del suo innamorato, era un'idea assolutamente estranea agli stilnovisti: in particolare, per Dante l'amore è un'esperienza interiore, che si realizza tutta nell'intimità del suo cuore, né il "favore" della sua donna è condizione della sua felicità, che egli ripone ormai esclusivamente «in quelle parole che lodano la donna mia».

L'incontro di Dante con Beatrice: «ella si va sentendosi laudare / benignamente d'umiltà vestuta / e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare».

Dante's meeting with Beatrice: «*Sweetly and dressed in all humility, away she walks from all she's praised by, and truly seems a thing come from the sky to show on earth what miracles can be*».

Quella tesi costituiva invece un punto fondamentale della dottrina di Andrea Cappellano, esposta e ampiamente illustrata proprio nel suo famosissimo trattato *De Amore*, molto noto negli ambienti signorili di tutta Europa. Nell'ambito della morale laica, e in realtà assai ardita, cui quell'opera si ispira, la devozione assoluta dell'amante all'amata ha come scopo la conquista del suo favore e il ruolo dell'amata è essenzialmente quello di assecondare l'amante, di «premiare il richiedente col suo amore», tanto più che «da tale amore non può ricevere alcun danno o subire menomazione della propria reputazione né una vergine, né una vedova o donna sposata». Il codice d'amore condannava invece severamente la gelosia del marito, sentimento volgare e non degno di una persona nobile e cortese.

Era la legittimazione dell'adulterio, in nome dell'amore cortese che per sua essenza era "desiderio senza limiti", e perciò incompatibile con il matrimonio, dove il possesso è dato per scontato: di qui la distinzione netta fra "affetto coniugale" e "amore", il quale ha sempre necessariamente come oggetto la donna d'altri.

Non a caso, nell'oltretomba di Cappellano, è il dio Amore, «per lo quale tutto il mondo si governa e senza il quale nessuno bene si può fare nel mondo», a distribuire

La scena, tratta da un codice della prima metà del Trecento (*Grosse Heidelberg Liederhandschrift*) presenta il castello, la dama che cala l'amante a terra e, in alto, il guardiano che aveva il compito di annunciare il sorgere dell'alba.

The scene, taken from a codex of the first half of the fourteenth century (Grosse Heidelberg Liederhandschrift) shows the castle, the dame lowering her lover to the ground and, at the top, the guard who had the task of announcing that dawn had risen.



premi e castighi, ed erano punite con ogni genere di pene «le femmine più misere, che vivendo nel mondo non voleano amare» e che «tutti quelli che ad amore volevano servire cacciarono via». Qui la castità non era evidentemente considerata una virtù.

Chiaramente incolmabile risulta dunque la distanza fra l'ideale d'amore cui si appella l'appassionata perorazione di Francesca e la concezione dell'amore elaborata da Dante stilnovista, che teorizzava invece la non-comunicazione con la donna amata; l'amore da lei suscitato era infatti un sentimento profondamente interiorizzato, veicolo di elevazione spirituale, in armonia appunto con i valori etici del cristianesimo.

Ma ora, Dante personaggio, giunto *nel mezzo del cammin* della sua vita, da poco uscito dalla *selva oscura*, per intraprendere, da pellegrino-peccatore, il suo itinerario di redenzione, ha ormai messo da parte l'orgoglio aristocratico del poeta stilnovista, cantore della donna angelicata, «*venuta da cielo in terra a miracol mostrare*». Ora Dante, che indubbiamente aveva vissuto altre e più concrete passioni amorose, era divenuto pietosamente consapevole dell'umana fragilità e della tragica possibilità che l'amore trascenda in impulso peccaminoso.

E proprio per questo egli si era lasciato alle spalle tutte le teorie idealizzanti dell'amore: anzi ora vedeva i limiti, persino la pericolosità di quei concetti, che potevano divenire ingannevoli e fuorvianti, quando si passasse a concepire la vita come letteratura. Si capisce quindi perché il pellegrino, dopo la lucida e disperata autodifesa di Francesca, si chiuda in un lungo silenzio meditativo.

**Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».**

(vv. 109-111)

A che cosa pensa Dante? Quanti interrogativi senza risposta si affollano nella sua mente? Ora il poeta d'amore si trovava di fronte al dramma reale di due anime per le quali l'amore era stato causa di



Auguste Rodin
(1840-1917):
Il bacio.
Londra,
The Tate Gallery.

Auguste Rodin
(1840-1917):
The kiss.
London, The Tate
Gallery.

morte e di perdizione eterna. Ma dove sta la colpa se l'amore nasce necessariamente nel cuore gentile e colui che ama risveglia necessariamente l'amore in chi è amato? Di che cosa sono colpevoli Paolo e Francesca, se a loro volta sono vittime di una forza che li trascende? Come stabilire in questo caso il limite che segna il passaggio dall'innocenza alla responsabilità della colpa, come individuare l'origine, la radice prima del peccato? Queste o simili erano forse le domande che il personaggio si poneva. Domande che chiamano in causa il mistero del peccato e della giustizia divina, «*l'abisso de l'eterno consiglio*» (Par. VII, 94-95).

Dante rimane assorto, col capo chino, finché Virgilio tenta di riscuoterlo dalla sua troppo lunga pausa di meditazione, per richiamarlo al colloquio; e la risposta non sarà neppure immediata.

**Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!».**

(vv. 112-114)

Della lunga meditazione di Dante conosciamo solo l'ultima riflessione: quanti dolci pensieri, quanto desiderio reciproco ha condotto questi sventurati alla perdizione! Ma egli sta ancora parlando a se stesso: come gli dovevano sembrare lontane le infatuazioni maturate nell'ambiente stilnovista, la sublimazione dell'esperienza erotica, l'idealizzazione della bellezza femminile, di per sé generatrice di elevazione morale.

Eppure anche allora Dante aveva talvolta sperimentato la «battaglia d'Amore», che, come ricorda nella *Vita nova*, «disconfigea la mia poca vita»: «Amore spesse volte di subito m'assalia sì forte, che 'n me non rimanea altro di vita se non un pensiero che parlava di questa donna».

E quanta «baldanza» prendeva Amore, quando lo sorprendevo presso alla sua donna:

**«E se io levo li occhi per guardare,
nel cor mi si comincia uno tremoto,
che fa de' polsi l'anima partire».**

Né egli poteva aver dimenticato quel momento drammatico della sua esperienza d'amore quando, non il contatto, non il saluto, ma la sola folgorante presenza della sua donna gli aveva procurato un «mirabile tremore» che vistosamente si distendeva «di subito per tutte le parti del suo corpo», tanto che egli angosciosamente si sentiva proprio di morire: «lo tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare».

Da questa esperienza del temibile assalto della passione era nato in lui il lungo travaglio interiore che lo avrebbe portato a rinunciare alla comunicazione con la donna amata e a riporre la propria beatitudine non più neppure nel suo saluto, comunque insopportabile, ma solo in «quelle parole che lodano la donna sua». Erano nate così le nuove rime «in loda di questa gentilissima».

Ma ora Dante, che non aveva mai accettato la concezione materialistica e pagana dell'amor cortese, ha ormai qualche riserva anche sull'enunciato fondamentale della teoria d'amore degli stilnovisti, che «*Amore e 'l cor gentil sono una cosa*». E sta maturando in lui la consapevolezza che l'amore è certamente una forza fondamentale nella vita umana, ma esso può essere sia principio della salvezza sia principio della dannazione, come gli chiarirà Virgilio nel *Purgatorio*:

**«Esser convene
amor semenza in voi d'ogni virtute
e d'ogne operazion che merta pene».**

(XVII, 103-105)



Di qui la necessità di riesaminare criticamente quell'insidioso quadro di valori che identificava pericolosamente amore e nobiltà di cuore e idealizzava l'amore "gentile" come sorgente di ogni virtù. L'antica fiducia ideologica non soccorre più Dante, e qui, di fronte ai due celebri amanti, egli sente la necessità di far luce su quel dramma esemplare, sui meccanismi psicologici reali e sulle circostanze precise che hanno dato origine a quella irreparabile tragedia.

Poi mi rivolsi a loro e parla' io, e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio. Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri, a che e come concedette amore che conosceste i dubbiosi desiri?».

(vv. 115-120)

Perché Dante vuol sapere, come Paolo e Francesca siano giunti a rivelarsi reciprocamente quel sentimento d'amore che prima custodivano gelosamente nel segreto del loro cuore? Non è certo per morbosa curiosità che egli, pur piangendo pietosamente, rivolge a Francesca la sua domanda indagatrice: il pellegrino vuole chiarire i problematici e insidiosi rapporti tra "amor gentile" e colpa, tra "gentilezza" e lussuria, perché la logica oscura dei sentimenti, che contrappone il "talento" alla necessaria "costanza della ragione", è seducente, ma è in antitesi col principio cri-

stiano della responsabilità morale, in cui la colpa e il peccato affondano la loro radice.

E quella a me: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore. Ma s'a conoscer la prima radice del nostro amor tu hai cotanto affetto, dirò come colui che piange e dice».

(vv. 121-126)

Francesca non oppone nessuna resistenza alla domanda del pellegrino, e tremante di commozione, ma con naturale schiettezza e trepidante rimpianto, rievoca il momento magico della rivelazione dell'amore, quell'attimo inobliviabile di felicità assoluta e di abbandono ad una incoercibile forza di attrazione che segnò fatalmente e irreversibilmente il loro destino di dannazione eterna.

«Noi leggevamo 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

Anselm Feuerbach
(1829-1880):
Paolo e Francesca,
Schack-Galerie,
Monaco.

Anselm Feuerbach
(1829-1880):
Paolo and Francesca,
Schack-Galerie,
Munich.



la bocca mi baciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quel giorno più non vi leggemmo

[avante». (vv. 127-138)

Francesca e Paolo si amavano innocentemente, senza esserselo mai confessato, forse neppure a se stessi. Ma imprevedibilmente, suggestionati dalla lettura di quell'avvincente romanzo d'amore, furono trascinati nella vertigine dei sensi: da quel momento la passione li unì fino alla morte tragica ed oltre.

Questo passo, giustamente famoso, sarà molto amato dalla critica romantica, che insisterà sul tragico destino dei due amanti e sulla fatalità del loro amore innocente: secondo il Foscolo «in tutti que' versi la compassione pare l'unica musa», e il poeta presenterebbe Francesca come una fragile eroina nella quale «la colpa è purificata dall'ardore della passione». Anche il De Sanctis vede nella figura di Francesca «la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico dei tempi moderni». Non a caso a questa romantica e drammatica storia d'amore si ispireranno poi pittori, musicisti, scrittori e drammaturghi: si pensi, tra l'altro, alla famosa tragedia in versi di D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, interpretata con grande successo da Eleonora Duse.

In realtà, l'umana pietà e la complicità affettiva del pellegrino non comportano, come pensò la critica romantica, che il personaggio-poeta intenda riscattare umanamente i due amanti, dissociandosi dal teologo che invece li condanna. La situazione è certamente molto complessa e problematica, ma non contraddittoria.

Dante personaggio si sente qui doppiamente coinvolto: anzitutto sul piano emotivo, come pellegrino peccatore che, proiettandosi empaticamente e affettivamente in quell'appassionato dramma d'amore, sperimenta l'umana fragilità e la tragica possibilità che la passione trascenda in impulso peccaminoso; donde la compassione umana che connota il suo atteggiamento verso Paolo e Francesca.



Nella pagina a fianco, in alto, Emilio Greco (1913-1995): «Noi leggevamo un giorno per diletto».

On the facing page, top, Emilio Greco (1913-1995): "One day we reading were for our delight".

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): *L'incontro di Beatrice con Dante nel Paradiso terrestre.*

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): *The meeting of Dante and Beatrice in the Earthly Paradise.*

Foto: G. Giaroli

Ma il coinvolgimento investe anche il piano intellettuale. A Dante non poteva essere sfuggito che dall'appassionato racconto di Francesca non emerge alcun senso di colpa; anzi, ancora una volta ella cerca pietosamente di sottrarsi alla propria responsabilità: responsabile del loro cedimento alla forza cieca della passione fu solo *'l libro e chi lo scrisse*.

Era la denuncia del ruolo fondamentale che la letteratura amorosa può giocare sull'emotività dei lettori, per il naturale processo di identificazione che essa suscita nei fruitori: e Dante vede implicitamente chiamata in causa anche la sua responsabilità di poeta d'amore e si sente profondamente turbato.

Mentre che l'uno spirito questo disse, l'altro piangea; sì che di pietade io venni men così com'io morisse. E caddi come corpo morto cade.

(vv. 139-142)

Dante sviene, tanto viva è stata la partecipazione emotiva al racconto di Francesca, tanto straziante il pianto muto di Paolo, tanto intenso il suo turbamento intel-

lettuale. Indubbiamente il personaggio-poeta vive un'esperienza di profonda e lacerante crisi morale e ideologica.

Non dimentichiamo che quello del pellegrino infernale è un viaggio di espiatione, che prevede il superamento di dure prove, e ha lo scopo di condurlo, con la guida della ragione, a vincere la tentazione del peccato, attraverso l'esperienza della colpa e il raggiungimento della piena coscienza del male. E lo svenimento suggella appunto la dolorosa consapevolezza a cui egli è giunto.

Ma all'inizio del canto seguente, «al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà de' due cognati, / che di tristizia tutto mi confuse», Dante si ritrova di nuovo in piedi, a significare il superamento di quella prima tappa. Come osserva il Contini, la lussuria è «il primo vizio ch'egli stacca da sé, guarda e giudica»,³ e superato lo smarrimento, egli riprende il suo *fatale andare*, con la guida di Virgilio, simbolo della ragione. In cima al *Purgatorio*, compiutosi ormai il viaggio di purificazione di Dante,

Beatrice accoglierà il suo "fedele", per portarlo con sé in Paradiso, dove l'amore sarà tutto rivolto al *primo ben*, a «*l'amor che move il sole e l'altre stelle*».

D'altra parte, l'ambiguità della compassione e della complicità affettiva del pellegrino si dissolve nella profonda organicità del canto, in cui l'episodio dei due adulteri è inserito: sullo sfondo domina infatti l'infallibile giustizia di Dio, il cui giudizio inesorabile si manifesta inequivocabilmente nella pena cui queste anime sono in eterno condannate.

È evidente che l'episodio è stato genialmente congegnato dall'autore, attraverso la «mediazione di un personaggio-poeta», cito ancora il Contini, per affrontare una tematica che va molto al di là del caso specifico di Francesca, e chiama in causa in primo piano la responsabilità morale di tutta una generazione di poeti e narratori d'amore, i quali hanno in vario modo idealizzato nelle loro opere una passione insidiosa, che può divenire anziché veicolo di elevazione spirituale, strumento di disordine sociale e dannazione eterna. 

1) Più precisamente, nella finzione che sottende la *Commedia*, le anime che Dante via via incontra nel suo viaggio ultraterreno, rispondono ad un vero e proprio disegno di Dio, come Cacciaguida gli rivelerà autorevolmente, dall'alto del cielo di Marte:

«Questo tuo grido farà come vento che le più alte cime più percuote; e ciò non fa d'onor poco argomento. Però ti son mostrate in queste rote, nel monte e ne la valle dolorosa, pur l'anime che son di fama note; che l'animo di quel ch'ode, non posa né ferma fede per essempro ch'ia la sua radice incognita e ascosa, né per altro argomento che non paia»
(Par. XVII, 131-142).

2) Secondo la dottrina tomistica, «la contemplazione della bellezza spirituale è principio dell'amore spirituale». Quelle cose che «si dicono essere belle» sono provviste di "claritas" e sembrano perciò emanare, irraggiare al loro apparire, qualcosa di più profondo, che sta sotto i loro aspetti sensibili. In questo quadro dottrinale l'epifania della donna gentile «fa tremar di chiaritate l'are» (Cavalcanti), ed ella è vista come «cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare» (Dante).

3) Gianfranco CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, in *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1976.