Lecture d'amore, passions pericolose: Francesca all'inferno

Lectures d'amour, passions dangereuses : Francesca en enfer

Love Readings, Dangerous Passions: Francesca in Hell

Marcello Ciccuto

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/cei/9574>

DOI: 10.4000/cei.9574

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

ISBN: 978-2-37747-304-5

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Marcello Ciccuto, «Lecture d'amore, passions pericolose: Francesca all'inferno», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 33 | 2021, online dal 01 octobre 2021, consultato il 13 octobre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/9574> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.9574>

Questo documento è stato generato automaticamente il 13 octobre 2021.

© ELLUG

Letture d'amore, passioni pericolose: Francesca all'inferno

Lectures d'amour, passions dangereuses : Francesca en enfer
Love Readings, Dangerous Passions: Francesca in Hell

Marcello Ciccuto

- ¹ Sin dalle prime battute del suo incontro coi lussuriosi Dante mette in scena una situazione di stravolgimento — così suo come delle anime — rispetto all'immagine di serena concordia, potremmo dire, tra filosofia e poesia, che ci è dato trovar rappresentata e figurata nell'episodio del 'nobile castello' del canto IV infernale¹. Ora i peccatori carnali sono tormentati dalla bufera almeno quanto coi loro desideri non sottomessi a ragione furono 'molesti' creando disordine, rompendo convenzioni e patti; è su questo agire perverso che il poeta intende imporre, nello strutturare la sequenza dei canti, una visione del cosmo appresa all'etica cristiana del miglioramento e della perfezione collettivi, pronta ad articolarsi in opposizione alle prospettive limitate e illusorie che qualificano l'uomo attraverso le parole della poesia o della filosofia. Si tratta come è noto di un'immagine provvisoria di armonia o di concordia che sul momento fa dimenticare persino a Dante gli orrori incrociati nell'attraversare il vestibolo dell'Inferno o nell'affrontare la *trista rivera* d'Acheronte, e farà quindi sentire i propri effetti oserei dire fino allo shock del richiamo di Catone, incaricato di aprire nuovi orizzonti percettivi nell'area oramai pre-purgatoriale. Col canto V Dante entra in un'atmosfera che dalle prime battute risulta di alterazione, divisiva, appunto 'diversa' dalla precedente: dove risuonano parole di dolore, *diverse lingue, orribili favelle*, tali appunto da impostare un'idea di comunicazione distante da quella, in tutta apparenza ordinata e positiva, che aveva spinto il poeta-pellegrino a inorgogliersi per essere stato accolto dai maggiori intellettuali dell'antichità e immaginare forse un primo seppur anche troppo precoce acquisto di una *magnanimitas* sotto la protezione di un esclusivo ma ora partecipato modello classico per la propria attitudine, sia poetica che esistenziale. Il vistoso effetto di contrasto sul quale si apre il canto spinge il lettore a chiedersi dunque, a norma di ragione e non di 'affetti', quale sia stato il valore più vero di quell'antico insegnamento, specie guardando al nuovo orientamento che la poesia

dantesca dovrà mostrare alla luce dell'etica della salvezza cristiana sotto il cui segnapolo si svolge l'appena principiato itinerario di un poeta che intende presentarsi come nuovo.

- 2 Ecco dunque accamparsi intanto, in questa atmosfera iniziale di diversità e di 'diversa' comunicazione, la singolare presenza di un giudice infernale del mito pagano come Minosse che *orribilmente ringhia* e tanto punge *a guaio* da potenziare al sommo la condizione già dolorosamente segnata dei dannati; riflettendosi allora sul *lamentabile regnum* — traccia virgiliana emergente nel *doloroso ospizio* del v. 16, che Dante mette subito lì come segnale per riprenderlo nientemeno che in *Purgatorio* XII, 20 («[...] per la puntura de la rimembranza / che solo a' pii dà de le calcagne», accompagnandola con lacrime che nascono dal pentimento per i propri peccati e non certo dalla nostalgia del vivere passato), al fine di agganciare il lettore alle valenze di legame che stringono il verbo *pungere*, quasi invariabilmente nella *Commedia*, alla condizione elegiaca del ricordare².
- 3 Dopo arrivano *aere maligno*, venti contrari, una bufera che (altro verbo importante) *molesta* quasi fosse in essa stessa il condensato unico della pena degli umani lussuriosi³. Non esattamente un luogo dove possa farsi strada l'idea di un'amministrazione della giustizia piana e ordinata, nonostante che Minosse, al pari di un Tito Livio che «non erra», possa vantare un'infallibilità che è provvidenziale solo nella misura in cui si mostra la più atrocemente identificabile con un'eterna sofferenza umana⁴.
- 4 E solo a seguire si tratterà davvero dell'irrompere del tema dell'amore pur esso in termini di stravolgimento, com'era giusto attendersi; a mostrarsi in tutta la sua forza di turbamento e sovversione del normale ordine dell'esistere (usualmente invece proiettato al fine di perfezionamento dell'anima individuale) dunque quell'amore che fu già veicolato dalla poesia cortese, come prima ancora vedremo e altrettanto potentemente dalla poesia antica. Per adesso però giova tener conto di queste prime impressioni, di molestia e di *ruina*, delle strida e del compianto, di lamenti e di bestemmie, attraverso cui il poeta si sta avviando verso un più ampio discorso destinato a coinvolgere la forza di un amore concreto, non astratto ma specialmente individuale quale fu quello conosciuto attraverso le 'prose di romanzi' o la lirica d'amore: dunque un discorso impostato sul valore della *parola* che parla d'amore e sulla poesia che se ne fa carico in termini di esperienza personale, concreta⁵.
- 5 E a voler restare ancora per poco sul tema portante di una situazione di contrasto o di disordine che caratterizza le prime battute di questo canto, non potremo non rilevare come anche nelle due similitudini aviarie sulle quali sembra molto insistere il poeta l'opporsi del caos degli stornelli⁶ al fare «in aere di sé lunga riga» delle gru potrebbe effettivamente anticipare — come pure è stato suggerito — l'idea di un incanalamento o superficiale controllo delle passioni esercitato all'interno delle rigide e convenzionali formule di quella poesia cortese d'amore (e prima ancora che di questa specifica materia si faccia parola nel canto), che vedremo essere elemento centrale della narrazione dell'episodio-guida di tutti questi versi⁷: passioni condizionate e come raccolte poi in una immagine successiva, quella leggendaria delle colombe che, «con l'ali alzate e ferme», potrebbero voler mimare un aereo amplesso⁸, e figurare insomma anch'esse come prese dentro un discorso d'amore e una sua rappresentazione in parola di poesia. Dico questo in via del tutto preliminare e pensando in ispecie al fatto che delle diciannove occorrenze della parola *amore* nella prima cantica, ben nove sono concentrate nel canto V; e pure in relazione all'immagine delle colombe (ripresa come

ognun sa da Virgilio, *Aeneis* VI, 190-191 «*geminae cum forte columbae / ipsa sub ora uiri caelo uenere uolantes*» e dal V, 216-217, «[...] *aëre lapsa quieto / radit iter liquidum celeris neque commouet alas*») la convocazione in forza di un *disio* — «dal disio chiamate» — unita al loro spostamento in ragione di un *voler* — «dal voler portate». Intendo: comincia già da qui ad articolarsi una narrazione che risulta fortemente vincolata alle funzioni sulle quali la parola poetica ha inteso modellare un discorso d'amore, e con le quali Dante viene a confrontarsi soprattutto in quanto poeta.

- 6 Altro segnale dal quale possiamo dire possibile ricavare la dichiarazione dantesca di un effettivo coinvolgimento dentro un amore terrestre, potenzialmente pericoloso in quanto umano nonché di poetica risultanza, sta a mio avviso nel sintagma al v. 88, «animal grazioso e benigno», giusta un'allocuzione dentro la quale vistosamente quanto almeno parzialmente Dante si assimila alla condizione animalesca che caratterizza i tanti amanti folli. Perché con esso sintagma sembrano anche aprirsi alcune importanti linee interpretative del canto relative al personaggio-poeta: 'essere animato', appunto, ma a differenza degli astanti dotato del dono della Grazia che gli permette una certa qual distinzione rispetto a quei peccatori da lui ritenuti anche troppo prossimi in ragione della sua storia precedente e terrestre (e talmente vicini da profundarsi in chiusura di canto, assai pericolosamente, nel loro stesso destino di morte)⁹.
- 7 Avvisati d'altronde della costruzione di un ragionamento anche poematico emergente sotto la trama di curiosità indotte dalla presentazione di vari personaggi-amanti del passato, ci fanno la presenza e la funzione di Virgilio richiamate e come intensificate all'interno proprio di questo canto. Presenza e funzione che non stanno strette ovviamente al solo comparire del giudice Minosse o all'immagine del volo regolare delle gru, o anche al *defilé* degli amanti perversi di vistosa rilevanza classica; piuttosto l'ipotesi virgiliana pare singolarmente effettuale nell'insistere dantesco sull'essere questi peccatori "senza speranza" — come ha rilevato Virgilio stesso a proposito del Limbo e di sé: *sanza speme vivemo in disio*, che significa aver essi identificato nel solo desiderio quella pulsione che ha finito per allontanarli dalla salvezza (di cui la speranza è un anticipo), presi proprio i personaggi dell'epica antica — sulla via di una dannazione certa — da una passione che è priva di uno scopo costruttivo in senso cristiano. Questi 'soggetti desideranti' non troveranno mai pace, pari guarda caso alle colombe di cui nel salmo 54:7, comunque con segno rovesciato di senso, il salmista desidera possedere le ali per raggiungere la quiete finale della morte, secondo la lettura dell'Agostino delle *Enarrationes in psalmos*¹⁰.
- 8 Sono i primi ma importanti cenni allusivi calati nella prospettiva dantesca intesa a definire un'esperienza, quella dell'amore umano e deviato dalle passioni in eccesso, che comincia ad essere considerato privo di evoluzione positiva, privo di un futuro degno, anzi destinato a una morte che vedremo sarà figurata qui così nel suo aspetto proprio (attraverso la memoria di casi passati) come nel suo esito traslato, con la 'morte' metaforica dello stesso personaggio-poeta. Ma di questo meglio fra poco.
- 9 Gli effetti del resto di una circostanza di forte riflessione di taglio poematico restano garantiti lungo l'intero arco del canto dalla presenza funzionale del Virgilio-personaggio, appellato ad esempio 'poeta' per la prima volta nella *Commedia* e con la figura di Didone ad agire quasi da guida per Francesca (uscendo le anime dei due amanti dalla schiera ov'è *Dido*, appunto), entro la configurazione di un episodio tragico quant'altri mai anche perché riparato all'ombra dell'*Eneide* e della riscrittura dei suoi

canti II e VI¹¹, liquidando contemporaneamente a questa scelta di campo i romanzi cortesi come il *Lancelot en prose*, le tante altre esperienze costruite su Ovidio e sull'estetica del solo desiderio¹², ma anche quella poesia lirica d'amore volgare portata a emersione con le citazioni formulari dei tre celeberrimi *statements* lirici dei vv. 100-106 che dicono di un antico accesso dantesco proprio a questo tipo di modelli poematici. Anche questo significa determinare un ruolo vieppiù rilevante per Virgilio, rimasto troppo tempo *fioco* perché reso distante, disatteso e deviato dai suoi più originali portati giusto dalle esperienze dei più recenti mediatori in poesia¹³. E saranno le triadi eroiche a portare in campo gli amanti tragici dell'antichità come coloro che trasformarono la passione in lussuria, l'amore in voglia senza misura, assieme ai "cavalieri" ricordati al v. 71¹⁴, proprio mentre la speciale configurazione di questa parte del canto viene a convalidare il legame pure dantesco con una poesia antica impostata su quella così caratterizzante immedesimazione emotiva, in particolare evocata attraverso le tracce di lacrime di compassione sparse dentro un alto numero di versi qui¹⁵.

- 10 Sarà Dante stesso a dirsi preso poi da compassione e immedesimazione analoghe a quelle che avevano definito la parabola degli antichi amanti folli e la poesia che ne aveva cantato le gesta. Fino a riconoscersi erroneamente *pio* (v. 117) nel senso dell'aver mostrato una pietà maldiretta e dunque spesa su circostanze di una *voglia* senza misura che, a seguire la distesa dei personaggi della storia antica e della finzione letteraria, è proprio quella evocata da Francesca con le citazioni dei versi di esplicita apparenza stilnovistica¹⁶: Paolo e Francesca avranno fatto agli occhi di Dante una lettura 'carnale' del testo del *Lancelot* (le anime di questa zona erano state presto definite proprio nei termini di *peccator carnali*), come guidati dal cattivo esempio della poesia volgare d'amore o se volete dell'esperienza d'amore a quella poesia ispirata, improntata a un desiderio incondito, non frenato dalla ragione né ispirato a prospettive di speranza oltremondana. L'assenza di speranza riguarda di fatto i tanti personaggi ricordati qui anche nelle triadi, portati a morte senza possibilità di futuro riscatto da una passione trasformata in lussuria (qui allora rivelandosi pertinente, ancora una volta, il nesso amore-morte tipico di una buona parte della letteratura erotica romanza, regolarmente attivato quando entrino in gioco passioni sregolate e non dirette verso un obiettivo positivo o razionale).
- 11 Bene si intende quale densità di sfumature trattenga un verso come «ch'amor di nostra vita dipartille» (dal virgiliano «*hic quos durus amor crudeli tabe peredit*», *Aeneis* VI, 442), dove l'amore inteso quale eccesso di passione senza scopo, consumando fino a un esito mortale gli amanti, altro non aveva concesso loro se non l'illusione di un'eternità conquistata in vita o almeno una falsa promessa di durata. Così, analogamente, il dire «Caina attende chi a vita ci spense» rinvia nel secondo emistichio proprio al senso di «ci privò della possibilità di una vita eterna», impedendoci appunto di pentirci o di rimediare cristianamente al nostro peccato (essendo d'altronde tutti questi personaggi delle antiche narrazioni di epico appassionamento coloro che non ebbero perché non seppero vederlo un destino orientabile aldilà del limite dell'umano desiderio)¹⁷. Ecco perché la Caina — o Caino traditore, secondo alcune interpretazioni — attenderebbe Gianciotto, portando in campo una forma di rancore da parte di Francesca per averla il marito uccisa o fatta uccidere in stato di peccato, impedendole di pentirsi o di scontare ancora in vita la colpa commessa o — seguendo la traccia del discorso anche poematico sulla quale è costruito l'intero episodio — di leggere finalmente ogni testo d'amore anche adulterino in un senso meglio guidato da ragione e dunque salvifico. E sarà allora

l'accumulo di questi segnali orientati nella prospettiva di un suggerire una forma cristiana e razionale per l'amore degli umani a dare significato assai rilevante all'espressione «e 'l modo ancor m'offende» (da prendersi dunque nel senso prospettivo/salvifico di «ciò che avvenne mi nuoce tuttora», avendomi quell'omicidio condannato a una pena eterna e non riscattabile)¹⁸, ma anche a «quel giorno più non vi leggemmo avante», intelligibile a pieno solo se legato alla constatazione del non avere i due amanti avuto la possibilità di leggere anche quella parte del testo del *Lancelot* comprensiva del pentimento di Lancillotto e del suo riscatto dalla colpa¹⁹.

- 12 Sono dunque le lacrime, sparse per ogni dove in questo canto, a dirci della forte partecipazione emotiva da parte di Dante; quello stesso coinvolgimento che, fondendo assieme pianto e parola («dirò come colui che piange e dice», v. 126, in vistosa rispondenza coi vv. 139-140), stinge pericolosamente per il poeta sul ricordo di letture che proprio di affetto, di lacrime e di immedesimazioni dovrebbero fare a meno: ora che la prospettiva dell'uso di ragione e l'obiettivo finale di salvezza cominciano ad allontanare dalla mente del poeta le sue giovanili stagioni poetiche definite proprio all'ombra di quei valori (ora disvalori) di umano appassionamento. E sono le stagioni poetiche evocate dalla triplice declamazione di *Amor...Amor...Amor* a portare nella materia del poema il rischio appunto di una 'cattiva' lettura di quei testi d'amore, come quella solo narrativa e emozionale operata da Francesca e Paolo, presa dall'incantamento di una finzione narrativa che letteralmente ha impedito agli amanti di andare al di là dal «punto che li vinse»²⁰. Questo a significare sia il luogo testuale dove l'immedesimazione in una lettura 'carnale' ha raggiunto l'apice, sia il momento della completa confusione tra finzione e realtà; dell'identificazione cioè — attraverso la pratica della lettura — di Francesca e Paolo con Lancillotto e Ginevra, avvenuta in forza dello scatenarsi di un sentimento di reciproca *pietà* quale effetto di reciproca compassione e non esattamente di conoscenza del peccato²¹; della pratica allora di una *passio* in eccesso per quanto 'accade' fra le parole di un testo e non affatto dall'uso regolatore di ragione²².
- 13 Insiste invero su questi stessi campi semantici anche il parallelismo, eseguito a più livelli di senso, fra gli amanti e le colombe presenti ai vv. 82-84, essendo queste da sempre espressione dei desideri umani circoscritti alla sfera sensibile e quasi forme canoniche di una negligenza portata a quel fine di salvezza che deve riguardare ogni essere umano²³. Nel canto di Casella, in Purgatorio, verrà a configurarsi una situazione analoga, con le anime dimentiche del fine «d'ire a farsi belle» e dunque paragonate proprio a colombe in quanto contente solo della falsa consolazione di un canto d'amore, di una distrazione cortese, della falsa promessa di un *Amor* che nella mente ragiona loro («sì contenti, / come a nessun toccasse altro la mente»), finendo per avere facile gioco con chi si affida solo al *disio*, a una *voglia* pari a quella materiale di una colomba in cerca di cibo²⁴ o, per analogia, al gusto per una poesia da aula cortese, insufficiente alla salvezza perché troppo e solo attrattiva, dotata così di 'false immagini di bene' come di false promesse di amore eterno. Anche in questo caso sarà messa in campo la seduzione del canto profano nei termini del principale «scoglio che impedisce di vedere dio manifesto»²⁵.
- 14 Ormai credo possiamo considerarci convinti, specialmente in ragione di quanto appena rilevato, del fatto che al centro della narrazione del canto V Dante ha posto una sua propria e approfondita riflessione attorno al valore della poesia che veicola il verbo d'Amore. Poesia di tenore profano che può in ogni momento 'disviare' l'intelletto dal

proprio obiettivo di virtuoso perfezionamento. E coinvolto qui più volte l'atto del leggere anche nella prospettiva del farne una direttrice di senso in stazioni successive dello stesso ragionare dantesco²⁶, vedremo che solo più avanti, all'altezza in particolare del canto XVIII purgatoriale, per Dante si chiarirà il dover essere questo desiderio veicolato dalle parole *moto spiritale* generatore inesausto di una gioia impermeabile ai valori della morte:

Così l'animo preso entra in disire
 ch'è moto spiritale e mai non posa
 fin che la cosa amata il fa gioire.

- 15 Quindi identificare nel *disire* [...] *ch'è moto spiritale* il più vero obiettivo dell'amante cristiano consegue all'implicito sollecito ad andare *oltre la lettera* di quei testi ai quali Francesca e Paolo hanno affidato identità e vita senza avvisarsi del fatto che i tradizionali testi d'amore comunicavano prospettive prive di speranza, avvinte a un desiderio erotico fine a se stesso nella misura in cui si resti presi nel giro di questi valori superficiali della parola d'amore e non delle superiori sostanze del *verbum divini amoris*. Nel cuore del pensiero dantesco di questo canto (inteso ad additare modelli di parola, di poesia d'amore cioè non presi da facile quanto peccaminosa emotività), starà allora specialmente il progetto di liberazione da quel bagaglio di lacrime o di *disiri* definiti *dubbiosi* (forse perché pertinenti alla parte sensitiva dell'anima)²⁷, quelli stessi che vanno a inquinare il sentimento di *pietà* del poeta, stornandolo verso inutili e superficiali turbamenti, coinvolgimenti momentanei nella sorte di antichi amanti che risultano ora fortemente inadeguati rispetto ai nuovi compiti di una poesia che intenda puntare verso un amore superiore a quello umano. La troppo semplice partecipazione dantesca alla vicenda d'amore di Francesca e Paolo, non attivando sentimenti legati in esclusiva alla cognizione di una colpa e alla prospettiva di un'allegorico suo riscatto su un piano di valori superiori, fa della *pietà* di Dante una confusa sintesi tra fedeltà alle misere emozioni della lirica d'amore e oblio di una meno incerta prospettiva di salvezza della quale una nuova 'poesia d'amore' dovrà farsi ora esplicito carico. Sconfessione dunque e rifiuto delle *parole* miste alle *lacrime* che, oltre a impressionare Dante medesimo in principio di canto, finiscono per caratterizzare l'intero svolgersi dell'episodio dei due amanti²⁸; parole e lacrime eventualmente riducibili a inutile balbettio quando non alla vuota sentenziosità di citazioni poetiche che sulla bocca di Francesca suonano da espressioni retoricamente elevate ma sostanzialmente sprovviste di valori profondi.
- 16 Aggiungo poche altre considerazioni finali.
- 17 Un intertesto per nulla estraneo al tema di una 'pratica di lettura', da Dante echeggiato forse in filigrana a questo straordinario episodio di riflessione poematica, è quello che porta in campo un luogo delle *Confessiones* agostiniane (VIII, 12) che anche solo sulla punta del «dicebam haec et flebam» incastonato nel dantesco «dirò come colui che piange e dice» altro non può se non fondere al pensiero che ha dato forma al canto dei lussuriosi un momento intensamente drammatico della vita e dell'opera agostiniana: mentre il saggio di Madaura legge le parole di san Paolo in merito al disvalore dei testi profani, una voce che dice «Tolle lege, tolle lege» riesce a distogliere il lettore da quell'impegno in una letteratura intesa alle declinazioni delle emozioni, a una superficiale empatia si direbbe oggi e non alla costruzione del sé nella chiave cristiana della cognizione del peccato. Dopodiché scatta un'espressione che nessuno potrà mai negare reimmessa da Dante — ma con segno mutato — così nel dire di Francesca come nel suo proprio riflettere sul valore delle parole dei testi antichi, dei romanzi d'amore,

della lirica del suo tempo giovanile: «nec ultra volui legere nec opus erat»²⁹. Sono in gioco con questo testo agostiniano sotteso al dire dantesco molti segnali, già ampiamente analizzati dalla critica, fra quelli che permettono di interpretare correttamente l'«invenzione» sulla quale si chiude il canto V, figurando una morte metaforica del poeta. Qui, col venire meno di una *pietà* giusta — vale a dire di una cognizione che avrebbe dovuto essere da subito quella integralmente cristiana del peccato d'amore³⁰ —, viene a imporsi l'esigenza di un comportamento razionale opposto al semplice e semplicistico *talento* appreso alle esitazioni affettivo-irrazionali, alle «*ntenzioni* che valgono *per ragione* come in Cavalcanti, ai *dubbiosi disiri* per troppo tempo accolti dallo stesso Dante nella sostanza più piena della sua poesia e alla fine portatori di una condizione di annullamento delle facoltà razionali, di uno stato, appunto, di «morte». Dunque e allora proprio quelle lacrime di pura compassione o partecipazione emotiva che avevano accompagnato l'allontanamento da letture fuorvianti in Agostino («nec ultra volui legere nec opus erat») servono ora a Dante per definirsi pronto ad essere poeta d'amore in via di trasformazione³¹, attento non più alla seduzione ingannevole dei valori profani intimi alle antiche narrazioni d'amore bensì a una *pietà* razionalmente guidata; tale da acquisire sempre maggiore consapevolezza nel corso del viaggio di conoscenza nell'oltremondo oltreché arrivare a delinearci in una più degna posizione di personale distacco nei confronti delle vicende umane altrui (posizione che si è vista articolata, giustamente, in una sorta di «semantica del disprezzo», ben registrabile nello sviluppo del personaggio-Dante entro le parti più basse dell'*Inferno*) che va a integrarsi alla prospettiva salvifica cui per il poeta dovrà adeguarsi, d'ora in avanti, ogni rapporto interpersonale.

- 18 La vicenda d'amore di Francesca e Paolo — già compartecipata da Dante — è dunque figura di una colpa nel senso che nella ricostruzione operata nell'area dei lussuriosi infernali corrisponde a una lettura 'appassionata' e come letterale dei testi che trattano d'amore, inducendo un tipo talmente sbagliato di *pietà* — equivalente a affetti e affanni e talento — da portare a nient'altro che alla morte, così dei protagonisti di quelle storie come dei poeti che ne prendono ispirazione e come anche dei lettori che vi ripongono più di una superficiale credenza. Morte definitiva e non suscettibile di salvezza, dato che impedisce la mente da qualsivoglia operazione di riscatto; e morte figurata nientemeno che dallo stesso Dante nella rilettura di una fase del suo fare poetico, fortemente appresa a uno stato di identificazione con passioni che i testi d'amore non finiscono mai di consegnare a un'interessata lettura, troppo distante però e oramai condannabile alla luce dei nuovi orizzonti di senso offerti alla stessa poesia d'amore dalla nuova poesia cristiana e allegorica per l'accesso alla quale Dante sta predisponendo ogni suo strumento verbale.

NOTE

1. Su questa situazione d'esordio si vedano almeno le indicazioni di Mario Aversano, *Chiarificazioni sulla compunctio cordis nell'opera di Dante: per una rilettura del canto V dell'Inferno*,

«Critica letteraria», vol. 43, n° 3-4, 2015, pp. 401-415, a pp. 409-410, e di Ettore Bonora, «*Inferno*» canto V, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 159, 1982, pp. 321-352, a pp. 323-324.

2. Vd. ancora Aversano, *Chiarificazioni*, cit., pp. 405-406.

3. Ivi, pp. 408-409. Naturalmente l'episodio che ha per protagonista Bertran de Born, con la pena molesta e uno 'spirare' di colui che va *veggendo i morti*, funziona da complemento utile a una riflessione sul rapporto corporalità/morte e il legame avvincente il percorso infernale alla storia della parola poetica dantesca. Per questo si può vedere di recente il saggio di Paolo Cherchi, *La testa mozzata parlante di Bertrand de Born (Inferno XXVIII): fonti e questioni di ermeneutica*, «Rivista internazionale di ricerche dantesche», vol. I, 2020, pp. 119-132.

4. Nell'imporre d'altronde una forte presenza 'classica' il poeta dispiega un suo ragionare che non è affatto inteso a una prospettiva giocata sui valori ultimi e provvidenziali o sul gioco fra premi e punizioni che riguarderà la fine dei tempi. Conta in realtà il fatto che ogni anima venga giudicata individualmente e in un solo istante, dunque sulla base di esatte, individuate passioni (fors'anche legate alla momentaneità del tempo umano); quelle che appunto possono aver riguardato gli eventi, le storie, i personaggi propri alla tradizione della poesia d'amore e non certo lo sfondo di eternità di una prospettiva di salvezza univetsale. L'intero canto sembra insomma focalizzato sull'avvicinarsi di passioni individuali, tali da non aver avuto nel tempo storico uno esito diverso da sofferenze, da morti conseguenti ad amori trasgressivi e infelici o da condanne irrisolvibili.

5. Si consideri allora la configurazione qui di un luogo *d'ogne luce muto* che si pareggia alla sonorità violenta e anti-naturale delle grida e della bufera: ciò che sembrerebbe predisporre all'ascolto di *parole* che possano dare il senso più proprio al destino delle anime presenti in quest'area infernale. Per il valore di queste lungo l'intero sviluppo del canto è utile riandare alle osservazioni di Manuele Gagnolati circa il 'dire e udire' del v. 15, le *dolenti note* del v. 25, i *lai* del v. 46, il 'trarre guai' del v. 48, le *novelle* del v. 52, le *molte favelle* del v. 54, il 'nominare' ai vv. 68 e 71, il parlare dei vv. 74, 81 e 95, l'*affettuoso grido* del v. 87, fino all'espressione «queste parole da lor ci fuor porte» del v. 108 (Manuele Gagnolati, *Inferno V*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. II, a cura di Carlo Galli ed Emilio Pasquini, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 7-22). È tutto un cambio di registro acustico, specie rispetto al sospirare dei limbicoli, impostato sul prevalere in prima istanza di *guai* e subito a seguire dei riflessi di un uso come dire superficiale delle parole quale i due amanti protagonisti principali dell'episodio esperiscono attraverso la pratica della lettura. Cfr. anche su questo Donato Pirovano, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'Inferno*, «Rivista di studi danteschi», vol. 15, n° 1, 2015, pp. 3-27.

6. Quanto alla leggerezza e dunque passività di questi dannati, piegati dalla bufera così come lo furono dalla forza d'amore nelle infinite occasioni narrate dalla poesia cortese, ma anche in considerazione del loro mancato direzionarsi verso un luogo preciso («di qua, di là, di su, di giù li mena [...]»), cfr. in specifico le osservazioni di John Freccero, *The Portrait of Francesca. Inferno V*, «Modern Language Notes», vol. 124, n° 5, 2009, pp. 7-38, a pp. 14-16.

7. E vd. ancora ivi, p. 16.

8. Pirovano, *All'inferno per amore*, cit., p. 5.

9. Cfr. Bonora, «*Inferno*» canto V, cit., p. 337.

10. Si è arrivato a ipotizzare che nella forza del *disio* portatore della condanna per gli amanti consista la sfumatura di taglio etimologico ricavabile da un **de-siderare*, un eterno cadere dalla condizione astrale/celeste quale condizione dell'anima umana preda dell'*immoderata cogitatio* che sta a fondamento di ogni *disio* (cfr. p. es. Freccero, *The Portrait of Francesca*, cit., pp. 16-19). Noi ci contenteremo tuttavia di tener fermo il legame significante fra il 'vivere in disio' e il non avere questi peccatori alcun conforto di speranza (v. 44), saldabile direttamente alla esclamazione dantesca dei vv. 113-114 dove molto più in chiaro risulta la coerenza fra 'vivere in disio' e condizione di disperazione assoluta dell'anima: «quanto disio / menò costoro al doloroso passo».

11. La ricostruzione di un antico amore attraverso il ricordo di esperienze poetiche si pone in parallelo alla sceneggiatura del riconoscimento dei segni *de l'antica fiamma* quale, sul modello del virgiliano canto IV del poema, Dante orchestrerà in un altro luogo nevralgico di consegna della propria scrittura a considerazioni meta-letterarie (si tratta come ognuno sa del canto XXX del *Purgatorio*), sempre e comunque vegliate dall'ombra del «dolcissimo padre / Virgilio». Per questo si veda l'ampio e circostanziato studio di Claudia Villa, *Tra affetto e pietà: per Inferno V*, «Lettere italiane», vol. 51, n° 4, 1999, pp. 513-541.
12. Villa, *Tra affetto e pietà*, cit., p. 537.
13. Ivi, pp. 539-540.
14. Pare evidente come la prima parte del catalogo snocciolato da Virgilio riguardi una sorta di storia imperiale principiata dai tentativi di fondare un impero universale (con Semiramide e Nino, secondo Orosio) e proseguita sulle fondazioni mitiche dell'impero romano — la Didone virgiliana —, sino al proposito cesariano evocato attraverso il personaggio di Cleopatra e i 'passaggi di testimone' avvenuti attraverso i fatti della guerra troiana. Resta indubitabile peraltro, all'interno di questa categorizzazione, il rilievo concesso a un rapporto lussuriamal-governo quale viene inteso sotto il profilo di una forma del disordine storicamente determinata da una passione maldiretta. La seconda parte del catalogo, accumulando luoghi comuni estratti dai romanzi cortesi — non solo dunque Tristano, Paolo e Francesca ma anche le altre più di mille ombre facilmente aggregabili alla finzione narrativa dei romanzi bretoni e francesi —, pone l'accento invece più in esplicito sulla passione individuale che ha avuto per unico esito uno stato di morte. Un'ottima lettura degli intertesti attivi in questa parte del canto V è quella di Leyla M. G. Livraghi, *Regards croisés sur Dante, Enfer V : amants exemplaires, interprétation de la tradition médiévale, grammaire et clôture de la liste*, in c.s.
15. Si possono ricordare a riguardo i vv. 16, 25, 35, 117, 126 e 139-140. E sulla risultante della fusione tra parole e lacrime, molto importante per il contesto in argomento, vd. Rossana Fenu Barbera, *Dante's Tears. The Poetics of Weeping from «Vita Nuova» to the «Commedia»*, Firenze, Olschki, 2017, e in specie il capitolo II, intitolato *From Vita Nuova to the Commedia. Weeping in Inferno (with the Urge of Resolving Certain Matters of Love in Canto V)*, pp. 41 ss.
16. Vd. Teodolinda Barolini, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, «Dante Studies», n° 116, 1998, pp. 31-63, a pp. 31-32.
17. Per l'interpretazione corretta di questo luogo dantesco giova la lettura di Pier Angelo Perotti, *Caina attende*, «L'Alighieri», vol. 34, n° 1-2, 1993, pp. 129-134.
18. Ivi, pp. 130-131.
19. A tener conto poi dell'elogio nei confronti del personaggio Lancillotto reperibile in *Convivio* IV, 28, 7-8, pare evidente che all'espressione *senza alcun sospetto* si debba riferire il senso di "non immaginando nemmeno che questo tipo di lettura ci avrebbe condotto a perdizione e morte". Per questo cfr. Martin Eisner, *The Word Made Flesh in Inferno 5: Francesca Reading and the Figure of the Annunciation*, «Dante Studies», n° 131, 2013, pp. 51-72, a p. 66.
20. Sul valore di una lettura solo riduttivamente narrativa e non affatto allegorica hanno belle pagine sia Elena Lombardi, *Francesca lettrice di romanzi e il "punto" di Inferno V*, «L'Alighieri», vol. 43, 2014, pp. 19-39, sia Giorgio Masi, *"Noi leggiavamo un giorno per diletto": il senso della lettura e della letteratura nel canto V dell'Inferno*, «Soglie», vol. 17, n° 1, 2015, pp. 27-46.
21. Vd. per questo Villa, *Tra affetto e pietà*, cit., pp. 526-527.
22. Quanto a *pietà* come termine quasi abusato all'interno del canto si vedano almeno le osservazioni di Pirovano, *All'inferno per amore*, cit., pp. 6-16, da cui risulta anche quanto detto sentimento risulti pressoché interscambiabile con gli 'affetti' di Francesca sulla base di un comune senso di partecipazione emotiva che in questo canto non ha ancora sviluppato alcuno slittamento sul piano dei valori allegorici.
23. Per le colombe quali esseri «*negligentes salutis suae*» secondo alcune fonti bibliche forse accesse da Dante e l'idea che le vede simbolicamente coinvolte in Osea 7:11 nella scelta di un utile

materiale avverso a una qualsivoglia prospettiva salvifica valgono assai i suggerimenti interpretativi di Ariel Shoaf, *Dante's colombi and the Figuralism of Hope in the Divine Comedy*, «Dante Studies», n° 93, 1975, pp. 27-59.

24. Ivi, pp. 35-37.

25. Ivi, pp. 34-35.

26. Sul peso che l'atto del leggere esercita sui registri significanti di questo canto basterà ricordare l'ampia esemplificazione — corredata da intelligente commento — che occorre nel saggio di Stephen Popolizio, *Literary Reminiscences and the Act of Reading in Inferno V*, «Dante Studies», n° 98, 1980, pp. 19-33.

27. Sono perciò quei *disiri* che andranno definiti perversi pure nella misura in cui li vediamo contenere, nella loro stessa formulazione verbale, le molte e già cavalcantiane negazioni di un ordine (o orientamento) razionale degli affetti. In mancanza della individuazione di un obiettivo moralmente elevato per questo amore, l'unica coerenza possibile per i due amanti sarà riconoscibile nella condivisione di una sorte negativa in eterno in forza di una passione proibita. Cfr. allora la lettura ancora valida di Anna Hatcher e Mark Musa, *The Kiss: Inferno V and the Old French Prose Lancelot*, «Comparative Literature», vol. 20, n° 2, 1968, pp. 97-109.

28. Sono le parole dei vv. 26-27, «or son venuto / là dove molto pianto mi percuote», e ovviamente della terzina «Ma se a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto / dirò come colui che piange e dice» per l'ennesima volta desunte dal racconto fatto da Enea a Didone circa l'ultima notte di Troia: «*Sed si tantus amor casus cognoscere nostros / et breviter Troiae supremum audire laborem, / quamquam animus meminisse horret luctuque refugit, / incipiam [...]*».

29. Ma si tenga presente anche l'altrettanto sorprendente «*dicebam haec et flebam*» (*Confessiones* VIII, 12, 29) che ci convince a riportare qui una parte non esigua del testo agostiniano che pare orchestrare la stessa verbalità con la quale viene a esprimersi l'episodio dantesco (dall'edizione a cura di Maria Bettetini, Torino, Einaudi, 2000, p. 282): «*Dicebam haec et flebam amarissima contritione cordis mei. Et ecce audio vocem de vicina domo cum cantu dicentis et crebro repetentis quasi pueri an puellae, nescio: "Tolle lege, tolle lege". Statimque mutato vultu intensissimus cogitare coepi, utrumnam solerent pueri in aliquo genere ludendi cantitare tale aliquid, nec occurrebat omnino audisse me uspiam repressoque impetu lacrimarum surrexi nihil aliud interpretans diuinitis mihi iuberi, nisi ut aperirem codicem et legerem quod primum caput invenissem. Audieram enim de Antonio, quod ex evangelica lectione, cui forte supervenerat, admonitus fuerit, tamquam sibi diceretur quod legebatur: Vade, vende omnia, quae habes, de pauperibus et habebis thesaurum in caelis; et veni, sequere me, et tali oraculo confestim ad te esse conversum. Itaque concitus redii in eum locum, ubi sedebat Alypius: ibi enim posueram codicem apostoli, cum inde surrexeram. Arripui, aperui et legi in silentio capitulum, quo primum coniecti sunt oculi mei: Non in comessionibus et ebrietatibus, non in cubilibus et impudiciis, non in contentione et aemulatione, sed induite dominum Iesum Christum et carnis providentiam ne feceritis in concupiscentiis. Nec ultra volui legere nec opus erat. Statim quippe cum fine huiusce sententiae quasi luce securitatis infusa cordi meo omnes dubitationis tenebrae diffugerunt*».

30. E vd. ancora dunque Barolini, *Dante and Cavalcanti*, cit., p. 38.

31. Valga qui il richiamo ad alcuni spunti presenti in Fenu Barbera, *Dante's Tears*, cit., pp. 59-60.

RIASSUNTI

In questo saggio cerco di far vedere come Dante intenda affrontare il tema dell'amore-passione nei termini di un desiderio incontrollabile che sovrasta la ragione e conduce non a una vita materiale arricchita bensì alla morte. Il canto è costruito come un'ampia riflessione sulla parola dei testi d'amore delle origini, quali furono quelli realizzati da Dante stesso in giovinezza e letti/ricordati qui dai due amanti destinati a perdizione. Il poeta si riconosce perciò, anche alla luce di un preciso ipotesto agostiniano, responsabile di una pratica poetica legata a una *passio* fine a sé stessa e non portatrice di salvezza. Di qui la sua morte 'figurata' in chiusura, presa nella prospettiva di un recupero del dono di *caritas* e Grazia per le nuove parole del poema sacro che verrà a cantare un Amore di superiore spiritualità.

Dans cet essai, j'essaie de montrer comment Dante entend aborder le thème de l'amour-passion en termes de désir incontrôlable qui dépasse la raison et conduit non pas à une vie matérielle enrichie mais à la mort. Le chant V de l'*Enfer* est construit comme une vaste réflexion sur la parole dans les textes d'amour des origines, tels que ceux écrits par Dante lui-même dans sa jeunesse et lus/mémorisés ici par les deux amants destinés à la perdition. Le poète se reconnaît donc, également à la lumière d'un hypotexte augustinien précis, en tant que responsable d'une pratique poétique liée à une *passio* comme fin en soi et non porteuse de salut. D'où sa mort « figurée » à la fin du chant, dans la perspective d'une récupération du don de la *caritas* et de la Grâce pour les nouvelles paroles du poème sacré qui viendront chanter un Amour animé par une spiritualité supérieure.

By this essay I try to show how Dante, in the fifth Canto of the *Divine Comedy*, is approaching the theme of *amor-passio* as a desire out of control, overwhelming reason and driving the subject not to an enriched life but to a real death. This Canto is built up through a wide comment about the words of love lyrics, the same which Dante himself worked out in his youth and that the two lovers destined to damnation read. So the poet is acknowledging, in the light of a specific Augustinian hypo-text, his own responsibility for a poetic practice linked to a passion with no way out, without any opportunity of salvation. Hence we find his own metaphorical death, in the perspective of a recovering for a gift of *caritas* and Grace to bring in the new words of the future sacred poem of a Divine Passion.

INDICE

Mots-clés : Dante, Francesca da Rimini, poésie d'amour, saint Augustin et la lecture, Grâce et poésie

Parole chiave : Dante, Francesca da Rimini, poesia d'amore, sant'Agostino, poesia e Grazia

Keywords : Dante, Francesca da Rimini, love poetry, saint Augustine and reading, Grace and poetry

AUTORE

MARCELLO CICCUTO

Marcello Ciccuto è professore ordinario di Letteratura italiana presso l'Università di Pisa.

È presidente della Società Dantesca Italiana, studioso della letteratura antica (in particolare

Dante, Petrarca e Boccaccio) e dei rapporti fra letteratura e arti figurative. Recente la pubblicazione del commentario al codice Bodleian 264 su Marco Polo e Alessandro Magno, e il volume «*Rifare Poussin d'après nature*». *Eugenio Montale e le arti del nostro tempo*.

Marcello Ciccuto est professeur de littérature italienne à l'Université de Pise. Il est président de la Società Dantesca Italiana, spécialiste de littérature ancienne (en particulier Dante, Pétrarque et Boccaccio) et des relations entre la littérature et les arts figuratifs. Il a récemment publié un commentaire du Bodleian Codex 264 sur Marco Polo et Alexandre le Grand, ainsi que le volume «*Rifare Poussin d'après nature*». *Eugenio Montale e le arti del nostro tempo*.

marcello.ciccuto@unipi.it