

# Sull'episodio dantesco di Paolo e Francesca : la conquista della coscienza morale

Autor(en): **del Bondio, Andrea**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **60 (1991)**

Heft 3

PDF erstellt am: **15.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-46860>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Sull'episodio dantesco di Paolo e Francesca:

## la conquista della coscienza morale<sup>1</sup>

*In una lettura del canto V dell'Inferno, incentrata sull'episodio esemplare dei protagonisti, A. Del Bondio esamina il passaggio dall'amore alla perdizione nella figurazione di Dante. Si tratta di un'analisi condotta con particolare attenzione agli elementi formali, che mette in luce l'identità fra colpa e pena nel «contrappasso» dantesco (identità suffragata da ulteriori esempi in altri canti). L'interpretazione evidenzia inoltre la fissità del destino dei dannati in opposizione all'evoluzione, al «fatale andare» del poeta pellegrino.*

**I**n apertura del V canto dell'Inferno una sensazione di angustia spaziale e di tormento doloroso introduce nel secondo cerchio infernale. La profondità dell'abisso sembra esercitare sulla stessa espressione linguistica un'attrazione che le conferisce un moto veloce.

*Così discesi del cerchio primaio,  
giù nel secondo, che men luogo cinghia,  
e tanto più dolor, che punge a guaio.  
Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:  
essamina le colpe nell'entrata:  
giudica e manda secondo ch'avvinghia.*  
(v. 1-6)

La presentazione di Minosse, il guardiano-giudice del baratro infernale, subisce un risucchio che si configura in un'espressione talmente ellittica che Dante deve riprendere più pacatamente il discorso, per concluderlo di nuovo in una densa formula sintetica: in uno squallido giudizio, davanti al grottesco giudice infernale, le anime

*dicono e odono, e poi son giù volte.*  
(v. 15)

Risucchio precipitoso dell'espressione che tradisce l'urgere di un nesso drammatico.

Dannati in questo cerchio sono i «lussuriosi», peccatori carnali  
*che la ragion sommettono al talento.*

(v. 39)

Le anime che hanno ceduto al turbine delle passioni vengono qui rapite da una bufera tempestosa che le travolge e le urta, provocando i loro lamenti. Fra di esse Virgilio, interrogato da Dante, annovera personaggi della tradizione leggendaria e letteraria antica e medioevale. Vi figurano: la licenziosa imperatrice degli Assiri, Semiramide; Didone, l'infelice amante abbandonata da Enea; la lussuriosa regina d'Egitto, Cleopatra; la bellissima Elena per cui si svolse la guerra troiana; l'eroe Achille, vittima di amore; Paride, rapitore di Elena; Tristano, il cavaliere arturiano innamorato di Isotta. Accanto ad alcune figure di dubbia fama (Semiramide e Cleopatra), predominano i personaggi esaltati dalla poesia. Davanti alla contrarietà fra la situazione degli amanti, travolti dalla bufera, quindi moralmente condannati, e la loro entità culturale: figure celebrate dalla poesia ed aureolate dalla leggenda, il pellegrino Dante prova smarri-

<sup>1</sup> Per questo saggio si è adottata l'edizione *La Nuova Italia: LA DIVINA COMMEDIA* a cura di N. Sapegno, di cui si riprende qualche volta in nota l'interpretazione.

mento. La dannazione delle *donne antiche e cavalieri* suscita in lui *pietà*: il poeta è turbato davanti alla condanna di un sentimento naturalissimo (l'amore), glorificato dalla cultura.

\* \* \*

Dalla schiera dei dannati, rapiti dalla bufera infernale, si staccano, chiamati da Dante, *due che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggieri*. Fra coloro che tinsero il mondo di sanguigno, che eternarono cioè il loro amore tramite una violenta morte fisica (e non l'uccisero con il pentimento), emergono Paolo e Francesca da Rimini.

Intuendo le intenzioni «benigne» della richiesta di Dante, Francesca, donna cortese e gentile, si presenta al poeta. Non narra i momenti particolari della sua storia, ma iscrive la sua vicenda in un «destino» di amante in balia del suo signore Amore.

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,  
prese costui della bella persona  
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.  
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,  
mi prese del costui piacer sì forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.  
Amor condusse noi ad una morte:  
Caina attende chi a vita ci spense.*  
(v. 100-107)

Il termine «amore» viene ripetuto, in posizione anaforica, come soggetto delle tre terzine. Abbinato a *bella persona* (v. 101), si unisce nell'allitterazione di *amor / amato / amar* (v. 103) a trasformare il verso intero in un balbettio d'amore, per urtarsi infine nell'assonanza della prima ed ultima parola del

verso (106), in contrasto complementare con «morte».

Amore e morte sono tutto il destino di Francesca. Ed ella è fissata in questo per l'eternità: amore ancora l'*offende* (v. 102)<sup>2</sup>, *ancor non l'abbandona* (v. 105). Più che di una fatalità, si tratta di un destino accettato, assunto quale sua personale identità.

Questo destino non è però peculiare: ripropone invece un assunto di tutta la cultura «cortese», affinato psicologicamente nell'esperienza dello «stil novo».

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende*  
(v. 100)

riprende un verso guinizelliano<sup>3</sup> e fonde in unità amore, gentilezza e bellezza (*bella persona*, v. 101). Rappresenta la prima tesi del paradigma cortese.

La seconda tesi dice che l'amore non tollera che chi è amato non riami<sup>4</sup>, e viene sintetizzata nel verso, intimamente patetico:

*Amor, ch'a nullo amato amar perdona*  
(v. 103)

La terza, essenzialmente stilnovistica, pretende che l'amore nobiliti, spiritualizzi ed elevi l'uomo. Ma questa tesi che, quasi a concludere un sillogismo, giustifica moralmente tutto il culto d'amore, viene smentita, anzi negata, nella conclusione

*Amor condusse noi ad una morte*<sup>5</sup>  
(v. 106)

Il turbamento che Dante ha provato davanti alla dannazione dei personaggi glorificati dalla cultura si fa qui più intenso e diviene esistenziale:

*quanti dolci pensier, quanto disio  
menò costoro al doloroso passo!*  
(v. 113-114)

<sup>2</sup> L'intensità di questo amore fu tale che ancora mi offende, mi vince. Di «offendere» nell'accezione di *vincere, danneggiare* si hanno molti esempi nell'uso di Dante. Questa interpretazione è senz'altro da accogliere per la rispondenza formale e concettuale della terzina in questione con la seguente.

<sup>3</sup> *Al cor gentil ripara sempre Amore* (Guido Guinizelli, canzone).

<sup>4</sup> Tesi comune allo «stil novo», espressa anche da Fra Giordano da Pisa, per es.: *Non è nullo che, sentendosi che sia amato da alcuno, ch'egli non sia tratto ad amar lui incontanente*.

<sup>5</sup> *Ad una medesima morte, dannazione*.

Ma lo smarrimento non è tale da trattene-  
re il pellegrino, assetato di conoscenza (e di  
coerenza!), dal tentativo di indagare sul  
passaggio dall'amore alla colpa, che egli  
individua nella coscienza:

*a che e come concedette Amore  
che conosceste i dubbiosi disiri?*<sup>6</sup>

(v. 119-120)

Sempre compiacente, Francesca, pur nel  
pianto, narrerà allora la storia del suo traviamento. Ed anche qui lei tenderà ad esimersi  
dalle responsabilità:

*Noi leggiavamo un giorno per diletto  
di Lancialotto come amor lo strinse:  
soli eravamo e senza alcun sospetto.*<sup>7</sup>

*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 il libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante.*

(v. 127-138)

Fu la lettura, fatta per diletto, della storia  
degli amori romanzeschi fra Lancillotto del  
Lago e la regina Ginevra che li fece impal-  
lidire e muovere gli sguardi l'un verso l'al-  
tro, manifestare cioè i primi «segni d'amo-  
re».<sup>8</sup> E fu il bacio di Lancillotto sul *disiato  
riso* (perifrasi squisitamente letteraria) che  
scatenò l'effusione: *la bocca mi baciò tutto  
tremante* (trepidante espressione di passiona-  
lità). È bastato poco: la lettura di un roman-  
zo (un catalizzatore, si direbbe ora) per far  
volgere l'amore in peccato. L'ideale cortese  
rivela così la sua fragilità e le sue insidie. Lo  
smarrimento di Dante si fa qui totale:

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

(v. 139-142)

La lingua stessa, espressione di cultura,  
subisce un collasso nella martellata cacofonia

<sup>6</sup> *dubbiosi: non ancora espressi; i desideri de' due innamorati, erano dubbiosi, perché non certi di essere corrisposti* (Vandelli). Ma, tenuto presente che il termine viene usato dal pellegrino Dante (in cerca di verità e non di casistica), i desideri potrebbero essere considerati «dubbiosi» anche in sé stessi. La coscienza dei sentimenti non è un accidente, ma, secondo la dottrina scolastica seguita da Dante (San Tommaso), essa qualifica l'assenza dell'amore. L'amore naturale, quale sentimento, è sempre senza errore (Purg. XVII, 94); solo una manifestazione di amore mediata dall'intelletto e scelta dalla mente è responsabile e può essere colpevole. *Dubbiosi* sarebbero allora i desideri soggetti a dubbio quanto all'accettazione o al rifiuto da parte della ragione.

Su questo argomento si veda l'esposizione messa in bocca a Virgilio in Purg. XVIII (v. 19-75), dove il maestro accusa chi ritiene qualsiasi amore degno di lode (epicurei, ma anche rimatori della tradizione cortese) di non distinguere fra amore naturale (istintivo) e amore d'animo (d'elezione).

<sup>7</sup> *Senza alcun presentimento di quel che sarebbe seguito*; gli amanti sono quindi inconsci dell'amore reciproco.

<sup>8</sup> Segni enumerati dalla tradizione cortese; per es. nella scuola siciliana:

*...similmente eo ardo  
quando pass'e non guardo  
a voi, vis'amoroso.*

*...Andando, ad ogni passo  
getto uno gran sospiro  
che facemi ancosciare;*

*... Sacciatelo per singa,  
zo ch'eo no dico a lingua,  
quanto voi mi vedrite. (Giacomo da Lentino, Canzonetta)*

nia dell'ultimo verso.<sup>9</sup> Il flusso armonico si rompe, il corpo della lingua cade in cocci.

\* \* \*

Ma mentre il Dante emblematico (il pellegriano nel regno dell'oltretomba) si annienta nel suo smarrimento, l'autore Dante (lo scrittore) riesce a figurare il dramma e, come vedremo, anche a risolverlo nell'esposizione. (Dire che si perdono i sensi resta un atto completamente conscio; figurare la perdita della lingua vuol dire usarla sapientemente.)

La contrarietà si concilia nella sua stessa figurazione. Questo avviene strutturalmente mediante il particolare nesso fra colpa e pena.

Notiamo che la colpa dei «lussuriosi» consiste nel lasciarsi «trasportare» dalla passione; la loro pena sarà quella di venir portati (*menati*) da

*La bufera infernal, che mai non resta,*  
(v. 31)

che simboleggia la stessa passione. Il rapporto colpa-pena sembra quindi essere di identità: la pena dei dannati consiste nella loro stessa colpa. Perciò essi non cercano di evitarla, sono bensì pronti ad assumerla:

*sì che la tema si volge in disio.*  
(Inf. III, 126)

Ecco come Francesca non conosce che la legge di Amore: la sua colpa e la sua pena. Nelle terzine sopraccitate, ella sostiene infatti che l'amore di Paolo (colpa) ancora l'offende (pena) (v. 100-102), l'amore ricambia-

to (colpa) ancora non l'abbandona (pena) (v.103-105), l'amore (colpa) conduce alla morte (pena) (v. 106).<sup>10</sup>

Vediamo ora di sostenere quanto affermato con una più precisa indagine linguistica!

Nella presentazione dei dannati leggiamo che la bufera infernale «*mena* gli spirti» (v. 32). Virgilio, per incoraggiare Dante a chiamare gli amanti infelici, lo esorta a pregarli di venire «per quello amor che i *mena*» (v. 78). L'identico verbo «menare» con lo stesso oggetto (gli spiriti) induce a supporre l'identità del soggetto:

bufera infernale = amore a)

Dante, seguendo il consiglio di Virgilio, chiama le anime, ma ne varia l'implorazione, apostrofandole: «O anime affannate» (v. 80). Questo *affettuoso grido* ha tramutato il termine «amore» in quello di «affanno». Ma Dante resta buon discepolo, poiché ha intuito che:

amore = affanno b)

Nella risposta di Francesca: amore *offende*, avvince ancora (v. 102), si stabilisce un'altra identità:

amore = offesa c)

E amore conduce a morte (v. 106). Se intendiamo il termine di «morte» come «dannazione»<sup>11</sup> otteniamo:

amore = dannazione d)

Così il termine di «anime offense» (v. 109) sarà polivalente: anime innamorate, anime dannate, perché:

innamorato = offeso e)

<sup>9</sup> Solo come manifestazione di catastrofe linguistica (e quindi culturale) si potrà interpretare la disarmonia del verso. (Non può peraltro che far sorridere la nota di Venturi, accolta da Vandelli: *verso stupendo per suono imitativo; fa sentire la caduta di un corpo...: come se il corpo di Dante fosse un sonante pezzo di legno!*)

<sup>10</sup> Non sembra scorretto far intervenire anche l'amore di Paolo come motivo del dolore di Francesca, per la totalità che gli amanti rappresentano: mentre lei narra la sua vicenda, Paolo l'accompagna col pianto (v. 139-140), come lei stessa piange parlando (v. 126).

<sup>11</sup> Il significato religioso di «morte» come «morte dell'anima, dannazione» è frequente nella Commedia: Inf. 1.7: *la selva (del peccato) tant'è amara che poco è più morte: la condizione del peccato è vicina alla dannazione*; Inf. II, 107: *la morte che 'l combatte*: morte dell'anima, dannazione; Inf. XIII, 66: *la calunnia è morte comune*, cioè peccato diffuso; Purg. XXIII, 122: *veri morti*: dannati; etc.

Nella già citata esclamazione di Dante:

*quanti dolci pensier, quanto disio  
menò costoro al doloroso passo!*<sup>12</sup>

lo stesso verbo «menare» indica il passaggio, la trasformazione, ovvero l'identità di:

dolci pensier, disio = doloroso passo f)

La coesistenza di colpa e pena viene poi espressa nei versi:

*questi, che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi baciò tutto tremante.*

(v. 135-136)

Come osservava perspicacemente il De Sanctis<sup>13</sup>, qui fra l'intento di baciare (causa) ed il bacio (effetto) s'inserisce l'inferno, suscitato dalla frase relativa «che mai da me non fia diviso»: è nella pena appunto che i due restano avvinti.

Se trascriviamo le identità stabilite in un paradigma ordinato otteniamo:

- a) amore = bufera infernale
- b) amore = affanno
- c) amore = offesa
- d) amore = dannazione
- e) innamorato = offeso
- f) dolci pensier, disio = doloroso passo, dannazione

Basterà ora definire i termini con il loro denominatore comune per giungere alla conclusione:

colpa = pena

Non esiste quindi più distinzione fra desiderio e colpa; non c'è più contrarietà fra colpa e pena. Il peccato, riconosciuto, è in sé stesso espiazione.

Questa identità viene chiamata da Dante «contrapasso». Il termine appare nel canto XXVIII (v. 142) e serve a definire il rapporto fra colpa e pena in Bertram dal Bornio che, avendo stimolato la ribellione e la guerra del Re giovane contro suo padre Enrico II d'Inghilterra, solleva in mano il capo tronco a simboleggiare nelle sue stesse carni la ferita provocata fra padre e figlio (busto e capo). La legge del «contrapasso», come identità ontologica del male, reggerà tutto l'inferno e costituirà la scoperta dell'indagine dantesca.

Gli ignavi, punti da vespe e corrosi ai piedi da vermi «imputridiscono», per così dire, nel loro rifiuto di scegliere, operare e vivere (Inf. III); le anime del Limbo continuano a «sospirare» vanamente la luce nelle tenebre (Inf. IV); gli avari e i prodighi ripetono simbolicamente in eterno i gesti della loro colpa (Inf. VII); gli iracondi e gli accidiosi covano eternamente i loro sentimenti di odio violento e di rancore, immersi nelle paludose acque dello Stige. (Per non citare che qualche esempio dai primi otto canti.) L'identità del «contrapasso» determina anche il carattere delle singole figure: Francesca resta l'amante passionale; Farinata, che non crede all'immortalità dell'anima, ha *l'inferno in gran dispetto*, cioè lo ignora; Cavalcanti, che condivide la stessa eresia, non sembra avere altra preoccupazione di quella terrena di sapere se il figlio è ancora in vita (Inf. X); Ulisse perpetua nel suo discorso l'incitamento fraudolento (Inf. XXVI); etc.

<sup>12</sup> *Al passo dall'amore onesto al disonesto, e dalla fama all'infamia, e dalla vita alla morte* (Buti). Quindi non alla morte fisica, ma alla colpa e alla pena. Nei ripetuti usi in questo canto, il verbo «menare» assume sempre una connotazione negativa: la bufera infernale *mena* gli spiriti (v. 32), l'amore *mena* gli amanti (v. 78), il desiderio *mena* gli amanti al doloroso passo (v. 114).

<sup>13</sup> «Quando Francesca è vinta, quando il peccato ch'era già nell'anima si rivela, nel punto stesso del bacio, anzi prima ancora che il peccato le esca di bocca, tra «questi» e la «bocca mi baciò», tra l'amante e il peccato si gitta in mezzo l'inferno, e il «tempo felice» si congiunge con la «misericordia», e quel momento d'oblio, il peccato, non si cancella più, diviene l'eternità». (Francesco De Sanctis in *Saggi critici*: Francesca da Rimini).

\* \* \*

Gli esempi potrebbero essere moltiplicati; resta però nell'Inferno dantesco un personaggio libero da tali determinazioni: il pellegrino Dante. (Tralascio volutamente la figura di Virgilio). Mentre i dannati appaiono fissati dalle loro colpe in una essenza conclusa, la presenza del personaggio emblematico di Dante si iscrive nell'evoluzione del *fatale andare* (v. 22): viaggio nel profondo universo del male alla ricerca di una legge morale.

Nel V canto avviene il primo incontro fra il pellegrino e i dannati. (Gli ignavi del vestibolo infernale e le anime del Limbo non sono da considerare propriamente condannati). L'impatto del pellegrino con i personaggi infernali provoca in lui un coinvolgimento affettivo ed ha uno sviluppo morale: nel vissuto dell'analisi il male si rivela alla sua coscienza.

Davanti alla condizione dei dannati travolti dalla bufera infernale, Dante *intende* (v. 37) che si tratta della pena dei lussuriosi: stabilisce cioè all'inizio un rapporto piuttosto teorico fra colpa e pena.

Il tormento delle anime che, quali stormelli, s'impennano nel volo, i loro lamenti

simili a quelli delle gru che migrano, acuisce il suo interesse: non gli basta più aver individuato la colpa, vuole conoscere i peccatori: *chi son quelle / genti che l'aura nera sì gastiga?* (v. 50-51). Dopo aver riconosciuto i dannati, nominati da Virgilio, come personaggi noti e famosi, egli si commuove: prova pietà e smarrimento. S'introduce così la crisi psicologica.

Con la sua presentazione, Francesca accresce il turbamento di Dante che, dopo aver meditato a viso basso, esprime la sua partecipazione con il pianto.

E quando l'indagine analitica sul passaggio dall'amore alla perdizione rivela la fragilità della condizione umana, il pellegrino si annienta in uno stato mortale, la lingua stessa (la cultura) si disgrega nel verso finale.

Per esprimere la travagliata identificazione di colpa e pena, che risolve il binomio nel concetto ontologico del male, il poeta ha figurato in questo canto la morte di sé stesso nell'emblema del pellegrino (sacrificio dell'Io) e la disarticolazione del linguaggio (perdita del Super-io). Sacrificio e perdita necessari per giungere ad una nuova moralità, che tende ad identificarsi con la coscienza del male.