

# LE FORME e LA STORIA

*Lecture Dantesche III*

Rivista di filologia moderna  
n.s. X (1997), 1-2

BIBLIOTECA  
FACOLTÀ DI LETTERE  
CATANIA



Rubbettino Editore



Marco Santagata

### Francesca e Paolo: cognati e amanti

I canti V e VI dell'*Inferno* sono tra loro strettamente collegati. Tanto è vero che solo all'inizio del VI il lettore viene a sapere – e si tratta di una informazione indispensabile per l'esatta comprensione dell'episodio – che i due amanti di Rimini erano «cognati»:

Al tornar de la mente, che si chiuse  
dinanzi a la pietà d'i due cognati,  
che di tristizia tutto mi confuse.

La continuità narrativa si appoggia a sua volta su numerosi parallelismi nell'articolazione strutturale e persino sul ritorno dall'uno all'altro tanto di analoghe movenze sintattiche. La ragione prima dell'omogeneità risiede nella comune radice etica dei due peccati (lussuria e gola) che qui sono puniti: da questa stessa radice ha origine il rapporto metonimico, di contiguità, tra le pene: «la bufera infernal», la «piova eterna». A differenza degli altri incontinenti (avari e prodighi; iracondi e accidiosi), fra loro omogenei, sì, nel peccato, ma esattamente speculari e contrapposti nella fenomenologia della colpa, i lussuriosi e i golosi praticano vizi, per così dire, solidali. Tra i due gruppi di peccatori non può dunque esserci scontro o zuffa; sono fratelli nella pena come lo sono stati nell'errore.

Eppure i due canti sono collegati anche e soprattutto da una lunga serie di opposizioni. L'elenco sarebbe lungo; ricordo solamente l'opposto trattamento che, rispetto al modello virgiliano, è riservato ai demoni di apertura: se il giudice Minosse perde la gravità che aveva nell'*Eneide* per assumere tratti ferini, addirittura canini («ringhia»), la figura canina

del Cerbero virgiliano si antropomorfizza, con tanto di «barba» e di «mani».

Pur nella contiguità tra bufera e piovra, opposta è l'atmosfera dei due cerchi infernali: ventosa e vorticoso, quella dei lussuriosi; uggiosa nell'eterna regolarità della pioggia quella dei golosi. E così è anche per l'ambiente: aereo nel primo canto – non per nulla punteggiato di similitudini ornitologiche –, greve e terragno nel secondo; e per lo stesso contrappasso, che dall'irrequieta mobilità dei peccatori presi dal vortice si rovescia nel cieco e animalesco torpore delle anime prostrate al suolo. I lussuriosi (per lo meno i morti per amore, che volano in fila indiana) sono subito riconoscibili, tanto è vero che Virgilio li indica per nome; i golosi sono trasformati dalla pena sino a perdere i tratti umani e a imbestiarsi. Il V è un canto al femminile; il VI presenta solo personaggi maschili. Nel V si parla di amore e di letteratura; nel VI si parla di politica. Il V, popolato di eroi, di regine, di nobildonne, ambienta la sua storia principale in una corte nobiliare; il VI elenca solamente personaggi di Firenze e, fra le righe, parla anch'esso di corti, ma di quelle «imbandite» presso le case dei ricchi fiorentini.

Ci troviamo di fronte, dunque, a una strategia che punta contemporaneamente alla coesione e all'omogeneità delle parti e alla loro distinzione e opposizione. Ed è questa opposizione, non giustificata, come per gli altri incontinenti, dalla natura dei peccati, che chiede di essere interpretata.

Per quanto riguarda Francesca e Paolo, la domanda da farsi è se la loro storia peccaminosa abbia unicamente il valore di esemplificare lo scacco del singolo dinanzi alle forze del desiderio, quello della razionalità di contro agli appetiti, insomma, il conflittuale rapporto tra libero arbitrio e fatalità della passione, o sia anche, se non soprattutto, una rappresentazione simbolica di comportamenti culturali e sociali determinati. E altrettanto si può dire per Ciaccio. Lussuria e gola, cioè, possono essere intesi come peccati dei singoli (e in quanto tali fra loro omogenei), oppure come peccati sociali, tipici di ambienti diversi e perciò passibili di rappresentazioni contrapposte.

«Lussuria» e «gola» si presentano appaiate, prima che nell'*Inferno*, nella canzone *Poiscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* (vv. 32-38).

Qual non dirà fallanza  
divano cibo ed a lussuria intendete?

ornarsi, come vendere  
si dovesse al mercato di non saggi?  
ché 'l saggio non pregia ora per vestimenta,  
ch'altra sono ornamenti,  
ma pregia il sanno e li genti coraggi.

Nella canzone lussuria e gola sono vizi dei falsi «leggiadri», falsi cavalieri che non operano secondo virtù e non si attengono, nei comportamenti pubblici, al giusto mezzo. Sono dunque, insieme alla prodigalità, all'avarizia, all'incapacità di «donnare», vizi propri di coloro che credono di atteggiarsi a «leggiadri» e ignorano i fondamenti della vera leggiadria. Vizi sociali, o meglio ancora, vizi di un determinato ceto sociale. Fondamento della leggiadria è la virtù, che a sua volta è l'elemento costitutivo della nobiltà. *Poiscia ch'Amor* rimanda necessariamente alla precedente canzone *Le dolci rime d'amor ch'i' solia*. Alla canzone cioè che confuta l'idea di nobiltà di sangue a favore della tesi che essa sia un dono divino elargito senza distinzioni sociali. La stessa virtù deriva dalla nobiltà, rigorosamente intesa come nobiltà d'animo.

Con queste due canzoni risaliamo al Dante fiorentino, ancora immerso nelle polemiche cittadine e ancora convinto di dovere esercitare un ruolo didattico nei confronti dei suoi concittadini. Le ricordo perché, da un lato, esse collocano i vizi di gola e di lussuria (che nella *Commedia* diventeranno peccato) sullo sfondo di un panorama caratterizzato dalla dialettica sociale fra nobiltà e pretesa nobiltà e, dall'altro, perché il recupero di almeno una di quelle canzoni nel *Convivio* ci fa scendere ad anni non troppo lontani da quelli in cui sono stati scritti i due canti dell'*Inferno*. Credo che un'eco della radicalità con la quale Dante nelle canzoni affronta i concetti di nobiltà e di cortesia e guarda ai comportamenti della nobiltà storica e della pseudo-nobiltà fiorentina permanga sia nel canto di Francesca, sia in quello di Ciaccio.

Francesca parla di amore e parla di letteratura. Purtroppo, ciò che essa chiama amore è lussuria e la letteratura di cui essa si nutre non sempre è buona letteratura. In ogni caso, Francesca non distingue la buona dalla cattiva. Che per Dante, appena autoproclamatosi «poeta» (nel canto IV), la cattiva letteratura possa essere di per sé peccaminosa è possibile; è certo, comunque, che quella letteratura può essere adottata da Francesca a scusante della propria colpa e che il suo racconto la addita come causa di peccato. È stato un libro a scatenare la lussuria (vv. 130-38):

Noi leggivamo un giorno per diletto  
di Lancillotto 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 cotante amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi baciò tutto tremante.  
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante.

Quale libro? L'anonimo romanzo in prosa francese *Lancelot*, testo fra i più diffusi della diffusissima saga bretone: di quel ciclo, come ha scritto Contini, «variante corsiva, non già testo fra i più arcaici ed eletti». Oggi parleremmo di letteratura di consumo, di intrattenimento. Non è detto tuttavia, anzi, direi proprio di no, che Dante condividesse questo giudizio. In ogni caso, quel libro che poteva stare benissimo fra le mani di «un intellettuale di provincia» (Contini) qual è Francesca. Ora, se il *Lancelot* fosse il solo libro da lei ricordato, difficilmente si potrebbe pensare che esso, nelle intenzioni di Dante, stia a rappresentare, come spesso si legge nella letteratura critica, l'intera area della letteratura romanzesca o, ancor più, a simboleggiare l'intera letteratura cortese. Letteratura che Dante condannerebbe in quanto causa di corruzione morale. Difficilmente potrebbe svolgere questo ruolo, se non altro perché Francesca ci mette abbondantemente del suo.

Il romanziere anonimo racconta che la regina Ginevra, invaghita di uno sconosciuto cavaliere, tramite Galahaut riesce a combinare un incontro segreto (ma pur sempre alla presenza della dama di Malehaut e dello stesso Galahaut) in un boschetto. Durante l'incontro scopre che il cavaliere Lancelot, al quale, vincendone la riluttanza a parlare, Ginevra riesce infine a fare confessare il suo amore per lei. L'amicizia amorosa, per suggerimento di Galahaut, viene sancita da un bacio che la regina concede al cavaliere, avendo come testimoni Galahaut e la dama di Malehaut.

Et la reine voit que ki li chevaliers n'en ose plus faire, si le preat par le meiton et le baise devant Galahot assés longuement si que la dame de Malohaut seit qu'ele le baise.

È il bacio di cui parla Francesca. Ma quanta differenza tra il racconto che essa stava leggendo e quello che essa fa della sua personale

«caduta» nel peccato! Il «romanzo» è tutto nelle sue parole. Tanto per cominciare, nel testo francese manca quell'atmosfera di intimità inconsapevole ed insieme colpevole («gli occhi ci sospinse», «scolorocci il viso») che aleggia nel racconto di Francesca: altro che «soli» e «senza alcun sospetto», là tutto è preparato accuratamente e tutto si svolge davanti a testimoni. Ma soprattutto, nel bacio rituale che Ginevra dona a Lancillotto mancano le vibrazioni sensuali che accompagnano quello di Paolo a Francesca: «la bocca mi baciò tutto tremante». Infine, non è Lancillotto a baciare Ginevra, anzi, in tutta la scena Lancillotto ha un ruolo passivo; sono la regina e Galeotto a guidare il gioco. Insomma, Francesca sembra avere letto un altro romanzo da quello di cui parla. Da un piccolo spunto imbastisce una sua storia d'amore, romantica e lascia al tempo stesso; una storia che al posto di un cavaliere di eroica cortesia colloca un eroe maschile che si comporta da seduttore. E che si comporti così, per Francesca sembra essere del tutto normale.

Ripeto, se Francesca si limitasse a citare il *Lancelot*, e per di più con questi travisamenti, ci sarebbe da dubitare che qui Dante voglia mettere sotto accusa la tradizione cortese. Ma Francesca nel suo lungo discorso ricorre più volte a concetti e a vere proprie citazioni di quel mondo ideologico e letterario.

Sulla celeberrima triplice anafora dei vv. 100-107:

Amor, ch'al cor genti 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 sì forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.  
Amor condusse noi ad una morte.  
Caina attende chi a vita ci spense

esiste una ricchissima bibliografia critica che ne ha sezionato ogni singolo elemento mettendone in luce tutte le componenti culturali. Nessun dubbio che qui Francesca esponga alcuni dei capisaldi ideologici dell'amore cortese e che lo faccia ricorrendo al testo di riferimento di quella concezione amorosa, cioè al *De Amore* di Andrea Cappellano. Francesca è però lettrice aggiornata: può permettersi di rivestire le sentenze del Cappellano con le immagini e i dettami della più recente e autorevole produzione lirica italiana (senza peraltro preoccuparsi della convenienza reciproca dei suoi prelievi). Il Guinizelli della canzone che teorizza l'i-

dentità di amore e cor gentile («Al cor gentil tempa sempre amore... Poco d'amore in gentil cor s'aprende») può convivere con luoghi comuni diffusi sia in ambito classico che romanzo («...ad una morte»; Guittone, lettera X «de dui cori fa uno»). Ma soprattutto, Francesca è affabulatrice creativa: sua è l'idea del «ratto s'aprende», idea che connota la sua concezione d'amore, più che come una irresistibile fatalità, come una resa che non abbisogna di giustificazioni. La grande invenzione è quella della triplice anafora su «amor»: il martellare di quella parola suggestiva, con il suo carico di sentimenti, di sottintesi, di complicità, esercita sia sull'interlocutore fittizio, sia sui reali lettori una irresistibile forza di identificazione.

Alternando raffinatezze retoriche e scatti passionali, mescolando e sovrapponendo citazioni e riferimenti presi da ambiti disparati, facendo risuonare la nota della *dulcedo*, Francesca non solo riesce convincente, ma soprattutto riesce a distogliere l'attenzione degli ascoltatori dal contenuto del suo discorso. Catturati da certe parole chiave e suggestivati da notissime citazioni, i lettori tendono a non accorgersi di quanto quel discorso sia ideologicamente semplice, quasi crudo nella sua povertà. Lo si può riassumere in poche battute: «costui si innamorò della mia bellezza ed io della sua»; più precisamente: «si innamorò del mio bel corpo». Francesca parla solamente di amore fisico: invano, in tutto il suo parlare, si cercherebbe qualche traccia di quella complessa disposizione, in bilico fra desiderio e sublimazione, che è stata la *fin'amors*.

Non vale quasi la pena di rilevare la profonda dissimiglianza fra ciò che Francesca pensa dell'amore e il «tono» della canzone guinizzelliana da lei addotta come *auctoritas*: è evidente che Francesca esprime convinzioni e parentele culturali tutte sue e che Dante non le avrebbe facilmente accettate. Dante come avrebbe potuto appiattare il «padre» suo e «de li altri... che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre» (*Purg.* XXVI 97-99) su una concezione puramente fisica e materialistica dell'amore? Resta da vedere se tale concezione può legittimamente rappresentare, se non il nucleo, almeno una rilevante caratteristica dell'ideologia cortese. Il *De Amore* del Cappellano è il vero testo di riferimento di Francesca: il Cappellano, in effetti, espone una idea materialistica di amore, basato sul desiderio fisico e teso al suo soddisfacimento. Ma Francesca è più realista del re: nell'indicare la bellezza come una causa dell'amore nato fra lei e Paolo, questa «intellettuale» à la page inconsapevolmente colloca se stessa, stando proprio al Cappellano, fra i «semplici», gli «indotti»!

Simplex cum amans nil formae venustas credit aliud in amante quaerendum nisi formam.

Opposto è il comportamento del «savio», del «doctus»:

Doctus enim amans vel docta deformem non relict amatorem, si moribus intus abundet.

Insomma, Francesca è colta e informata, almeno quanto è superficiale e semplificatrice.

Lo si riscontra anche per l'affermazione che Amore «a nullo amato amar perdona» (v. 103), per la quale, secondo i commentatori, Francesca ricorrerebbe al Cappellano (II 8, Reg. XXVI): «Amor nil posset amori denegare», dimenticando, però, che il Cappellano è ben attento a lasciare – come scrive Avale – «alla persona amata la libertà di non chiamare chi lo (o la) ama»:

Ideo ergo amor in arbitrio posuit amanti, at, quam amatur, et ipsa, si velit, amet, si vero nolit, non cogatur amare.

E allora ripeto: è ragionevole pensare, come si ritiene comunemente, che Dante affidi ai discorsi e ai comportamenti di una donna come questa il compito di esemplificare le colpe etiche e culturali della civiltà cortese o quanto meno della sua letteratura? O forse non è più corretto pensare che Dante, attraverso Francesca, intenda esemplificare un modo distorto di leggere quei testi, che la sua, cioè, non sia una critica all'ideologia dell'amore cortese, ma alla ricezione che certi ambienti sociali al suo tempo ne facevano?

Tanto più che per Dante il *Lancelot* non doveva essere un testo di cattiva letteratura, né da un punto di vista estetico, né da un punto di vista etico. Tutte le allusioni che egli fa a questo specifico romanzo e alla letteratura arturiana in genere sono di segno positivo. Penso alle «Arturi regis ambages pulcerrime» del *De vulgari eloquentia* (I x 2); alla menzione positiva di Lancillotto nel *Convivio* (IV xxviii 8); ai versi con i quali, in *Purg.* XXVI 118-119, Guido Guinizzelli elogia Arnaut Daniel: «Veni di amore e prose di romanzi / soverchiò tutti». Eppure, è assai diffusa nella critica dantesca l'idea che alla menzione positiva del *Convivio* il canto di Francesca opponga una sorta di liquidazione morale delle favole arturiane.

Ritorniamo ancora al *Lancelot* per ricordare che l'episodio dell'incontro nel boschetto, quello che culmina nel bacio di Ginevra e Lancillotto,

sarà alluso una seconda volta all'inizio del XVI canto del *Paradiso*, dove Beatrice sarà paragonata proprio alla dama di Malehaut. Ora, se Dante può usare lo stesso episodio di quello stesso libro per ricavarne un paragone applicabile niente meno che a Beatrice, e per di più in *Paradiso*, ebbene, credo si possa tranquillamente sostenere che il libro non era ai suoi occhi immorale. Non sono *Lancelot* e il suo autore a fare peccare Francesca, è questa che scarica su di loro una responsabilità che è tutta sua.

Sua in quanto cattiva lettrice, donna leggera che proietta sul testo le sue fantasie o sua perché erano la sua educazione e il suo ambiente a leggere in quel modo i romanzi cortesi, a usare strumentalmente la letteratura per ammantare di «valori» tradizionali comportamenti che niente avevano più a che fare con la cultura delle corti passate?

Francesca, intarsiando citazioni e muovendosi fra trattatistica, poesia lirica e narrativa, riesce a spostare l'attenzione dal vero significato delle sue parole. In sostanza, imposta come se fosse un discorso su amore quella che invece è una franca ammissione di desiderio fisico: lussuria, appunto.

Francesca, però, non è la sola responsabile degli equivoci; anche Dante, intendo Dante come personaggio, ne porta la sua parte, neppure tanto piccola, di responsabilità:

quanti dolci pensier, quanto disio  
menò costoro al doloroso passo!  
(vv. 113-14)

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri  
(v. 118)

È lui a fare costante ricorso a un aggettivo («dolce») carico di precise connotazioni, connotazioni che nella memoria del lettore si appa-  
rentano a quelle delle citazioni guinizzelliane.

In effetti, il comportamento del personaggio Dante è uno dei punti di massima equivocità del canto: la sua «tristezza», la partecipazione al dolore dei due dannati, lo svenimento per eccesso di «pietade» sono tanti tasselli di un atteggiamento che ha influenzato in maniera decisiva sia le letture romantico-passionali del passato, sia quelle in chiave etico-letteraria oggi prevalenti. Se Dante si identifica a tal punto con la storia raccontata da Francesca, se tale è la tristezza che essa gli procura, è evidente – così in genere si ragiona – che i processi di identificazione del perso-

naggio nascono da un coinvolgimento dell'autore. Siccome il personaggio è anche un poeta, le ragioni della partecipazione andranno allora cercate nel fatto che Dante si sente implicato in quanto poeta, in quanto coresponsabile. Ha fatto scuola al riguardo l'interpretazione fornita da Contini: «L'Inferno (e Purgatorio) di Dante è anche il luogo dei suoi peccati vinti, la sede delle sue tentazioni superate... Che Dante superi Paolo e che Beatrice superi Francesca... vuol dire che è oltrepassato lo stadio dell'amor cortese, della mera *probitas*, dell'etica mondana, che perdura nello Stil Novo e si prolunga nella *Vita Nuova*».

Ogni discorso su un possibile coinvolgimento di Dante (autore) parte da «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende». Questo verso, infatti, oltre a essere una citazione esplicita di Guinizzelli, può rimandare più copertamente al sonetto della *Vita Nuova*:

Amor e 'l cor gentil sono una cosa,  
sì come il saggio in suo dittare pone,

dove il «saggio» è per l'appunto Guido Guinizzelli. Tralascio, per ora, il problema del «cor gentile», per rilevare che il sonetto dantesco descrive una fenomenologia dell'innamoramento che, a prima vista, è la stessa di quella raccontata da Francesca. Ma solo a prima vista, perché il sonetto contiene due specificazioni, e cioè che la bella donna sia «saggia» e l'uomo sia «valente», che segnano uno stacco profondo dalla concezione d'amore enunciata da Francesca. Il suo riferirsi unicamente alla «bella persona» e al «piacer» (nel senso di bellezza) è inconciliabile con l'idea d'amore del Dante stilnovista. Mi chiedo se sia davvero pensabile che questi, nel poema che glorifica Beatrice e dopo che nel II canto ne ha fatto un ritratto fortemente connotato di «stilnovismo», potesse riconoscersi nelle parole di Francesca. Che «la peccatrice ripari il suo peccato all'ombra della morale che usa dire... stilnovistica» (Contini) non significa, come spesso si scrive, che Dante si ritenga complice: la cattiva lettura di Francesca non comporta nessuna responsabilità, dei testi danteschi.

Resta, comunque, il problema del personaggio che piange la sorte dei due peccatori e delle ragioni di tanta partecipazione emotiva.

Per quanto riguarda lo svenimento:

... sì che di pietade  
io venni men così com'io morisse,  
E caddi come corpo morto cade.

Al tornar de la mente che si chinse

bisogna rilevare che già fra il III e il IV canto Dante-autore era ricorso a un simile espediente narrativo affinché il suo personaggio potesse passare da un luogo all'altro:

... una face veraglia  
 lo qual no vinse ciascun sentimento;  
 e cadde come l'uom cui sonno piglia.

Ruppermi l'auto sonno ne la testa.

Qui lo svenimento è causato dalla paura, nel V dalla pietà, ma il meccanismo è lo stesso.

Pianto, pietà e smarrimento caratterizzano l'atteggiamento del personaggio Dante in tutto il cerchio dei lussuriosi:

... Francesca, i tuoi martiri  
 a lagrimar mi fanno tristo e pio  
 (vv. 116-17)

... sì che di pietade  
 io venni men...  
 (vv. 140-41)

... la mente, che si chinse  
 dinanzi a la pietà d'i due cognati,  
 che di tristizia tutto mi confuse  
 (VI 1-3)

Ma per l'appunto caratterizzano l'atteggiamento di Dante in tutto l'episodio, non solamente nei confronti di Francesca e Paolo. Ecco la sua reazione dopo che Virgilio ha elencato per nome le anime dei morti per amore:

Poscia ch'io ebbi l'mio dottor adio  
 nomar le donne antiche e cavalieri,  
 pietà mi guasce, e fui quasi smarrito.

Che tipo di coinvolgimento avrebbe mai potuto provare Dante, il Dante autore, per Semiramide o per il libro di Paolo Orsio che era la sua fonte? È evidente che lo «smarrimento» è tutto del personaggio. Ma andiamo al canto successivo per osservare come egli reagisca alle parole di Ciaccio:

... Ciaccio, il tuo affanno  
 mi pesa sì, ch' a lagrimar mi 'nvita  
 (VI 58-59)

esattamente come ha reagito alle parole di Francesca. E con Ciaccio, si converrà, non è questione di letteratura. Insomma, bisognerà rassegnarsi ad ammettere che nella zona iniziale del poema Dante aveva ancora problemi di messa a punto. Alcuni di questi problemi toccavano la «regia»: svenimenti ed altri «passaggi» ellittici da canto a canto forse sono causati dal fatto che non aveva ancora elaborato una precisa visione della geografia infernale che gli consentisse di passare con naturalezza da un cerchio all'altro. Altri ancora riguardavano il suo personaggio e il rapporto che questi intrattiene con i dannati. Pietà, lacrime, compassione dominano i primi incontri, indipendentemente dalla qualità e dal tipo umano del dannato. Ma ciò prova che Dante personaggio è qui ben distinto da Dante autore.

Il punto più equivoco, o meglio, che più di ogni altro suscita equivoci, del discorso di Francesca è la citazione guinizzelliana:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende.

È noto che la «gentilezza» a cui si appella Guinzelli, in aperto contrasto con i sostenitori della nobiltà ereditaria, è quella d'animo. È la soluzione detta borghese del problema della nobiltà, soluzione diffusa in ambito trobadorico e presente nello stesso trattato del Cappellano («non forma, non corporis cultus, non etiam opulentia rerum, sed sola fuit morum probitas, quae primitus nobilitate distinxit homines»). Implicita nelle posizioni del Dante stilnovista, essa è compiutamente esplicitata nella canzone *Le dolci rime*:

«Ora, quale significato avrà avuto per la figlia del signore ravennate Guido da Polenta l'espressione «cor gentil»? Non sarà che ancora una volta Francesca applica categorie libresche da lei mal digerite? Che essa, cioè, non distingue fra gentilezza d'animo e status sociale? Dalle sue parole si dovrebbe dedurre che l'amante silenzioso era provvisto di gentilezza d'animo; non solo, che il loro rapporto amoroso si colloca sotto l'insegna della gentilezza. Paolo, infatti, dovrebbe stare a Lancillotto come lei sta a Ginevra. E invece, la storia che lei racconta smentisce questa doppia identificazione.

Lancillotto, per strenua disciplina amorosa, per fedeltà inderogabile al codice della cortesia, è passivo sino all'eroismo, sino alla negazione di sé, sino alla cancellazione della propria identità: ma non doveva essere questo l'ideale del cavaliere «gentile» per Francesca. Il suo Paolo è intraprendente: è lui a innamorarsi per primo, è lui a muovere il primo passo sulla via del peccato; insomma, un nobile corteggiatore, più che un cortese innamorato. Per sostenere che Paolo sia stato «un tentatore, un corruttore», «guerriero e donnaiolo», «impetuoso» e che Francesca sia stata «la sua vittima» (Gorni) dovremmo avere altre testimonianze oltre a quella di Francesca. Abbiamo però alcuni indizi sicuri di quale giudizio etico Dante autore desse di lui: la condanna all'anonimato e all'afasia a cui lo sottopone smentisce in maniera clamorosa l'immagine di amante dal «cor gentile» con la quale Francesca lo presenta. È come se Dante operasse una sorta di contrappasso letterario incentrato sulla scena del bacio: Lancillotto si svela e riacquista la sua identità, mentre il Malatesta perde nome e capacità di parola, nascondendosi per sempre nel cono d'ombra della donna.

Forse il primo e più grave errore di Francesca è consistito proprio nel non sapere distinguere, nell'aver attribuito le qualità della «gentilezza» a un cavaliere ignaro di cosa fosse cortesia in amore. Invano si cercherebbero in lui tracce della *probitas* di cui parla il Cappellano o della «valentia» che Dante richiede all'uomo innamorato nel sonetto che si vorrebbe vedere alluso dalle parole di Francesca. Ma Francesca non poteva distinguere perché, come dimostrano il suo comportamento e il contenuto delle sue dichiarazioni, lei stessa non è una donna «saggia».

La storia di Francesca e Paolo, se fosse un esempio di divaricazione fra valori proclamati e comportamenti pratici, non avrebbe il significato esemplare a cui evidentemente aspira. Se l'episodio è esemplare e simbolico, lo è perché nei protagonisti non c'è consapevolezza della contraddizione fra valori e comportamenti. Francesca travisa, ma travisa in buona fede. È allora azzardato ipotizzare che, con Francesca, sia l'intera classe nobiliare contemporanea a travisare, ad appellarsi a valori e a codici riconosciuti (come quelli dell'amore cortese), magari rinvigoriti con innesti delle più recenti teorizzazioni sulla nobiltà, per giustificare ciò che essi ritengono uno stile di vita aristocratico? Ma una classe che non sa più distinguere tra amore cortese e lussuria, fra «donneare» e adulterio, di nobiltà conserva solo il nome.

Come le parole di Francesca producono un effetto sviante con il loro attribuire ad amore e gentilezza sentimenti e atti che nascono dal puro desiderio fisico così tutto il canto gioca quasi a nascondere la vera natura della colpa, svelata a pieno solo all'inizio del successivo. Non c'è dubbio che il peccato sia l'adulterio, aggravato dall'incesto fra cognati. Non, dunque, un semplice peccato di incontinenza rispetto al desiderio, ma un peccato che turba l'ordine sociale, l'armonia familiare e le regole della convivenza. Un peccato che perciò può essere esemplare di uno stile di vita di gruppo o di classe. Non riesco a vedere (a meno di credere che Dante effettivamente si identifichi nelle parole di Francesca) cosa mai nell'episodio possa giustificare le tante interpretazioni incentrate sullo scontro tra potenza del desiderio e libertà del singolo, per dirla con Mazzoni, «tra libero arbitrio e agire umano, tra razionalità e appetiti, tra bisogno istintivo, primordiale, di felicità e dover essere»; interpretazione che viene estesa all'intera compagine del canto, per cui, ad esempio, il catalogo dei morti per amore esprimerebbe «la terribilità di questa passione umana che tutti travolge, e insieme la precisa responsabilità dell'uomo dotato di ragione e libertà che ad essa può resistere» (Chiavacci Lebnardi). Sono proprio i motivi dell'adulterio e dell'incesto a chiarire quale sia la funzionalità del catalogo delle «donne antiche e cavalieri». Sono tutti morti per amore, è vero, e tuttavia non è alla particolarità della fine tragica che il testo riserva un forte rilievo: solo di Didone è detto «che s'ancise amorosa» (v. 61). Si potrà sostenere che le circostanze della morte di Cleopatra, di Achille, di Paride e di Tristano erano note al pubblico colto, ma non credo che lo fossero quelle della morte di Semiramide o di Elena. Altre circostanze invece erano sicuramente più conosciute: che Paride aveva rapito Elena al legittimo consorte e che la loro era stata una relazione adulterina; che Tristano aveva rotto il vincolo di fedeltà allo zio e signore Marco. Di Didone è Dante stesso a informare, ovviamente sulla scorta di Virgilio, che «ruppe fede al cener di Sicheo» (v. 62), cioè alla memoria del defunto marito. Rottura di un vincolo e infrazione di un tabù sembrano essere ciò che unifica le storie dei personaggi qui elencati. Persino l'uccisione di Achille a opera di Paride nasce dentro a un contesto caratterizzato dal tradimento e dalla rottura dei patti. La dimensione sociale, collegata al tema dell'accordo interpersonale, del vincolo o del patto tra individui o tra gruppi, ha del resto nelle rappresentazioni che nel poema Dante fornisce dell'amore e della sessualità un peso almeno pari a quello che egli assegna alla letteratura e alla poesia.



L'infedeltà di Francesca è aggravata dall'incesto. Che il rapporto tra i due cognati sia incestuoso è ben presente alla coscienza dei commentatori antichi. L'Ottimo scrive: «e punisceli [Francesca e Paolo] questo luogo d'adulterio... e perch'erano in matrimonio ciascuno, punisceli anche d'incesto, perché erano parenti, cioè cognati»; Boccaccio, nelle *Esposizioni* classifica vari peccati di lussuria secondo una casistica che tiene conto della situazione anagrafica dei *partner* (libero, sposato, religioso ecc.) e da qui fa discendere la maggiore o minore gravità dell'infrazione. Il peccato dei cognati ricade sotto due diverse denominazioni: può essere «stupro», che si ha quando «questo medesimo vizio tra persone per consanguinità o per affinità congiunte si commette», e ha quel nome, che equivale a «stupore», «per ciò che non meno stupore genera negli uditori aver con questa turpitudine maculata l'onestà del parentado che l'aver viziata la verginità d'alcuna»; può essere «incesto», e «questo pare male da non potere in alcun tempo con futuro matrimonio risarcire, per ciò che... tra congiunti può mai intervenire matrimonio». L'incesto ha dunque una forte valenza sociale, in quanto colpa che incide sull'ordine e sull'onorabilità delle famiglie.

Nei decenni a noi più vicini la consapevolezza dell'incestuosità del peccato di Francesca sembra perdersi fra i lettori di Dante: a volte i commenti nominano la parola, ma l'osservazione non incide sull'interpretazione del canto. A volte citano anche il passo del *De Amore* nel quale il Cappellano parla dell'incesto. Scrive il Cappellano che dalla lussuria, dall'amore extraconiugale, nascono numerosissimi mali sociali: fra questi, persino dei crimini. L'incesto fra cognati è uno di questi crimini. L'incesto è dunque uno dei mali sociali indotti dal comportamento sessuale non regolato, al pari del furto, dello spergiuro, dell'adulterio, dell'omicidio. Non un tabù infranto, ma un atto che turba le regole della convivenza, un atto che si connota di violenza. Adulterio, omicidio, incesto costituiscono una triade coesa, accomunata dal sesso come causa scatenante di comportamenti deviati. Adulterio, incesto e omicidio sono i tre elementi che caratterizzano la storia di amore lussurioso di Francesca e che si ramificano, sopra e sotto la superficie, per l'intero canto.

Ho detto sotto la superficie. Ebbene, per l'attacco del canto VI:

Al tornar de la mente, che si chiuse  
dinanzi a la pietà d' i due cognati

i commenti rimandano alle *Metamorfosi* di Ovidio (VI.531): «Mox, ubi

*mens rediit...*», ma trascurano di ricordare il contesto da cui è estratta la quella tessera. E invece il contesto è molto significativo, perché la persona che nel racconto di Ovidio ritorna in sé è Filomela a cui Tereo ha appena fatto violenza. Non si tratta di uno stupro qualsiasi, ma di un vero e proprio incesto, dal momento che Tereo è il marito Progne, sorella di Filomela. Incesto dunque fra cognati.

Tristano ha rotto il patto di fedeltà nei confronti dello zio unendosi carnalmente con la sua moglie: «nella costui persona – ancora l'Ottimo – si punisce il peccato dello incesto, però che usò colla zia cioè Isotta la bionda». Ma secondo il commentatore – a testimoniare ancora come i primi lettori fossero sensibili alla dimensione sociale del peccato di lussuria – anche in Achille «si punisce incesto, fornicazione e rapimento e sodomia»; per non parlare di Elena, responsabile di «adulterio e insieme rapimento ben degno di perpetua infamia». È solo avendo presente il tema dell'incesto che si capisce perché sia Semiramide ad aprire il catalogo delle «donne antiche» e, soprattutto, perché a lei siano riservate ben tre terzine. Un numero di versi altissimo, se si pensa che equivale a quello dedicato a tutti gli altri personaggi dell'elenco globalmente considerati. Dante aveva appreso da Paolo Orsino che la regina Semiramide, rimasta vedova, aveva sposato il suo stesso figlio. Direi che, ancora una volta, l'*exemplum* non è centrato tanto sulla violazione del tabù parentale (di cui, peraltro, Semiramide rappresenta il grado estremo); quanto sulla aberrazione legislativa, sulla distorsione nei costumi pubblici indotti da quella violazione e dagli atti scandalosamente riparatori compiuti dalla regina: «che libito fé licito in sua legge, / per tòrre il biasmo in che era condotta» (vv. 56-57).

All'epoca in cui scriveva *Le dolci rime e Poscia ch'Amor* quasi sicuramente Dante coltivava l'ambizione di farsi banditore di «valori», di promuoverne la diffusione nella società fiorentina. All'altezza dei primi canti nell'*Inferno* ogni illusione di tipo pedagogico doveva essersi dissolta, ma ancora attuale era la cornice ideologica delle sue riflessioni sulla nobiltà e sul «leggiadro» comportamento del nobile, d'animo e di sangue che fosse. L'episodio di Francesca è in effetti la rappresentazione in atto di uno di quei cattivi comportamenti che *Poscia ch'Amor* bollava come propri di chi ignora la vera leggiadria. Il comportamento «vile» è effetto di una carenza di nobiltà: di vera nobiltà d'animo (stando alla canzone): di una banalizzazione o 'svilimento' dei valori della

classe nobiliare, stando al canto dell'*Inferno*. Qui le critiche alla classe nobiliare si appuntano sul tema dell'amore e dei comportamenti sessuali: non è un caso, dal momento che proprio sull'amore si era incentrato un secolare dibattito *de nobilitate* e che la precettistica erotica costituiva il nucleo del codice cortese. Non è neppure casuale che Dante abbia scelto di mediare il discorso sull'amore attraverso la letteratura e quel particolare genere di letteratura: lirica d'amore e produzione romanzesca sono stati storicamente i due generi letterari più tipici del mondo feudale, prima, e signorile, poi, nonché i maggiori canali di formazione e di diffusione del codice della cortesia.

Se in Francesca Dante colpisce la degenerazione di una intera classe sociale, non lo fa tuttavia in astratto, ma individuando come bersaglio diretto la nobiltà di Romagna. È significativo che quello che si preciserà come il principale obiettivo polemico degli attacchi alla nobiltà contemporanea si affacci subito, sin dalla prima volta che nel poema si presenta l'occasione per una considerazione critica dei comportamenti nobiliari. Bisogna tuttavia sottolineare come Francesca parli e agisca in perfetta solitudine, senza lo sfondo di un coro o di comprimari che ambientino e caratterizzino in senso regionale il suo episodio. La solitudine di Francesca può forse essere intesa anche come indizio di una sorta di timidezza, quasi di reticenza di Dante autore in questo suo primo approccio con i nobili di Romagna. Ben altra esplicitezza avrà l'incontro, in *Purg.* XIV, con Guido del Duca. Le parole che questi rivolge a Dante:

Non ti maravigliar s'io piango, Tosco,  
quando rimembro...

.....  
le donne e 'cavalieri, li affanni e li agi  
che ne 'nvogliava amore e cortesia  
(vv. 103-110),

non costituiscono solo un aggancio lessicale con il canto V:

Poiscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito  
nomar le donne antiche a' cavalieri,  
pietà mi guasce...  
(vv. 70-72).

ma di quel canto rappresentano una sorta di commento ideologico.

«Amore» e «cortesia» sono, per l'appunto, i valori a cui si appellano i cognati di Rimini nel momento in cui, nei fatti, li disconoscono.

Prima di deprecare la decadenza della Romagna Guido del Duca rampogna aspramente lo stravolgimento morale degli abitanti della valle dell'Arno, una perversione tale da averli trasformati da uomini in bestie. Ecco allora che nel canto del Purgatorio troviamo associati Romagnoli e Toscani, così come nell'*Inferno* troviamo che alla Romagna di Francesca si lega la Firenze di Ciaccio.

Con Ciaccio è un altro dei vizi dei falsi leggiadri, la gola, a entrare in scena sotto forma di peccato. È anche per questo secondo peccato di incontinenza vale la domanda fatta per il primo: colpa individuale, difetto del controllo razionale sull'istinto o peccato sociale, colpa che rivela lo stile di vita di un'intera classe sociale?

Come Francesca, anche Ciaccio è solo. La città sembra spopolata. Le ombre dei «giusti» del passato rendono forse più acuta la percezione della desolazione presente. E tuttavia, come per la Romagna di Francesca, anche per la Firenze di Ciaccio si ha la sensazione che Dante sia quasi intimorito, reticente. È la prima volta che la «città partita» appare sulla scena, la prima volta che la vicenda dell'esilio si fa esplicito tema di racconto, la prima volta che il lettore potrebbe vedere in azione sul corpo sociale cittadino l'avarizia e l'invidia evocate sin dal I canto: ebbene, questo carico di attese è soddisfatto solo in parte dalle parole di un fiorentino che sebbene chiamato per nome neppure riesce ad uscire da un sostanziale anonimato.

Se l'aggancio fra i due peccati di incontinenza porta con sé quello fra Romagna e Firenze, viene naturale chiedersi se il collegamento non sia ricercato per potere svolgere in parallelo, sotto il segno unificante della falsa leggiadria, un discorso sulla decadenza etica delle due realtà sociali.

Le informazioni più credibili sul personaggio storico che Dante chiama Ciaccio si devono a Boccaccio, che riprende, e corregge una scarsa indicazione dell'*Ottimo*: «fu uomo di corte, cioè buffone», prima in *Dec.* IX 8, poi nelle *Esposizioni* (VI i 25):

Fu costui uomo non del tutto di corte: ma, per ciò che poco avea da spendere ed erasi, come egli stesso dice, dato del tutto al vizio della gola, era morditore e le sue usanze erano sempre co' gentili uomini e ricchi, e massimamente con quelli che splendidamente e delicatamente mangiavano e beveva-

no, da' quali se chiamato era a mangiare, v'andava, e similmente, se invitato non era, esso medesimo s'invitava; ed era per questo vizio notissimo uomo a tutti i Fiorentini. Senza che, fuor di questo, egli era costumato uomo, secondo la sua condizione, ed eloquente e affabile e di buon sentimento; per le quali cose era assai volentieri da qualunque gentile uomo ricevuto.

Per noi conta la testimonianza che Ciaccio fosse «uomo di corte» (o quasi un «uomo di corte»). Questa prerogativa, in effetti, si attaglia bene al vizio della gola e al ruolo che Dante affida al suo personaggio. Ad importarci non è tanto che Ciaccio sia un goloso, quanto che in Firenze esistessero le «corti» dove quelli come Ciaccio sfogavano, a spese altrui, la loro golosità.

«Corte», sia pure imbandita, rimanda a uno stile di vita nobiliare: rimanda alla cortesia nel senso di munificenza, generosità, liberalità; rimanda, cioè, al nucleo dell'ideologia cortese basato sul «dare» e sul «regalare». È noto, tuttavia, che la «cortesia», per non tramutarsi in irrazionale prodigalità, richiede la misura. La Firenze delle corti non è più sicuramente la Fiorenza che «dentro da la cerchia antica / ... / si stava in pace, sobria e pudica» (*Par.* XV 97-99). È invece già la Firenze in cui «La gente nuova e i sùbiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata» (*Inf.* XVI 73-74): «dismisura» è l'esatto contrario di quella moderazione che definisce la cortesia. Si osservi che le parole appena citate sono pronunciate da Dante in risposta a una domanda di Iacopo Rusticucci, uno dei fiorentini «ch'a ben far puoser li 'ngegni» di cui Dante aveva chiesto notizia a Ciaccio (VI 80).

Ciaccio dunque ci porta nel mondo dei «parvenus» fiorentini, degli arricchiti senza passato, alla società governata dal fiorino. Un mondo che imita in forme degradate il tipo di vita dei nobili, che cerca di auto-nobilitarsi attraverso un uso sociale della ricchezza, ma confondendo liberalità con ostentazione. Come nel canto di Francesca la lussuria evocava un mondo nobiliare non più consapevole dei codici che lo avevano retto, ora, in quello di Ciaccio, la gola restituisce una Firenze che ha dimenticato la «virtù» delle sue origini e scimmietta stili di vita che le dovrebbero essere estranei. Credono i ricchi mercanti di essere «leggieri» tenendo corte imbandita, perché ignorano che è «fallenza / divorar cibo ed a / lussuria intender». Una città che ha perso il senso dei propri valori è destinata a perdere quello della giustizia e a dilaniarsi. Una nobiltà che travisa i suoi, non può non perdere il senso dei propri compiti storici di classe dirigente. L'incontinenza dei singoli diventa allora

simbolo di una generale degradazione: nobili e arricchiti sommettono la ragione al talento.

\*Pubblico senza modifiche il testo pronunciato il 14 maggio 1997 nell'Aula Magna di Palazzo Sanguisano nell'ambito della «Lectura Dantis Siciliana».