

QUADERNI DELLA RASSEGNA
191.

COSÌ «INTRAI PER LO CAMMINO ALTO E SILVESTRO»

Attraversare l'*Inferno* dantesco con Roberto Benigni

**A cura di Franco Musarra, Pacifico Ramazzotti,
Andrea Aldo Robiglio, Bart Van den Bossche**



Franco Cesati Editore

Il volume è stato realizzato con il contributo dell'Hoger Instituut voor Wijsbegeerte e della Facoltà di Lettere, Università di Lovanio (KU Leuven) e di Enrico Loccioni.

ISBN 978-88-7667-909-4

© 2021 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Elaborazione grafica del manifesto del convegno realizzato dall'architetto Pacifico Ramazzotti.

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com - email: info@francocesatieditore.com

INDICE

Massimo Bray, <i>Introduzione</i>	» 9
Valerio Cappozzo, <i>Lectura iocularis di Inferno II</i>	» 13
Rino Caputo, <i>Il canto IV dell'Inferno di Roberto Benigni. Il limbo e la «bella scola» tra incubo, buio e luce</i>	» 21
Donato Pirovano, <i>Inferno, V: un attimo inciso per sempre</i>	» 31
Daragh O'Connell, <i>Il canto della gola: Inferno VI, Ciacco fra Boccaccio e Benigni</i>	» 49
Gabriella M. Di Paola Dollorenzo, <i>Inferno, VIII: la superbia degli uomini e la misericordia di Dio</i>	» 69
Michela Mastrodonato, <i>Il maestro, l'Arcangelo e Medusa: guerra di sguardi alle porte di Dite</i>	» 83
Emma Grootveld, <i>Inferno canto XI: etica ed epica</i>	» 97
Bruna Lorenzin, <i>Il canto XII: «la fantasia della bellezza»</i>	» 107
Andrea Aldo Robiglio, <i>Canto XIV: il giuoco del Veglio</i>	» 119
Fabrizio Scrivano, <i>Sensi, sensazionalità e sentimento nel canto XVI dell'Inferno commentato da Roberto Benigni</i>	» 129
Antonio Musarra, <i>«Ricchezza senza possesso». Il canto XIX dell'Inferno</i>	» 141

Bart Van den Bossche, <i>«la nostra imagine di presso / vid'io sì torta»: la sorte degli indovini in Inferno XX</i>	» 153
Sara Lorenzetti, <i>La bolgia dei barattieri come atto fondativo del teatro comico moderno: Benigni interpreta Inferno, XXI</i>	» 169
Sandro de Nobile, <i>Il comico e il comico. Sulla lettura del canto XXII dell'Inferno</i>	» 181
Franziska Meier, <i>Inferno XXIII: il ritmo, il canto più bello della Commedia</i>	» 195
Paola Ureni, <i>Il canto XXIV dell'Inferno fra scienza e meraviglia</i>	» 205
Giuseppe Noto – Thomas Persico, <i>Gesto, parola, metamorfosi in Inferno XXV</i>	» 219
Attilio Cicchella, <i>«Capo ha cosa fatta»: il canto XXVIII dell'Inferno</i>	» 231
Vittorio Montemaggi, <i>Vanità e verità: Inferno XXIX, Siena e il percorso spirituale della Commedia</i>	» 243
Sabrina Ferrara, <i>Inferno XXXI: una scenografia morale di fronte ai giganti</i>	» 255
Ulla Musarra Schröder, <i>Lo specchio dei bruti: Inferno XXXII</i>	» 269
Carmen Van den Bergh, <i>«Vexilla regis prodeunt inferni»: la visione di Lucifero e l'uscita dall'inferno nel canto XXXIV della Commedia</i>	» 289
Piero Boitani, <i>Postfazione. Il Dante di Benigni al terzo volume</i>	» 307
Franco Musarra, <i>A mo' di conclusione</i>	» 311
Indice dei nomi	» 313
Curricula	» 323

DONATO PIROVANO

INFERNO, V: UN ATTIMO INCISO PER SEMPRE

1. Premessa

Il quinto dell'*Inferno* è il canto della *Divina Commedia* più interpretato da Roberto Benigni, a partire dall'evento celebrativo organizzato il 19 novembre 1990 per i 750 anni della fondazione dell'Università di Siena, quando lo «disse a mente», insieme a *Inferno VIII*, scatenando un'ovazione. Nessuna sua interpretazione è, però, uguale alla precedente, perché il «poema del desiderio e dell'amore», come lo ha definito lo stesso artista, impone uno slancio performativo sempre nuovo per apprezzarne l'inesauribile bellezza. Se, come afferma Benigni, «dopo aver letto la *Divina Commedia* non si guardano più le persone con distrazione, le si guarda come scrigno di un mistero, depositari di un destino immenso», ciascun evento è un nuovo evento, ciascun incontro è un nuovo incontro, e chi ci prende per mano per farci ripercorrere il viaggio di Dante è una guida che scruta in profondità il nostro io, unico e irripetibile¹.

L'ingresso in scena dell'artista è accompagnato da un tifo da stadio: del resto in *Il mio Dante* Benigni confessa a Valentina Pattavina che, dopo le esibizioni fiorentine in piazza Santa Croce nel 2006, «c'era una specie di curva sud della *Divina Commedia*, e la gente mi chiedeva ripetutamente di fare Paolo e Francesca, l'Ulisse e Farinata»².

¹ Per gentile concessione della Melampo Cinematografica mi baso qui sulla lettura di Roberto Benigni del 29 novembre 2007 tenuta a Papigno (Terni) che fu trasmessa in diretta su Rai 1 con il titolo *Il Quinto dell'Inferno*. I dati auditel premiarono la programmazione in prima serata dal momento che gli spettatori furono più di dieci milioni, un numero eccezionale dunque, paragonabile solo ai grandi eventi sportivi e in particolare alle partite della Nazionale in occasione dei Campionati del mondo di calcio. Il programma è stato riproposto su Rai 3 il 25 marzo 2021 in occasione del *Dantedì*.

² ROBERTO BENIGNI, *Il mio Dante*, Torino, Einaudi, 2008, p. 144.

La *captatio benevolentiae* incipitaria è sicuramente pertinente al tema di *Inferno* V: «Avrei voglia, visto che è la serata del quinto canto, quello dell'amore, della lussuria, della sessualità, della carnalità, della tenerezza e dell'amore [...] mi viene istintivo d'ignudarmi e buttarmi addosso. Avrei una voglia. Sono attratto. Baciarvi. Fare all'amore in contemporanea. Con ognuno di voi». Tuttavia essa ha un valore più generale, perché Benigni ha felicemente compreso che la *Divina Commedia* non è il poema delle anime ma dei corpi, come rivela ne *Il mio Dante* quando scrive che il poema «non va letto solo teologicamente, ma anche corporalmentese»³.

Dante crede, infatti, nella resurrezione della carne e ognuno, dannato e beato, riprenderà il proprio corpo dopo il giudizio universale. Al momento del viaggio, nella primavera del 1300, solo Gesù e Maria hanno il privilegio dell'assunzione in corpo e anima, ma il poeta – in contrasto con parte della teologia del suo tempo – si inventa i cosiddetti “corpi aerei”, come li descrive Stazio nel canto XXV del *Purgatorio*. Una volta morti «la virtù formativa» – che oggi possiamo chiamare il codice genetico o il nostro dna individuale – agisce sullo spazio aereo circostante così come aveva operato nel grembo materno a formare le membra vive. Questa straordinaria invenzione permette a Dante di incontrare durante il suo viaggio oltremondano non pallide ombre ma individui “corporei”, cosicché la vita, che sulla terra è “figura”, ha il suo “compimento” nell'aldilà, come ha messo in luce Erich Auerbach⁴. La genuina vitalità e la potente carica fisica, che caratterizzano la comicità di Roberto Benigni fin dagli esordi, sono dunque un valore aggiunto per coloro che durante le *Lecturae Dantis* vengono da lui guidati a percorrere il viaggio oltremondano. Il realismo dantesco, grazie all'interprete, diviene così materico, plastico, corporeo e in alcuni canti, come appunto in *Inferno* V, sensuale.

2. Un «loco d'ogne luce muto»

Il secondo cerchio dell'*Inferno* è «d'ogne luce muto» (*Inf.* V, 28). La marcata sinestesia – che Roberto Benigni spiega efficacemente «per descrivere il buio dice che la luce non parla. Buio totale. La poesia è un'estensione della nostra bellezza, della nostra anima. Ci fa andare più in là» – raffigura acusticamente l'oscurità e, anche per effetto del suono cupo della *u* (presente pure nel verbo immediatamente successivo: «muggia»), rende più sinistre le impressioni⁵. Nel buio – non però tale

³ Ivi, p. 76.

⁴ ERICH AUERBACH, *Figura*, in ID., *Studi su Dante*, prefazione di DANTE DELLA TERZA, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 176-226.

⁵ Cfr. ANTONINO PAGLIARO, *Il canto di Francesca*, in ID., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, pp. 115-159, a p. 121: «anche l'oscurità viene acusticamente interpretata»; ETTORE BONORA, *Inferno canto V*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIX (1982), pp. 321-352, a p. 330: «la prima impressione riportata nel cerchio dei

da impedire per divina disposizione percezioni visive – si staglia «orribilmente» (v. 4) la figura demoniaca di Minosse, giudice mostruoso che ringhia e che si avvinghia con una coda smisurata; eppure nella sua bestialità è riconosciuto «conoscitor de le peccata» (v. 9) e preposto, per evidente volere di Dio, ad «atto di cotanto officio» (v. 18), senza possibilità di errore come conferma il successivo «Minòs, a cui fallar non lece» (*Inf.* XXIX, 120).

Nonostante la sovrabbondanza di lavoro per cui «sempre dinanzi a lui ne stanno molte [anime]» (*Inf.* V, 13), Minosse interrompe di sua iniziativa l'alto compito di cui è investito e non esita subdolamente a insinuare dubbio e titubanza nel Dante personaggio, che nei primi passi del lungo e arduo cammino non ha ancora consolidato il rapporto di fiducia con la sua guida, in un viaggio che, invece, si deve compiere – come ha decretato Dio – in completa fiducia. E Virgilio, chiamato in causa, è obbligato a intervenire, perentoriamente, con quella formula apotropaica: «Non impedir lo suo fatale andare: / vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare» (vv. 22-24) già pronunciata davanti a Caronte e valida, un po' variata, anche più oltre contro il demonio Pluto (cfr. rispettiv. *Inf.* III, 95-96 e VII, 10-12)⁶.

Il poeta dell'«alta tragedia», ora nel ruolo di «duca», ritrova un suo personaggio sempre nel compito di giudice istruttore, ma radicalmente mutato nell'aspetto e nella collocazione⁷. All'ingresso del secondo cerchio infernale, Minosse sembra, però, quasi precludere ai più prossimi peccatori e suoi coabitanti (Benigni fa notare che proprio per questo è «perfetto come guardiano»), lui tradito da una moglie che, travolta da una sfrenata passione, si prestò a uno dei più bestiali atti di lussuria del mito antico, episodio ben presente a Dante, il quale, infatti, collocherà il Minotauro – esito di quel mostruoso accoppiamento donna-bestia – disteso nel settimo cerchio dell'Inferno «su la punta de la rotta lacca» (*Inf.* XII, 11), e farà meditare ai lussuriosi della settima cornice purgatoriale proprio la storia di Pasifae (cfr. *Purg.* XXVI, 41-42 e 86-87).

Nell'«aere perso», 'aria scura' (*Inf.* V, 89), il ringhio di Minosse si mescola al rumore cupo e prolungato della «bufera infernal, che mai non resta» (v. 31): essa, simile al mare durante una tempesta, sembra *mugghiare* significato traslato di un

lussuriosi è acustica, e [...] il buio rende più sinistra quell'impressione. Ma l'energia [...] dell'arte si fa conoscere sopra tutto nella terzina 28-30: per la coraggiosa sinestesia “d'ogne luce muto”, per l'effetto del suono cupo della vocale *u*, fortemente evidenziato dalla collocazione in rima di “muto” e “combattuto” e dal suo prolungarsi all'interno dei versi in “luce” e “muggia”. La sinestesia di *Inf.* V, 28, una delle più note dell'intera letteratura italiana, è stata spesso accostata dai commentatori a quella di *Inf.* I, 60: «mi ripigneva là dove 'l sol tace».

⁶ Sui fitti legami tra il canto III e il canto V dell'*Inferno*, cfr. BONORA, *Inferno canto V*, cit., pp. 323-330. Cfr. anche la formula usata da Virgilio contro il Minotauro a *Inf.* XII, 19-21.

⁷ *Aen.* VI, 431-433: «Nec vero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes: / quaesitor Minos urnam movet; ille silentum / consiliumque vocat vitasque et crimina discit», 'Queste dimore infernali non sono assegnate senza giudizio e giudice: Minosse inquisitore scuote l'urna dei fati, convoca l'assemblea dei morti silenziosi, li interroga, ne apprende i delitti e la vita'.

verbo presente in senso proprio nel poema solo due volte – «Come 'l bue cicilian che muggbiò prima / col pianto di colui, e ciò fu dritto, / che l'avea temperato con sua lima, / mugghiava con la voce de l'afflitto, / sì che, con tutto che fosse di rame, / pur el pareva dal dolor trafitto» (*Inf.* XXVII, 7-12, corsivi miei) – a esprimere l'urlo sovrumano che si produsse in un'altra bestiale macchina omotauro, atroce strumento di tortura sperimentata per primo dal suo costruttore, mentre Minosse si limitò a rinchiudere nel labirinto l'artefice della macchina lignea in cui s'imbestiò Pasifae.

La violenza rapinosa e continua della bufera travolge gli spiriti, facendoli rivoltare in ogni direzione e urtandoli sia per la forza della massa d'aria sia per il probabile reciproco cozzare. Con il suo energico gesticolare e con suoni onomatopeici Roberto Benigni ce li fa come vedere: «sbattono qua e là al buio. Sono sbatacchiati a caso per l'eternità. A volo cieco. Guidati dal nulla».

In questo perenne trascinarsi, senza alcuna speranza di pause e di attenuazioni del vento, non manca loro il fiato per gridare, piangere, lamentarsi e bestemiare la «virtù divina» (*Inf.* V, 36) che non è, come si legge nei commenti, genericamente «la potenza di Dio» o «Dio», ma più precisamente «l'amore di Dio», quell'amore che questi dannati hanno deviato sì che il loro amore è la loro condanna, come confermano l'attacco di *Rime* XC, 1: «Amor, che movi tua *vertù* dal cielo», e anche *Conv.* III, XIV, 6: «la *divina vertù* senza mezzo questo amore tragge a sua similitudine» (corsivi miei)⁸. Facile riconoscerli la legge del contrappasso e intendere che si tratta dei «peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento» (*Inf.* V, 38-39), coloro che in vita hanno disumanizzato uno dei più nobili, se non il più nobile sentimento umano⁹.

Nell'«aura nera» (v. 51) le schiere degli spiriti sono larghe e piene, trasportate in un frenetico e turbinoso movimento pluridirezionale, efficacemente reso dal verso «di qua, di là, di giù, di sù li mena» (v. 43), martellato come un giambo.

⁸ Roberto Benigni preferisce spiegare la «virtù divina» come «bestemiare chi ha creato la vita. Non bestemiare Dio, ma perché c'è la vita. Desiderano il nulla».

⁹ In *V.n.* II, 9, Dante ricorda che, sebbene l'immagine mentale di Beatrice alimentasse l'ardore del sentimento, tuttavia era di un potere virtuoso così elevato che non consentì mai che Amore lo dominasse senza la saggia guida della ragione (DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova · Rime*, a cura di DONATO PIROVANO e MARCO GRIMALDI, introduzione di ENRICO MALATO, 2 tomi: I. *Vita nuova*; *Le Rime della «Vita nuova» e altre Rime del tempo della «Vita nuova»*, Roma, Salerno Editrice, 2015; II. *Le Rime della maturità e dell'esilio*, Roma, Salerno Editrice, 2019). Cfr. poi *Conv.* II, VII, 3-4: «è da sapere che le cose deono essere denominate dall'ultima nobiltade della loro forma: sì come l'uomo dalla ragione, e non dal senso né d'altro che sia meno nobile. Onde, quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è sua speciale vita ed atto della sua più nobile parte. E però chi dalla ragione si parte e usa pure la parte sensitiva, non vive uomo ma vive bestia».

3. «Faccendo in aere di sé lunga riga»

Eppure nella «detta briga» (*Inf.* V, 49) c'è chi sembra volare più ordinatamente in fila, «facendo in aere di sé lunga riga» (v. 47)¹⁰, e chi, dentro essa, pare riuscire a mantenere acrobaticamente una posizione accoppiata, dinamica di volo eccezionale che attrarrà l'attenzione dell'*agens* e stimolerà la fantasia di molti – lettori, esegeti (tra questi anche Roberto Benigni), pittori e scultori –, i quali ritrarranno quella traiettoria librata di colombe «con l'ali alzate e ferme» (v. 83) come un aereo amplesso¹¹.

Virgilio non esita a soddisfare la curiosità di Dante. Tra le più di mille ombre che mostra e nomina a dito spiccano quattro regine – nell'ordine Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena – e tre eroi: Achille, Paride, Tristano. Davanti agli occhi attenti dell'osservatore si disegna nell'aria scura il fertile mito di *eros* e *thanatos*, oggetto di attrazione di poeti e artisti di ogni tempo. Lì si vede passare, distinti dalla massa di coloro che volano come storni, mentre il vento non rompe la loro traiettoria lineare, come se fossero ancora dotati di quella intensa, torbida e speciale energia, che già in vita contrassegnò la loro passione tanto da condurli a morte.

A esemplificare le conseguenze nefaste dell'amore colpevole dei sette dannati nominati della «lunga riga» (*Inf.* V, 47) Roberto Benigni si sofferma in particolare sulle prime due donne. Innanzi tutto la lussuriosa e incestuosa Semiramide, alla quale Dante dedica tre terzine. Il suo amore sfrenato non solo viola la legge naturale, ma la spinge anche a modificare a suo alibi la legge degli uomini, scardinando ogni rapporto familiare e civile. Benigni focalizza la sua attenzione sul verbo *rompere*, che Dante usa sia per la regina degli Assiri sia per Didone. L'interprete osserva che «Semiramide è “rotta” (in posizione forte di rima) alla lussuria; si è data completamente al vizio, si rompe alla libidine».

Poi c'è Didone, «colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo» (*Inf.* V, 61-62), dove, nelle parole della guida Virgilio, spicca la marcata citazione del suo stesso poema (*Aen.* IV, 552): «non servata fides cineri promissa Sychaeo» ('la non mantenuta fedeltà promessa al cenere di Sicheo'), preceduta da due esametri, assai significativi nella prospettiva dantesca, a indicare la sottomissione della

¹⁰ A proposito di «E come i gru van cantando lor lai, / faccendo in aere di sé lunga riga» (*Inf.* V, 46-47), scrive ERNESTO GIACOMO PARODI, *Francesca da Rimini*, in ID., *Poesia e storia nella Divina Commedia*, a cura di GIANFRANCO FOLENA e PIER VINCENZO MENGALDO, Vicenza, Neri Pozza, 1965, pp. 33-52, a p. 37: «due bellissimi versi nel loro ritmo imitativo, malinconico e stanco».

¹¹ MICHELE BARBI, *Francesca da Rimini*, in «Studi Danteschi», XVI (1932), pp. 5-36, poi in ID., *Con Dante e coi suoi interpreti. Saggi per un nuovo commento della Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 117-151, a p. 136: «Largamente diffusa è nella tradizione esegetica, e nella pittorica, quest'idea del volare i due amanti stretti in dolce amplesso, invece che l'uno a pari dell'altro come le due colombe della similitudine, per quanto il vento permette alla loro industrie volontà di tenersi uniti».

ragione al talento (*Aen.* IV, 550-551): «non licuit thalami expertem sine crimine vitam / degere more ferae, talis nec tangere curas» («come una bestia non ho saputo vivere senza connubio e senza colpa, ed evitare tali affanni»).

All'illustrazione di Virgilio, Dante prova pietà e quasi si smarrisce. Dovrebbe essere reazione naturale per chi ha da poco iniziato «la guerra / sì del cammino e sì de la pietate» (*Inf.* II, 4-5), eppure proprio la pietà – come ha ben colto Michele Barbi¹² – pare aspetto caratterizzante di questo cerchio, tanto che nel canto la parola compare più volte a definire l'intimo sentire dell'*agens*: «pietà mi giunse, e fui quasi smarrito» (*Inf.* V, 72), «poi c'hai pietà del nostro mal perverso» (v. 93), «sì che di pietade / io venni men così com' io morisse» (vv. 140-141), tre occorrenze alle quali si deve pure aggiungere «a lagrimar mi fanno tristo e pio» (v. 117) con l'aggettivo in clausola nel senso di 'pietososo', 'emotivamente partecipe'; e quella intimamente legata che apre *Inf.* VI, 2: «dinanzi a la pietà d'i due cognati»¹³.

4. Due che al vento volan leggieri

Mentre Dante sente nominare «le donne antiche e' cavalieri» (*Inf.* V, 71), l'intensità della partecipazione emotiva genera un primo, profondo, turbamento, e la clausola «fui quasi smarrito» (v. 72) non è solo il prodromo dello svenimento finale, ma è punto semanticamente rilevante in virtù del peso specifico della parola *smarrito* nelle opere di Dante: basti qui ricordare l'altra significativa occorrenza (anch'essa in clausola) di *V.n.* XXIII, 21 v. 32, «per che l'anima mia fu sì smarrita», quando Dante riflette sull'ineluttabilità della morte di Beatrice.

Ripresosi dallo smarrimento, Dante esprime il desiderio di parlare: «Poeta, volentieri / parlerei a quei due che 'insieme vanno, / e paion sì al vento esser leggieri» (*Inf.* V, 73-75). L'eccezionale traiettoria di volo dei due spiriti, che, nonostante l'intensità della bufera, riescono a mantenersi uniti e a sembrare *leggieri*, attrae la curiosità del pellegrino più degli illustri personaggi consacrati dalla storia e dalla

¹² Ivi, p. 139: «tutti i particolari dell'episodio, se osserviamo bene, rivelano il proposito di creare in questo canto una grande scena di pietà [...]. Su questo proposito di fare il canto, non dell'amore, ma della pietà non può esser dubbio».

¹³ La discussione sul significato di «pietà» in questo contesto può giovare della modalità esegetica di spiegare Dante con Dante: cfr., infatti, *Conv.* II, x, 6: «E non è pietade quella che crede la volgare gente, cioè dolersi dell'altrui male, anzi è questo uno suo speciale effetto, che si chiama misericordia ed è passione; ma pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni». Utile in proposito ENRICO MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del canto V dell'Inferno*, in *Id.*, *Studi su Dante. «Lecturae Dantis», chiose e altre note dantesche*, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2005, pp. 50-102, alle pp. 67-69, che fa anche notare che ben 4 occorrenze di *pietà* sulle 10 totali dell'*Inferno* si trovano in questo episodio.

poesia. È rilevante che, nel formulare la propria richiesta, Dante chiami Virgilio «poeta» (e cfr. anche v. 111): se poco prima, l'*agens* era stato accolto «sesto tra co-tanto senno» (*Inf.* IV, 102), pare che qui Dante – sia nel ruolo di *agens* sia in quello di *auctor* – abbia la prima vera occasione di corrispondere a quell'onorevole privilegio. E non può lasciarsela sfuggire, tanto più che si trova in compagnia del suo maestro e del suo autore, membro eletto della «bella scola» del «seignor de l'altissimo canto / che sovra li altri com' aquila vola» (rispettivamente *Inf.* IV, 94 e 95-96).

Dunque, davanti a Virgilio «poeta», promosso a giudice unico di questo inedito certame letterario, il nuovo poeta entra nell'agone, consapevole di legittimare quell'epiteto se la sua poesia saprà trasformare una sconosciuta relazione tra un uomo e una donna in un nuovo mito d'amore e di morte. Dante rinuncia così a ripercorrere e a ricreare un mito già formato (quanta materia e di che qualità c'era in quell'elenco!), e volutamente sceglie una storia inedita, così oscura che ha lasciato poche tracce tra le carte del tempo¹⁴, a tal punto che i particolari che l'hanno poi resa celeberrima si sono generati a margine del poema, in quel circolo esegetico – in cui spiccano le figure di Andrea Lancia e dell'autore dell'*Ottimo commento* – che a Firenze, negli anni Trenta del secolo XIV, gettò le basi per la consacrazione letteraria di Dante e per il successo editoriale della *Commedia*¹⁵. Quindi, sollecito al consiglio di Virgilio, l'*agens* lancia nel vento il suo «affettuoso grido» (*Inf.* V, 87) e l'*auctor* scolpisce il primo altorilievo del nuovo poema.

La guida suggerisce a Dante di pregare i due che volano insieme «per quello amor che i mena» (*Inf.* V, 78) ed egli muove la voce chiamandoli «anime affannate» (v. 80) a esprimere non solo il significato di «fatica e sforzo fisico» nella bufera, ma

¹⁴ Come noto, allo stato attuale delle ricerche mancano documenti sulla storia dei due cognati amanti assassinati dal marito di lei. GIOVANNI RIMONDINI, «Vecchie» novità e nuovi problemi storiografici sui Malatesti e Verucchio, in «Studi Romagnoli», LIV (2003), pp. 119-124, in particolare pp. 123-124, ha focalizzato la sua attenzione su un breve di papa Nicolò IV al vescovo di Pesaro dell'8 agosto 1288, in cui viene concessa la facoltà di dispensare dal quarto grado di consanguineità fra Malatestino detto Tino, nipote di Malatesta da Verucchio e figlio di Gianciotto e della seconda moglie Zambrasina, e Agnese figlia di Corrado da Montefeltro, per ottenere pace e concordia tra le due famiglie. Alla luce di questo documento Rimondini avanza il sospetto che Malatestino sia nato almeno nel 1281: secondo il diritto canonico approvato da papa Alessandro III, infatti, la data legittima degli sponsali era di 7 anni. Se questo fosse vero, Francesca Da Polenta sarebbe premorta a Paolo Malatesta, che nel 1282-1283 risulta capitano del popolo di Firenze.

¹⁵ La vicenda non doveva però essere completamente oscura per i primi lettori, alla luce del principio che Dante farà pronunciare a Cacciaguida in *Par.* XVII, 136-142: «Però ti son mostrate in queste rote, / nel monte e ne la valle dolorosa / pur l'anime che son di fama note, / che l'animo di quel ch'ode, non posa / né ferma fede per essempro ch'aia / la sua radice incognita e ascosa, / né per altro argomento che non paia». Sul ruolo di Andrea Lancia, la cui chiosa ai vv. 100-106, costituisce l'antecedente della narrazione di Boccaccio poi divenuta celebre, cfr. LUCA AZZETTA, *Vicende d'amanti e chiose di poema: alle radici di Boccaccio interprete di Francesca*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVII (2009), pp. 155-170. Il racconto si legge in ANDREA LANCIA, *Chiose alla Commedia*, a cura di LUCA AZZETTA, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 181-183.

– come dalle molteplici attestazioni nella lingua poetica fin da Guido delle Colonne – «l'ansia e l'angoscia dell'amore».

5. «Amor, ch'a nullo amato amar perdona»

Roberto Benigni introduce l'episodio centrale del canto con parole accorate: «Il grido di Dante ("l'affettuoso grido") ha come squarciato il regno del male. Sembra rompere il buio dell'Inferno».

Lì, dove il vento tace, si ode una voce femminile (cfr. infatti *Inf.* V, 97: «dove nata fui»)¹⁶ che a nome anche del compagno di pena accorda la propria disponibilità a dialogare, senza stupirsi dell'eccezionalità dei suoi interlocutori: un essere vivo che visitando va per queste tenebre e un accompagnatore, lui sì dannato, ma quanto meno fuori posizione. Sente che l'incessante bufera si è per lei straordinariamente acquetata e approfitta di questa singolare congiuntura per parlare di sé.

È probabile che anch'ella, quand'è immersa nell'incessante vortice e in particolare quando giunge «davanti a la ruina» (v. 34), come tutti gli altri suoi compagni di pena, gridi, si lamenti – nella fila da dove è venuta si vola «traendo guai» (v. 48) – e bestemmi l'amore di Dio. Ora, però, la donna inizia il suo discorso in forma di preghiera, con una *captatio benevolentiae* in cui vorrebbe augurare a Dante la pace, che è certamente il dono più prezioso per chi è condannato come lei a essere travolto dal vento per l'eternità. È supplica impossibile – e si veda infatti il periodo ipotetico dell'irrealtà –, perché il re dell'universo non le può essere amico, eppure questa inesaudibile richiesta basta a connotare quest'anima come pervasa di speciale gentilezza, cioè di quella sensibilità e raffinatezza d'animo che fu l'aspetto più ricercato e poeticamente più celebrato nella civiltà cortese del suo tempo. E Roberto Benigni ce lo ricorda ancora con una felice attualizzazione: «Abbiamo bisogno di essere educati all'amore. Alla nostra emotività. Alla nostra profondità».

Nel dipingere la sua città di origine, adagiata sulla riva adriatica alla foce del Po, la tavolozza verbale usata dalla donna insiste sul colore della quiete (cfr. «Siede», «pace»), accentuato dal pigmento dell'uniformità ritmica: i vv. 97-99 sono, infatti, tutti endecasillabi *a minore* con accenti principali in 4^a e 8^a posizione, con minima variazione per l'attacco «Siede la terra dove nata fui», che presenta anche un *ictus* sulla prima sillaba, quasi a voler staccare la descrizione del luogo natio dalle parole precedenti. In questa cartolina «anche il Po, che discende alla marina di

¹⁶ Cfr. VITTORIO ROSSI, *Commento alla Divina Commedia*. Con la continuazione di SALVATORE FRASCINO, a cura di MASSIMILIANO CORRADO, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 172: «Chi parla è un'anima di donna; quasi ce ne accorgiamo prima che la sua femminilità si riveli nel nostalgico ricordo della terra "dove nata fui", di Ravenna adagiata sulla marina solitaria, quieta, solenne».

Ravenna, e i “suoi seguaci”, i fiumi che vanno con lui, pare a Francesca che anelino al momento d’aver pace, di scomparire, di dimenticarsi nel mare»¹⁷.

Questa donna e il suo compagno sono stati travolti in vita da una passione intensa, irresistibile, fatale: lui l’ha amata, lei l’ha amato, a causa di quell’amore sono stati assassinati. Dice, infatti, in modo accorato e con parole vibranti: «L’amore, che s’accende rapidamente nei cuori sensibili, fece innamorare costui che è qui con me del bel corpo che mi fu tolto; e l’intensità della sua attrazione nei miei confronti ancora mi avvince. L’amore, che fatalmente avvolge amante e amato, mi fece corrispondere così intensamente alla passione di costui, che – come vedi – ancora non mi lascia. L’amore ci trascinò a una medesima morte. Caina attende l’anima di chi ci uccise».

Per descrivere questo amore, che è senza dubbio una passione prorompentemente carnale (si insiste infatti sulla bellezza corporea), lo spirito femminile, ancora anonimo, alza il tono, riscaldando le sue parole con ricercati e raffinati artifici retorici. Le prime due terzine risultano perfettamente simmetriche, e sintassi, lessico, ed echi fonico-ritmici contribuiscono a potenziare questo stretto parallelismo. Per tale motivo mi pare che si possa meglio collegare il discusso emistichio «e ’l modo ancor m’offende» (*Inf.* V, 102)¹⁸ non alla relativa immediatamente precedente, ma alla proposizione principale «Amor [...] / prese costui de la bella persona» (vv. 100-101). Il «modo» sarebbe, dunque, l’irresistibile intensità di quella passione, che ha avvinto la donna in vita e che la avvince ancora, tanto che i due spiriti riescono a volare leggeri nel vento e a mantenere traiettorie ravvicinate «per quello amor che i mena» (v. 78). Tra le varie e ancora discusse interpretazioni Roberto Benigni preferisce, invece, intendere «modo» come ‘la maniera violenta con cui la donna e il suo compagno furono uccisi’.

Le due individualità (prima l’io maschile, poi l’io femminile) che spiccano nelle prime due terzine «si sciolgono e si fondono in un “noi”»¹⁹ nei primi due versi dell’ultima terzina, come rivelano anche i pronomi di prima plurale *noi* e *ci*. Il responsabile della loro morte è ancora vivo, ma già condannato per l’eternità. La sua figura troverà, infatti, compimento tra i peggiori dannati, quelli che ingannano coloro che si fidano, nella «Caina» tra i traditori dei parenti. Le parole della donna, già pronunciabili per la logica che secondo Dante contraddistingue il peccato di tradimento (almeno per la Tolomea cfr. *Inf.* XXXIII, 124-157)²⁰, velano i par-

¹⁷ PARODI, *Francesca da Rimini*, cit., p. 43.

¹⁸ Una sintesi ragionata delle principali interpretazioni si legge alla voce *offendere* dell’*Enciclopedia Dantesca* firmata da Antonio Lanci (cfr. *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1978, IV, pp. 124-126).

¹⁹ SEBASTIANO VALERIO, *Trittico per Francesca*, I. Perché “il modo ancor m’offende”: riflessioni sul peccato di Paolo e Francesca, in «L’Alighieri», XXVIII (2006), pp. 5-13, a p. 7.

²⁰ Sulla peculiarità della Tolomea cfr. la spiegazione di ENRICO MALATO, *La “morte” della pietà: «e se non piangi, di che pianger suoli?»*. *Lettura del canto XXXIII dell’Inferno*, in ID., *Studi*

ticolari della morte – sui quali hanno invece voluto, più o meno indebitamente, insistere i commentatori e, perché no?, le guide turistiche del castello di Gradara eletto luogo leggendario della tragedia –, ma rivelano un aspetto importante di quella storia: ammesso che Amore li abbia condotti insieme alla morte, il consanguineo che materialmente spense le loro due vite non fu semplicemente un uxoricida e un fratricida, reo che beneficerebbe di qualche attenuante procedurale per la consuetudine penale antica, ma un traditore: quindi, non è stato un omicidio preterintenzionale, ma un omicidio volontario o un omicidio premeditato di primo grado²¹. Ciò dovrebbe indebolire l'interpretazione, nata su suggestione del racconto di Boccaccio, del duplice omicidio compiuto repentinamente dal marito, che scoprì grazie a una delazione gli amanti in flagrante adulterio. Difficile soprattutto che quello stupendo verso «la bocca mi basciò tutto tremante» (*Inf.* V, 136) – per Umberto Saba il più bel verso d'amore che sia stato scritto²² – da solo giustifichi la dannazione e il luogo della pena. La reticenza «quel giorno più non vi leggemmo avante» (v. 138), una delle più raffinate della letteratura italiana, vela la colpa con un elegante drappo consono ai personaggi: «Francesca china gli occhi e si tace. E noi rispettiamo questo silenzio senza tentare di rimuovere il denso velo e strappare all'anima passionata i suoi misteri»²³.

Non c'è dubbio che l'amore sia la marcata nota dominante del discorso della donna, ma anche dell'intero episodio, come rivela a occhio nudo la fitta presenza della parola in tutto il canto²⁴, cosicché si deve convenire con Enrico Malato, quando osserva che «l'insistenza sulla parola "amore", nel canto V, introdotta quasi con circospezione e poi ripetuta con incalzante iterazione, avrà a sua volta lo scopo di proporre quella come parola chiave finalizzata a una specifica connotazione semantica di tutto il quadro»²⁵. Nelle parole della donna Amore non è, però, solo una passione terrena che si è esaurita al momento della tragica morte. Esso dura e durerà per l'eternità in un luogo di pena in cui altre celebri coppie sono divise:

su *Dante*, cit., pp. 103-181, alle pp. 170-178. Si può però notare che anche Alberto Camicione dei Pazzi, che si trova nella Caina, può anticipare l'eterna condanna del traditore Carlino dei Pazzi, che sarà destinato all'Antenora (cfr. *Inf.* XXXII, 67-69).

²¹ Sul codice del tempo in caso di adulterio cfr. IGNAZIO BALDELLI, *Dante e Francesca*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 36-38.

²² Lo sottolinea anche Roberto Benigni. Cfr. per esempio in BENIGNI, *Il mio Dante*, cit., p. 42: «E la frase: "la bocca mi basciò tutto tremante" potrebbe essere stata scritta oggi. È uno degli endecasillabi più belli di tutta la storia della poesia mondiale». Nel commento televisivo aggiunge anche: in quel verso «si sente il corpo, la carne».

²³ *La Commedia di Dante Alighieri esposta con metodo dantesco* da ENRICO MESTICA, Ascoli Piceno, Giuseppe Cesari, 1909, p. 75.

²⁴ Delle 19 occorrenze di *amore/amor* nell'*Inferno* ben 9 si trovano in *Inf.* V, tutte concentrate in sessantadue versi: vv. 66, 69, 78, 100, 103, 106, 119, 125, 128.

²⁵ MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., p. 66. La serie aumenta se si annoverano poi le occorrenze del verbo *amare*, variamente coniugato.

si pensi per esempio a Elena e Paride, che fanno parte della medesima schiera e che sono nominati singolarmente. La «torbida energia di questo amore-passione»²⁶ permette a quella donna e a quell'uomo ancora innominati di mantenere traiettorie rettilinee ed eccezionalmente vicine dentro l'impeto della bufera tanto da sembrare *leggeri* agli occhi dell'*agens*. Quell'amore nel contesto infernale diventa allora «una pena aggiuntiva a quella che il contrappasso ha prescritto» (si pensi a Ugolino e all'arcivescovo Ruggieri, altra celebre coppia infernale che, come è stato dimostrato, ha molti punti in comune con questa di *Inf.* V): infatti «il perdurare di quell'amore così passionale ripropone in ogni istante il contrasto tra la felicità che esso procurò loro in terra ("il tempo felice") e la pena tormentosa che ora li affligge nell'Inferno»²⁷.

L'amore delle due anime dannate è contraddistinto dal verbo *menare*, che vale 'spingere', 'travolgere', con una evidente sfumatura di violenza. Tra l'altro esso riaffiora più volte e in vari punti di *Inf.* V, tanto che qualche interprete lo considera una parola-tema del canto²⁸. Riflettendo sul discorso della donna, Dante si smarrisce all'idea di «quanti dolci pensier, quanto disio / menò costoro al doloroso passo!» (vv. 113-114); il termine caratterizza poi la forza del vento che «mena li spirti con la sua rapina» (v. 32), e «di qua, di là, di giù, di sù li mena» (v. 43); ma soprattutto connota l'energia che tiene uniti quei due compagni di pena, tanto che Virgilio consiglia all'*agens* di pregarli «per quello amor che i mena, ed ei verranno» (v. 78).

Ora, se questi amanti sono *menati*, in vita e in morte, dalla loro irresistibile passione, mi pare che nella mente di Dante non si sia ancora spenta l'eco delle parole pronunciate da un'altra donna che si era *mossa*, dal luogo celeste dove desidera ritornare, per amore, un amore che *mosse* pure il suo dire: tuttavia – si osservi la sfumatura – in questo caso il verbo è *muovere*, non *menare*. Quell'amore, che muove Beatrice a scendere all'Inferno per la salvezza di colui che l'«amò tanto, / ch'uscì per lei de la volgare schiera» (*Inf.* II, 104-105; in corsivo la variazione) è certamente l'amor divino che «mosse di prima quelle cose belle» (*Inf.* I, 40) e, in perfetta circolarità, è lo stesso amore che «move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII, 145).

Merita un approfondimento il verso «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf.* V, 103), difficilissimo eppure celeberrimo, al quale Roberto Benigni dedica nella sua interpretazione un particolare rilievo.

A mio parere la reciprocità invocata da Francesca «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf.* V, 103) nel momento in cui piega una caratteristica dell'amore

²⁶ LANFRANCO CARETTI, *Eros e castigo* (Inferno V), in ID., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 7-30, a p. 25.

²⁷ Per le due citazioni cfr. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., pp. 95-96. I fitti contatti tra l'episodio di Paolo e Francesca e quello di Ugolino e Ruggieri sono messi in luce in ID., *La "morte" della pietà*, cit., pp. 117-134.

²⁸ Cfr. MARIO MARCAZZAN, *Il canto V dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 55, e BALDELLI, *Dante e Francesca*, cit., pp. 39-40.

divino²⁹ al proprio ardore erotico non può che essere esiziale, e per di più contraria alle tesi di Andrea Cappellano, il quale già nel primo libro del suo trattato nega l'ineluttabilità della corrispondenza erotica, esaltando invece la libertà di scelta da parte della persona amata di riamare chi la corteggia³⁰, come fra l'altro Dante aveva verificato di persona con la donna pietra e la montanina; e soprattutto Andrea sanziona l'eccesso di voluttà e dunque il «mi prese del costui piacer sì forte» (*Inf.* V, 104) di Francesca: «nimia voluptatis abundantia, quam constat ab amoris aula penitus exsulare» ('eccesso di lussuria che, si sa, è bandita dalla corte d'amore': *De amore* I, 10 5), come conferma poi l'inequivocabile sentenza di *De amore* II, 12 26, in cui l'autore cita anche se stesso: «impetuosa [...] voluptas, quae penitus amoris est inimica, ut in capellani doctrina manifestius edocetur» ('desiderio impetuoso che fondamentalmente è nemico dell'amore, come fin troppo chiaramente insegna la dottrina di Andrea Cappellano').

Per spiegare il verso Roberto Benigni, con la sua spiccata capacità di affabulatore, racconta un episodio dei Vangeli sinottici che qui cito nella versione di *Luca*, 8 43-48:

una donna che soffriva di emorragia da dodici anni, e che nessuno era riuscito a guarire, gli si avvicinò alle spalle e gli toccò il lembo del mantello e subito il flusso di sangue si arrestò. Gesù disse: «Chi mi ha toccato?». Mentre tutti negavano, Pietro disse: «Maestro, la folla ti stringe da ogni parte e ti schiaccia». Ma Gesù disse: «Qualcuno mi ha toccato. Ho sentito che una forza è uscita da me». Allora la donna, vedendo che non poteva rimanere nascosta, si fece avanti tremando e, gettatasi ai suoi piedi, dichiarò davanti a tutto il popolo il motivo per cui l'aveva toccato, e come era stata subito guarita. Egli le disse: «Figlia, la tua fede ti ha salvata, va in pace!»;

²⁹ Singleton nella nota a *Inf.* V, 103 del suo commento alla *Divina Commedia* rimanda alla *Prima lettera di Giovanni*, 4 19: «Nos ergo diligamus Deum, quoniam Deus prior dilexit nos» ('Noi dunque amiamo Dio, perché Dio ci ha amati per primo'), e a un passaggio di una predica di Giordano da Rivalto del 4 ottobre 1304, ma i trattati d'amore cristiani del XII secolo si potrebbero citare in abbondanza. Il passaggio della predica di GIORDANO DA RIVALTO, *Prediche*, Firenze, Magheri, 1831, II, p. 78, è: «Perché nasce l'amore? sì è quando la persona si sente amare [...]. Non è nullo che sentendosi che sia amato da alcuno [...] ch'egli non sia tratto ad amar lui incontanente [...]; se tu ami qualcuno di netto amore, ed egli il sappia, incontanente è costretto ad amare te, natural cosa è». E cfr. anche D'ARCO SILVIO AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 39-40, e GIORGIO INGLESE, *Francesca e le regine amorose Per l'interpretazione di Inferno V 100-107*, in «La Cultura», XLII (2004), pp. 45-60, alle pp. 50-54.

³⁰ ANDREA CAPPELLANO, *De amore* I, 6 307: «Fateor, bonum esse amare et bonis tantum largiendum amorem; sed licentiam cuilibet amanti ab amore concessam mihi vultis auferre. Nam unicuique licet amanti amorem non largiri petenti» ('Ammetto che amare è bene e che l'amore deve essere dato soltanto ai buoni; ma voi volete togliermi la libertà che l'amore concede a ogni amante, giacché ogni amante è libero di non concedere il proprio amore a chi lo chiede').

e così commenta: «Quell'amore che quella donna aveva profuso perché credeva profondamente ha fatto sì che la stessa forza e lo stesso amore uscisse da Gesù Cristo e venne salvata per l'eternità». E conclude: «Ciò che amiamo è la nostra vera eredità. Non esiste amore sprecato».

Nella ripresa dell'episodio evangelico l'artista rafforza la sua interpretazione del legame eterno, di quell'amore irresistibile che nemmeno all'Inferno abbandona Paolo e Francesca: «lo [Paolo] ama ancora all'Inferno. [Francesca] Accetta la pena ma rivendica la grandezza del sentimento che l'ha provocata». Non c'è dubbio che questa lettura sia stata assai fortunata nel secolare commento e nelle frequenti riprese poetiche e artistiche, in particolare durante il Romanticismo, ed è quella che ancora oggi più piace ai lettori del canto. Credo, però, che quell'amore fatale che li avvinse in vita e ancora li avvince tanto da mantenere i due amanti vicini in eterno nonostante la furia della bufera sia nel secondo cerchio infernale una energia unitiva privata del piacere e si caratterizzi, dunque, esclusivamente come il volto negativo del desiderio.

Il profondo turbamento di Dante, che gli procura alla fine anche uno dei rari svenimenti occorsi durante il viaggio, spiega la sua intensa partecipazione emotiva, egli che era stato attratto fin da giovane dal tema di amore e morte e dalla responsabilità morale dell'io di fronte all'amore³¹.

Alle parole di Francesca, Dante china il viso e lo tiene basso fino alla domanda di Virgilio. Rivolgendosi di nuovo alla donna e al suo compagno, poi, rompe l'anonimato e chiama la sua interlocutrice per nome. Roberto Benigni enfatizza giustamente il meccanismo di questa nominazione ritardata: «Con il nome diventa viva. La conosce. La tocca».

Quei «martiri» ('tormenti') legati in catena rimica con «sospiri» e «disiri» ('desideri') – una delle serie rimiche più unte del crisma stilnovista³² –, «dubbiosi» perché fanno paura per le conseguenze etiche e gli effetti dirompenti sul piano familiare e sociale³³, fanno piangere Dante «tristo e pio» (*Inf.* V, 117), un binomio che rivela un profondo coinvolgimento, che non va inteso come una affettuosa

³¹ Nel piano morale della *Commedia* l'episodio di Paolo e Francesca è «un primo e provvisorio atto di battaglia, risolto in figurazione drammatica, contro una concezione dell'amore che sotto l'insegna dell'irrecusabile signoria di Amore e dell'equivoca formula *amore-gentilezza* ne aveva sottratto la nozione all'idea della sua necessaria assunzione a dialettica morale» (cfr. DANIELE MATTALIA, *Moralità e dottrina nel canto v dell'Inferno*, in «Filologia e Letteratura», VIII (1962), pp. 41-70, a p. 54, corsivo a testo).

³² Su questa serie rimica cfr. DONATO PIROVANO, «*Contra questo avversario de la ragione*». Dante, Vita nuova, XXXIX e Guido Cavalcanti, Rime, XV, in «*Per beneficio e concordia di studio*». Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni, a cura di ANDREA MAZZUCCHI, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 755-767.

³³ LUCIA BATTAGLIA RICCI, I «*dubbiosi disiri*» di Francesca, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII (2010), pp. 151-164, a p. 164.

compartecipazione emotiva, ma come il «dramma etico-psicologico del poeta»³⁴ di fronte all'insidia del peccato – e con essa del pericolo della dannazione – che si insinua nell'amore, binomio che viene ripreso ed enfatizzato perché ritenuto la causa dell'eccezionale svenimento all'inizio del canto successivo (*Inf.* VI, 1-3, corsivi miei):

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

La *trestizia* – come ha spiegato Vittorio Russo allegando fonti scritturali e considerando anche la voce dei primi commentatori vicini al mondo morale del poeta – è «cognitio et recusatio mali», dunque un moto di contrizione spirituale che diviene *recusatio* di un'esperienza sentita come rischiosa per l'anima, ed è condizione che predispone alla remissione dei peccati; a essa si accompagna un moto di misericordia, che coinvolge il peccato di Paolo e Francesca e il ricordo del proprio passato³⁵.

6. «Come concedette amore / che conosceste i dubbiosi disiri?»

È la domanda che affascina i lettori di ogni tempo: come nasce l'amore?

Roberto Benigni mette in luce questo straordinario punto del canto in *Il mio Dante*:

Dante sentiva che l'amore, quello vero, era sconosciuto, e avrebbe voluto vederlo, come in fondo lo vedrà, coi propri occhi. E qui c'è un'altra invenzione: nel V canto dell'*Inferno*, quello di Paolo e Francesca, per descrivere un personaggio prende solo un momento della sua vita. Un'idea che mi ha sempre affascinato; un solo momento della sua vita e quel personaggio è scolpito per l'eternità. Per Paolo e Francesca Dante sceglie il momento in cui i due non sapevano ancora di essere innamorati e vengono trafitti dall'amore. E quell'attimo rimarrà inciso per sempre³⁶.

Richiesta da Dante, Francesca non si sottrae alla risposta, sebbene – come a suo giudizio può sperimentare anche Virgilio – non c'è maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria. Roberto Benigni riprende la citazione evangeli-

³⁴ VITTORIO RUSSO, «*Tristitia*» e «*misericordia*» nel canto V dell'*Inferno*, in ID., *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 53-70, a p. 67.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 58-63 e p. 67.

³⁶ BENIGNI, *Il mio Dante*, cit., p. 41.

ca dell'emorroissa guarita: «[Francesca] glielo racconta perché Dante le ha toccato il lembo del mantello. Sente che la ama. Che ha pietà di lei».

In poche dense parole, la donna cita Boezio³⁷, sa riconoscere il «dottore» che sta accompagnando Dante svelando dunque che non doveva essere digiuna almeno dell'*Eneide* come dimostra anche un'esplicita citazione del poema latino³⁸, confessa che il «punto che [...] vinse» lei e il suo amante è un passo del *Lancelot* in prosa³⁹, testo ben fisso nella memoria di Dante se anche Beatrice apparirà più tardi nei panni della dama di Malehaut, attrice non protagonista del medesimo episodio (*Par.* XVI, 13-15: «onde Beatrice, ch'era un poco scevra, / ridendo, parve quella che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra»)⁴⁰.

Se già nella sua argomentazione iniziale Francesca aveva citato Guinizzelli⁴¹ e, come abbiamo visto analizzando *Inf.* V, 103, una massima dell'amore spirituale, non c'è dubbio che nelle intenzioni di Dante ella si deve stagliare come donna còlta, che conosce tre lingue (latino, lingua d'*oil*, lingua del *si*) se non quattro (difficile immaginare che fosse digiuna di occitano). Alla prima radice dell'amore, ancora non pienamente rivelato nonostante un'«atmosfera di intimità inconsapevole e insieme colpevole»⁴² («soli eravamo e senza alcun sospetto»: *Inf.* V, 129), c'è,

³⁷ BOEZIO, *Cons. Phil.* II, 4 2: «in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem» ('in ogni avversità il genere più infelice di sfortuna consiste nell'essere stati felici').

³⁸ I vv. 124-125 «Ma s'a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto, / dirò come colui che piange e dice» derivano da *Aen.* II, 10-13: «Sed si tantus amor casus cognoscere nostros / et breviter Troiae supremum audire laborem, / quamquam animus meminisse horret luctuque refugit, / incipiam» ('Ma se proprio desideri conoscere le nostre disgrazie ed ascoltare brevemente l'estrema sciagura di Troia, quantunque il mio animo inorridisca al ricordo e rilutti di fronte a così grave dolore, parlerò').

³⁹ Per il libro che stanno leggendo i due amanti infernali è importante il contributo di DANIELA DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana. Note sul Lancelot*, Ravenna, Longo, 1998 (con bibliografia progressa). Per la studiosa, Dante «utilizza il Lancelot secondo il testo diffuso in Italia» (p. 146) vicino al ms. Laurenziano 89 inf. 61. Cfr. successivamente anche ELENA LOMBARDI, *Francesca lettrice di romanzi e il "punto" di Inferno V*, in «L'Alighieri», XLIII (2014), pp. 19-39.

⁴⁰ MARCO SANTAGATA, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'Inferno*, in «Romanistisches Jahrbuch», XLVIII (1997), pp. 120-156, a p. 133: «se Dante può usare lo stesso episodio per ricavarne un paragone applicabile niente meno che a Beatrice, e per di più in Paradiso, evidentemente il libro non gli appariva immorale».

⁴¹ GUIDO GUINIZZELLI, *Rime* IV, 11: «Foco d'amore in gentil cor s'aprende» (si cita da GUIDO GUINIZZELLI, [Rime], in *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di DONATO PIROVANO, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 3-72), già assorbito da Dante in *V.n.* XX, 3 vv. 1-2: «Amore e 'l cor gentil sono una cosa, / sì come il saggio in su' dittare pone». Senza dimenticare, se non altro per il verbo *prendere* nel significato di 'innamorare', i destinatari del primo sonetto compreso in *V.n.* III, 10 v. 1: «A ciascun'alma presa e gentil core».

⁴² SANTAGATA, *Cognati e amanti*, cit., p. 125; e cfr. anche MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., p. 94: «Sono soli e "senza alcun sospetto", inconsapevoli della passione che li possiede e sta per travolgerli». Così pure Roberto Benigni: «Non sospettavano di essere così innamorati l'uno dell'altro. Non sapevano che l'amore fosse un sentimento così possente».

dunque, una lettura. L'immedesimazione è tale per cui «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (*Inf.* V, 137), ma essa è solo una miccia. Il libero arbitrio, dono altissimo del creatore, permetterebbe all'essere umano di discernere (*Purg.* XVIII, 70-72):

Onde, poniam che di necessitate
surga ogne amor che dentro a voi s'accende,
di ritenerlo è in voi la podestate.

Come Tristano e Isotta bevono il filtro fatale, Francesca e il suo amante bevono quella lettura e non si arrestano più, trascinati per sempre dal vento della passione: «quel giorno più non vi leggemmo avante» (*Inf.* V, 138). L'amore irresistibile di Francesca, che luccica nell'aria scura del secondo cerchio, quindi, non è e non potrà mai essere «laudabil cosa»; cfr., infatti, *Purg.* XVIII, 34-39:

Or ti puote apparer quant' è nascosa
la veritate a la gente ch'avvera
ciascun amore in sé laudabil cosa;
però che forse appar la sua matera
sempre esser buona, ma non ciascun segno
è buono, ancor che buona sia la cera.

Eppure bisogna ammettere che le parole di Francesca hanno infiammato e commosso – e continuano a farlo anche e soprattutto nelle letture pubbliche del canto di Roberto Benigni – generazioni di lettori, e, per giunta, hanno prodotto interpretazioni non propriamente aderenti al messaggio implicito nel poema: il pensiero va soprattutto alle letture romantiche, quella di un grande poeta come Foscolo e quella di un fine esegeta come De Sanctis⁴³. Se la *Commedia* è il poema dell'amore⁴⁴, Francesca – l'unica donna ad aver voce nell'*Inferno* a parte Beatrice – ha un compito decisivo, cosicché l'episodio degli amanti menati dal vento come colombe si irradia in punti nevralgici dell'intera opera⁴⁵. Per un ruolo così determinante – per dar voce alle insidie di una passione che può salvare ma anche danneggiare – l'*agens* del viaggio e l'*auctor* del poema non potevano convocare una prostituta, una cattiva lettrice, un'affabulatrice creativa, una intellettuale di provincia e simili figure⁴⁶.

⁴³ Cfr. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., pp. 52-54, e LORENZO RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella Commedia di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007, *passim*.

⁴⁴ Cfr. BALDELLI, *Dante e Francesca*, cit., pp. 72-87.

⁴⁵ Cfr. DONATO PIROVANO, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'Inferno*, in «Rivista di Studi Danteschi», XV (2015), pp. 3-27.

⁴⁶ Per «cattiva lettrice» cfr. CESARE GARBOLI, *Dante e Guido*, in ID., *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 52-63, a p. 53; per «affabulatrice creativa» cfr. SANTAGATA, *Cognati e amanti*, cit., p. 126; per «intellettuale di provincia» cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Dante come personaggio*.

Padre Antonio Cesari contro certe degenerazioni esegetiche dell'episodio tuonò perentoriamente: «Francesca non era una bagascia»⁴⁷. Credo sia giunto il momento di dire con forza – e in questo l'interpretazione di Benigni è felicissima – che Francesca non è nemmeno un'intellettuale di provincia.

L'artista da ultimo non si dimentica di Paolo: «con due parole diventa protagonista come lei. Non ha mai sommessamente smesso di piangere». Nella lettura del canto poi si commuove quando pronuncia quell'emistichio: «l'altro piangëa». Del resto, il destino di Paolo poteva essere anche quello di Dante se non ci fosse stato l'intervento di Beatrice, e ciò gli sarà ricordato nel Paradiso terrestre: forse per questa consapevolezza, finito il racconto di Francesca, il pellegrino oltremondano sviene, «E caddi come corpo morto cade» (*Inf.* V, 142).

poeta della Commedia, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 33-62, a p. 42 (è una *Lettura* del 1957, poi riprodotta nell'«Approdo letterario», gennaio-marzo 1958, e lo stesso anno, senza note, nel volume *Secoli vari* della Libera Cattedra della Civiltà fiorentina, Firenze, Sansoni).

⁴⁷ La frase è pronunciata dall'avvocato Agostino Zeviani nel Dialogo secondo di ANTONIO CESARI, *Bellezze della Commedia di Dante Alighieri*, a cura di ANTONIO MARZO, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 108-148, a p. 147 (a testo: «Francesca, non era una bagascia»).

