

Inferno

CANTO V

[Canto quinto, nel quale mostra del secondo cerchio de l'inferno, e tratta de la pena del vizio de la lussuria ne la persona di più famosi gentili uomini.]

Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco cinghia
e tanto più dolor, che punge a guaio. 3
Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia. 6
Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata 9
vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuoi che giù sia messa. 12
Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
dicono e odono e poi son giù volte. 15
«O tu che vieni al doloroso ospizio»,
disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l'atto di cotanto offizio, 18
«guarda com' entri e di cui tu ti fide;
non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!».
E 'l duca mio a lui: «Perché pur gride? 21
Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare». 24
Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote. 27
Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto. 30
La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta. 33
Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina. 36
Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento. 39
E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali 42
di qua, di là, di giù, di sù li mena;
nulla speranza li conforta mai,

non che di posa, ma di minor pena. 45
 E come i gru van cantando lor lai,
 facendo in aere di sé lunga riga,
 così vid' io venir, traendo guai, 48
 ombre portate da la detta briga;
 per ch'ì' dissi: «Maestro, chi son quelle
 genti che l'aura nera sì gastiga?». 51
 «La prima di color di cui novelle
 tu vuo' saper», mi disse quelli allotta,
 «fu imperadrice di molte favelle. 54
 A vizio di lussuria fu sì rotta,
 che libito fé licito in sua legge,
 per tòrre il biasmo in che era condotta. 57
 Ell' è Semiramìs, di cui si legge
 che succedette a Nino e fu sua sposa:
 tenne la terra che 'l Soldan corregge. 60
 L'altra è colei che s'ancise amorosa,
 e ruppe fede al cener di Sicheo;
 poi è Cleopatràs lussuriosa. 63
 Elena vedi, per cui tanto reo
 tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,
 che con amore al fine combatteo. 66
 Vedi Parìs, Tristano»; e più di mille
 ombre mostrommi e nominommi a dito,
 ch'amor di nostra vita dipartille. 69
 Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
 nomar le donne antiche e ' cavalieri,
 pietà mi giunse, e fui quasi smarrito. 72
 I' cominciai: «Poeta, volontieri
 parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
 e paion sì al vento esser leggieri». 75
 Ed elli a me: «Vedrai quando saranno
 più presso a noi; e tu allor li pria
 per quello amor che i mena, ed ei verranno». 78
 Sì tosto come il vento a noi li piega,
 mossi la voce: «O anime affannate,
 venite a noi parlar, s'altri nol nega!». 81
 Quali colombe dal disio chiamate
 con l'ali alzate e ferme al dolce nido
 vegnon per l'aere, dal voler portate; 84
 cotali uscir de la schiera ov' è Dido,
 a noi venendo per l'aere maligno,
 sì forte fu l'affettüoso grido. 87
 «O animal grazioso e benigno
 che visitando vai per l'aere perso
 noi che tignemmo il mondo di sanguigno, 90
 se fosse amico il re de l'universo,
 noi pregheremmo lui de la tua pace,
 poi c'hai pietà del nostro mal perverso. 93
 Di quel che udire e che parlar vi piace,
 noi udiremo e parleremo a voi,

mentre che 'l vento, come fa, ci tace. 96
 Siede la terra dove nata fui
 su la marina dove 'l Po discende
 per aver pace co' seguaci sui. 99
 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
 prese costui de la bella persona
 che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende. 102
 Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
 mi prese del costui piacer sì forte,
 che, come vedi, ancor non m'abbandona. 105
 Amor condusse noi ad una morte.
 Caina attende chi a vita ci spense». 108
 Queste parole da lor ci fuor porte.
 Quand' io intesi quell' anime offense,
 china' il viso, e tanto il tenni basso,
 fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?» 111
 Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
 quanti dolci pensier, quanto disio
 menò costoro al doloroso passo!». 114
 Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
 e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
 a lagrimar mi fanno tristo e pio. 117
 Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
 a che e come concedette amore
 che conoscesti i dubbiosi disiri?». 120
 E quella a me: «Nessun maggior dolore
 che ricordarsi del tempo felice
 ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore. 123
 Ma s'a conoscer la prima radice
 del nostro amor tu hai cotanto affetto,
 dirò come colui che piange e dice. 126
 Noi leggiavamo un giorno per diletto
 di Lancialotto come amor lo strinse;
 soli eravamo e senza alcun sospetto. 129
 Per più fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso;
 ma solo un punto fu quel che ci vinse. 132
 Quando leggemmo il disïato riso
 esser baciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso, 135
 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante». 138
 Mentre che l'uno spirto questo disse,
 l'altro piangëa; sì che di pietade
 io venni men così com' io morisse.
 E caddi come corpo morto cade. 142

NOTE

1. *Così*: come è detto nella fine del canto precedente: guidato da Virgilio fuori della tranquillità del castello, verso un luogo tutto di tenebre. L'avverbio narrativo collega direttamente e senza scosse il canto al precedente; così anche il prossimo incontro con Minosse ha in fondo funzione narrativa di transizione. Il vero attacco che intona il canto V è infatti, solo al v. 25.

— *discesi*: da un cerchio all'altro dell'inferno si discende procedendo verso l'abisso.

— *primaio*: primo (dal lat. *primarius*); forma arcaica, come *sezzai* plurale di *sezzaio* (ultimo) di *Par.* XVIII 93.

2. *che men loco cinghia*: che recinge uno spazio minore; cioè ha un diametro minore del primo; l'abisso infernale ha quindi forma di un cono rovesciato, o d'imbuto, percorso da balze, o gradini, dove si trovano i peccatori.

3. *e tanto più dolor*: e racchiude tuttavia un maggior dolore. Si va così via via precisando la struttura topografica e morale dell'inferno: man mano che si scende, i cerchi sono più piccoli, ma più gravi i tormenti, e quindi i peccati in esso puniti.

— *che punge a guaio*: che tormenta in modo da provocare il lamento; per *guaio* cfr. III 22 e nota.

4. *Stavvi Minòs*: Minosse, re di Creta, figlio di Zeus e d'Europa, era nel mito saggio e severissimo legislatore; per questo i poeti antichi lo avevano immaginato come giudice infernale, insieme a Radamanto ed Esco. Ponendolo qui all'entrata, ad assegnare a ognuno la sua sede, Dante segue Virgilio (cfr. *Aen.* VI 432-3: «*quaesitor Minos urnam movet, ille silentum / consiliumque vocat vitasque et crimina discit*»). Tuttavia, come farà con gli altri personaggi mitici divenuti guardiani infernali (non con Caronte, che è fuori dall'inferno, e che mantiene la sua virgiliana maestà), Dante lo trasforma in demonio, con brevi ma accentuati tratti, deradandone l'umanità. In questo primo verso *l'orribilmente* e *ringhia* già lo caratterizzano come una belva; poi la lunga coda completerà grottescamente la figura. Il verso è potente, ma leggermente enfatico, come se il personaggio portasse con sé lo stampo letterario dell'epica classica, ben presente nella principale parola che lo occupa, l'avverbio *orribilmente*.

5. *essamina*: è il «*quaesitor Minos*» di Virgilio; cioè il giudice (cfr. v 9); per la grafia con la doppia *s* si veda a IV 120, la nota a *essalto*.

— *ne l'intrata*: nell'ingresso al cerchio (cfr. *Aen.* VI 427: «*in limine primo*»), che è anche ingresso all'inferno delle pene, in quanto tutti i dannati ai vari cerchi passano di qui, davanti a Minosse.

Questo giudizio è posto all'ingresso del secondo cerchio, perché le anime destinate al Limbo *non peccaro*, e quindi non c'è per loro assegnazione di pena.

6. *giudica e manda*: i due verbi hanno probabilmente valore tecnico, secondo il linguaggio giuridico, giacché tutta la scena è rappresentata come un vero processo: *giudica*, cioè stabilisce la colpa; *manda*, cioè ordina la condanna (cfr. G. Rezasco, *Dizionario del linguaggio italiano storico ed amministrativo*, Firenze 1881), indicando il cerchio assegnato con l'avvolgersi della coda. La spiegazione è data dai versi seguenti: a *essamina le colpe* corrispondono i vv. 7-8; a *giudica* i vv. 9-10; a *manda* i vv. 11-2. I tre verbi *essamina*, *giudica* e *manda* formano una sequenza indivisibile nella loro ineluttabilità (si cfr. *Aen.* VI 567, di Radamanto: «*castigatque auditque dolos subigitque fateri*»: sembrerebbe preferibile quindi la virgola dopo il v. 5, e non il punto e virgola (Padoan).

7. *Dico che*: formula esplicativa: le due terzine seguenti spiegano infatti esattamente i vv. 5-6.

— *mal nata*: disgraziatamente nata; tale che sarebbe stato meglio per lei non nascere (cfr. *Matth.* 26, 24); già nella *Vita Nuova* (XIX, *Donne ch 'avete* 27) Dante usa questo termine per i dannati, e altre volte nell'*Inferno*. Al contrario Dante stesso, destinato al cielo, sarà chiamato *bene nato* in *Par.* V 115.

8. *tutta*: «pienamente, non lasciando colpa» (Buti).

9. *conoscitor*: nel linguaggio giuridico indicava il giudice (*cognitor*), come «conoscere» voleva dire «giudicare» (cfr. G. Rezasco, *Dizionario*, cit., p. 266).

— *peccata*: plurale neutro latino passato in italiano antico al femminile, secondo un uso frequente, come *le fata* di X 97 o *le fora* di *Purg.* XXI 83. Era forma molto diffusa, forse per influenza del linguaggio liturgico.

10. *da essa*: è conveniente, adatto a quell'anima.

11. *tante volte*: gli antichi commentatori, e le miniature degli antichi codici, intendono una lunga coda avvolta con più giri intorno al corpo; questa sembra la spiegazione più semplice, e intonata al carattere grottesco di tali figure demoniache (si pensi alle tre teste di Cerbero, alla voce chioccia e allo strano linguaggio di Pluto); alcuni moderni pensano invece, ma sembra inutile complicazione — che Minosse ripeta più volte l'atto di cingersi con la coda.

12. *quantunque gradi*: quanti sono i gradi (i gradini, le balze infernali) che (*quantunque* è aggettivo relativo).

— *sia messa*: alcuni intendono «sia inviata» (dal lat. *missa*); ma il confronto con simili espressioni usate in VI 47 e XXIV 137 fa preferire il significato più comune di «posta», «collocata».

15. *dicono*: i loro peccati (cfr. sopra: *tutta si confessa*).

— *odono*: la loro condanna; che viene dunque pronunciata (cfr. XXVII 127).

— *volte*: travolte, precipitate. Come, non è precisato. Che il verbo sia un passivo, è confermato dal giù *sia messa* del v. 12; la forma sintetica del verso — racchiuso in tre verbi — indica la velocità irrevocabile con cui si svolge l'azione.

16. *O tu che*: è la forma di apostrofe più comune nella *Commedia* (vocativo del pronome personale più relativo), che qui incontriamo per la prima volta e ritroveremo in molteplici, e spesso celebri variazioni (cfr. VI 40: *O tu che se' per questo 'nferno tratto*; XXVI 79: *O voi che siete due dentro ad un foco*; XXXII 133: *O tu che mostri per sì bestial segno*; ecc.).

— *doloroso ospizio*: albergo di dolore. Il linguaggio di Minosse ha una certa solennità, come si conviene a chi ricopre un'alta carica (*cotanto officio*).

18. *lasciando*: sospendendo.

— *cotanto*: così grande, così importante (cfr. *Par.* XXXI 6: *e la bontà che la fece cotanta*). Minosse interrompe il suo compito (*offizio*, dal lat. *officium*), pur importante, alla vista improvvisa e incredibile di un uomo vivo (*quando mi vide*).

19. *guarda com' entri*: fai attenzione, stai attento ad entrare.

— *e di cui*: e di chi ti fidi (come accompagnatore); Minosse, come già Caronte, vuol dissuadere un vivo dall'entrare in un mondo da cui non si può più uscire. Per la forma *fide* cfr. *gride* a I 94 e nota.

20. *l'ampiezza de l'intrare*: cfr. *Matth.* 7, 13: «spatiosa via est, quae ducit ad perditionem»; ma già *Aen.* VI 126-7: «facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis». Già la tradizione pagana dunque considerava facile l'entrare nell'Averno, ma ben difficile l'uscita: «sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est» (*ibid.* 128-9).

21. *pur gride*: *pur* indica la continuità dell'azione: seguiti, persisti a gridare; cfr. XXIX 4: *che pur guate?*

22. *Non impedir...*: la risposta di Virgilio è concisa e solenne, e di andamento epigrafico. Egli ripete la frase rivolta a Caronte (III 95-6), come una formula rituale che riduce al silenzio il demonio.

— *fatale*: voluto dal fato, cioè da Dio, e quindi inarrestabile. La parola *fato* è usata nel senso cristiano di «volontà di Dio» anche in IX 97 e *Purg.* XXX 142, nell'ambito di quella appropriazione e trasposizione in chiave cristiana di tutti i valori — e termini — del mondo classico che è tipica della cultura medievale.

25. *Or incomincian...*: qui comincia veramente — e il verbo ce ne avverte - il canto V; si crea cioè quell'atmosfera di profondo dolore e di concentrata attenzione che sarà propria di tutto l'episodio; dolore dei dannati che si ripercuote a fondo nel cuore del poeta: *mi percuote* ha qui propriamente valore acustico (cfr. VIII 65: *ne l'orecchie mi percosse un duolo*), ma vi si somma un significato morale. Già fin d'ora si avverte il sorgere di quella pietà che guiderà, come controcanto al dolore, tutta la storia.

— *dolenti note*: dolorosi suoni; cioè voci di dolore.

28. *d'ogne luce muto*: si riprende qui, come a confermare che questo è il vero inizio del nuovo canto, il verso finale del IV: *E vegno in parte ove non è che luca*. L'espressione *muto di luce* corrisponde al traslato di I 60: *dove 'l sol tace*, che dà alla luce un valore acustico; il mugghiare del vento che domina in questo cerchio sembra ricondurre tutte le sensazioni all'udito (Pagliaro).

29. *mugghia*: muggisce; la prima terzina (25-7) esprime il pianto doloroso di questo cerchio; la seconda (28-30) il muggito del vento che lo riempie tutto; la terza (31-3) presenta infine allo sguardo tutta la scena, gli spiriti travolti e percossi dalla bufera incessante. Il pianto degli uomini e il rombo del vento, prima solo uditi, prendono figura visibile dando all'immagine una eccezionale forza drammatica.

30. *combattuto*: urtato con violenza, come se i venti facessero guerra al mare; questo mare tempestoso e tenebroso è la prima immagine che ci si offre - in una similitudine che si identifica con la realtà - del cerchio dei lussuriosi: e già vi è racchiuso e anticipato il suo significato ultimo di travolgimento mortale.

31. *bufera*: il contrappasso cioè la corrispondenza della pena al peccato, che è legge dell'inferno dantesco (cfr. XXVIII 142 e nota), è in questo caso di evidenza immediata: la tempesta della passione è metafora del parlar comune, che qui diventa eterna pena per chi se ne lasciò travolgere in vita; anche questo elemento di immediatezza fa parte della temperie del canto V: esso appartiene all'esperienza di tutti gli uomini, e da tutti è subito comprensibile.

— *non resta*: non si arresta, non ha riposo: «a differenza del vento naturale del mondo, che resta» (Buti). Tale carattere di eternità senza scampo sarà per tutta la cantica l'elemento più drammatico — e comune — dei vari tormenti; qui viene espresso per la prima volta, con tragica forza.

32. *rapina*: rapimento vorticoso (Casini-Barbi); cioè il vento rapisce e trascina con sé gli spiriti, loro malgrado; cfr. *Aen.* I 58-9: «maria et terras... ferant rapidi secum» (dei venti); *Conv.* II, v 17: «la rapina del Primo Mobile» e *Par.* XXVIII 70-1: *costui che tutto quanto rape / l'altro universo seco* (detto sempre del Primo Mobile che *rapisce* col suo moto circolare tutto l'universo).

33. *li molesta*: li tormenta; il verbo molestare, come il sostantivo molestia e l'aggettivo molesto, ha senso molto più forte che nell'italiano moderno (cfr. almeno XIII 108, dove l'aggettivo è detto del suicida contro se stesso).

34. *ruina*: l'interpretazione di questa parola è controversa, anche perché l'articolo determinativo sembra indicare cosa già nota. Preferiamo intendere, con Boccaccio e altri antichi (e oggi Mattalia e Manzoni), l'avvolgimento del vento rapinoso che afferra e travolge i dannati (questa è infatti l'unica cosa nota a cui ci si può qui riferire): quando le anime vi giungono davanti, al loro arrivo nel cerchio (dopo la sentenza di Minos se), si levano le grida e le bestemmie (come già nell'arrivare alla riva dell'Acheronte). Altri intende: quando nel girare attorno al cerchio giungono davanti alla foce donde spira il vento (Parodi); ma la spiegazione sembra meno giustificabile, perché di tale foce o sbocco non si parla mai nel contesto. Un'altra interpretazione, autorevole e antica, e oggi sostenuta dal Singleton, intende *ruina* per una frana rocciosa di accesso al cerchio, prodotta, come altre nell'inferno, dal terremoto avvenuto alla morte di Cristo (cfr. XII 31-45 e XXI 112 sgg.): sembra tuttavia improbabile — e non accade mai altrove nel poema

— che Dante anticipi con una sola parola qualcosa che si spiegherà solo dopo sette canti e che il lettore non potrebbe ora in nessun modo intendere; ma il ripetersi della stessa parola *ruina*, e il fatto che con questa le *ruine* infernali sarebbero tre, e in tre luoghi strategici della geografia infernale (cfr. Singleton, *La poesia*, pp. 475 sgg.), induce a non escludere del tutto questa spiegazione. Altri oggi propone di accogliere la tarda e poco attendibile lezione *de' venti a la ruina* (al ruinare dei venti, cioè alla bufera vorticoso), che risolverebbe il problema (Fasani). Ma vedi Petrocchi *ad locum*.

35. *compianto*: pianto di tutti insieme (la parola mantiene ancora il valore del *cum* latino); il verso sottintende un verbo: innalzano, o si innalzano.

36. *virtù divina*: la potenza divina; anche *virtù* conserva come altrove il significato latino, ad indicare l'onnipotente azione di Dio nel creato (cfr. XIX 12; *Purg.* III 32; ecc.) Si cfr. *Apoc.* 16, 9: «et blasphemaverunt nomen Dei, habentis potestatem super has plagas».

37. *Intesi*: compresi subito, cioè al solo vedere la pena; è inutile pensare ad un complemento sottinteso («da Virgilio»), tanto più che nel canto III abbiamo un altro esempio evidente in cui *intesi* vuol dire senz'altro: «intesi da solo» (cfr. III 61).

38. *enno*: sono; forma costruita sulla 3^a pers. sing. è (come *dié-dienno*; *fé-fenno* ecc.); cfr. Parodi, *Lingua*, pp. 254 e 256.

39. *che la ragion...*: che sottopongono la ragione all'istinto; verso dominante, quasi l'epigrafe posta in testa all'incontro con i lussuriosi (*i peccator carnali*), che qui vengono definiti (che non si tratti degli incontinenti in generale, come altri pensa, è stabilito categoricamente dai vv. 37-8). Di questo verso sono stati indicati più riscontri in testi contemporanei a Dante, tanto precisi da far pensare a un'espressione di uso comune, o a una fonte comune (cfr. *Tavola rotonda* LXXV: «io non voglio sottomettere la ragione alla volontà»: Torraca; *Tresor* II 20, 6: «car ki se laisse vaincre, la raisons remaint sous le desirier»: Mazzoni; Meo Abbracciavacca, *Son.* V 3: «e qual sommette a voglia operazione: Contini). Ma quello che a noi preme è rilevare l'importanza di tale definizione ai fini della comprensione dell'episodio che essa apre, di cui ci dà la chiave di lettura. Il sottoporre la ragione all'istinto è infatti degradazione dell'uomo, che nell'uso della ragione ha la sua qualificazione specifica, che lo distingue dal bruto (cfr. *Conv.* IV, VII 11: «manifesto è che vivere ne li animali è sentire - animali, dico, bruti — vivere ne l'uomo è ragione usare»). Abdicare a tale dignità non può che portare a rovina, come è accaduto agli spiriti di questo canto. Al dolore e alla pietà che hanno intonato l'entrata al secondo cerchio (vv. 25-7) si aggiunge qui la profonda ragione etica che ne sta all'origine.

40-3. *E come li stornei...*: e come le ali portano gli stornelli (oggi storni) nell'inverno in larga e fitta schiera, così quel vento (*fiato*) porta gli spiriti dei peccatori, sospingendoli disordinatamente in tutte

le direzioni, *schiera* vale «stormo», mentre le gru formeranno *lunga riga* (v. 47). Si osservi che nell'immagine sono le ali a portare gli stornelli secondo il vento, e non la loro volontà, come gli spiriti sono menati e travolti come fuscilli dalla bufera (Landino). È questo il primo paragone del canto, e come gli altri due è tolto dagli uccelli; già questa scelta, pur trattandosi, come tutti osservano, di uccelli considerati nei testi antichi particolarmente lussuriosi, tuttavia ingentilisce e quasi nobilita gli *spiriti mali* di questo cerchio, mentre un'alta malinconia spira da questo volo invernale e dal lungo lamento delle gru. Questa prima similitudine tende a caratterizzare il movimento delle anime come la seconda soprattutto il lamento: «sceglie, al paragone dell'irregolare mossa data dal vento a quelli spiriti, il volo degli stornelli, perché di fatto è irregolarissimo» (Lombardi). In vari trattati medievali è descritto il volo degli storni, in dipendenza da Plinio; forse Dante ricorda qui il *De animalibus* di Alberto Magno (XXIII, XXIV 104: «Sturnus... gregatim volat et compresse»), ma poteva anche descrivere dal vero una scena familiare in Toscana

44. *nulla speranza*: l'eternità della pena, già indicata al v.31, e dichiarata fin dall'iscrizione posta sulla porta infernale, vien qui ripetuta, nel cuore stesso dell'immagine che la descrive, con quella connotazione di pietà (*li conforta mai*) che regge tutta la struttura del canto.

45. *non che di posa...*: non che di pausa, di interruzione, ma nemmeno di diminuzione della pena.

46. *E come i gru...*: l'attacco di questa seconda similitudine è modellato sulla prima (*E come... E come...*) quasi per una continuità fra questa e quella, in quel vento turbinoso ove passano davanti agli occhi di Dante le schiere delle anime. La prima immagine si riferisce a tutti gli spiriti del cerchio, travolti dalla bufera; questa indica una particolare schiera (*vid'io venir... ombre*) che si avanza verso Dante, in lunga fila. Come si preciserà più avanti (v. 69), si tratta di coloro che a causa di amore hanno subito morte violenta. Anche questo raggruppamento risale a Virgilio, che nei «campi lugentes» pone appunto coloro «quos durus amor crudeli tabe peredit» (*Aen.* VI 442). Questi spiriti sono caratterizzati dai lamenti (v. 48) che tuttavia, paragonati al canto delle gru in un verso particolarmente melodioso (*van cantando lor lai*), acquistano una dolcezza ignota ad ogni altro lamento infernale. Il volo delle gru, che pur appare di esperienza comune, ha peraltro nobiltà letteraria, come del resto suggerisce la parola usata per loro: *lai*; le gru si ritrovano infatti in Virgilio (*Aen.* X 264 sgg.), Stazio (*Theb.* V 13) e Lucano (*Phars.* V 716). Tutti gli elementi del canto, come tra poco l'elenco delle celebri eroine, e lo stesso paragone con le colombe, rientrano in questa matrice comune, di alta letteratura, entro i cui limiti Dante ha per sempre racchiuso la più potente e la più personale delle umane passioni.

— *lai*: è parola dell'antico francese che indicava in origine un genere di composizione che narrava avventure e pene d'amore; si trova usato nella poesia provenzale — da cui probabilmente lo tolse Dante — a significare lamento, e anche il canto degli uccelli. Cfr. *Purg.* IX 13 *tristi lai* della rondinella.

47. *faccendo... riga*: andando in fila, l'una dietro all'altra (cfr. *Aen.* I 393-5: «cycnos... ordine longo»). Per questo Virgilio potrà indicare *la prima* della fila (v. 52). Tale costume delle gru è descritto da Isidoro in *Etym.* XII, VII 14 e da Brunetto Latini in *Tesoro* I 5, 27: «Grue sono una generazione di uccelli che vanno a schiera... e sempre vanno l'uno dietro l'altro». La forma *faccendo* del gerundio - dal tema del cong. pres. - è del toscano antico (così *sappiendo*, *possendo*, *caggendo* ecc.).

48. *traendo guai*: facendo lamenti; cfr. sopra, v. 3.

49. *briga*: l'impeto del vento: *briga* vale in Dante propriamente «contesa», «guerra»; qui in senso traslato, come in *Par.* VIII 69, detto egualmente del vento.

50-1. *chi son quelle...*: la domanda chiede i nomi (come si vede dalla risposta) di questa particolare schiera; chi siano in genere i peccatori del cerchio, Dante lo ha già compreso (vv.37-9).

52. *La prima...*: è Semiramide, regina degli Assiri, vissuta nel XIV secolo a.C. Le notizie di Dante dipendono dallo storico di Roma Paolo Orosio, discepolo di sant'Agostino, e fondamentale per la cultura storica dantesca. In questo caso Dante ricalca addirittura alla lettera in due versi il testo orosiano (vv. 56 e 59), come altre volte fa per Virgilio. Semiramide è citata come esempio di lussuria da molti autori medievali, probabilmente in dipendenza da questo stesso passo di Orosio (cfr. Villani I 2: «Fu la più crudele e dissoluta femmina del mondo»).

53. *allotta*: allora; come *otta* per ora (cfr. XXI 112). Parola antica, usata dagli scrittori del Due-Trecento sia in poesia che in prosa (Guinizelli, Angiolieri, Giamboni, Villani). L'etimologia è incerta. Se ne hanno altri esempi nel poema, ma non nel *Paradiso*, né nelle *Rime*; forse Dante la riteneva forma non conveniente allo stile alto.

54. *di molte favelle*: di diversi popoli, con diversi linguaggi. Gli Assiri — come dice Dante nella *Monarchia* — avevano sottomesso tutta l'Asia Minore, tentando per primi di costituire un impero universale (*Mon.* II, VIII 3).

55. *sì rotta*: così sfrenatamente dedita; anche oggi si usa «rotto», in questo senso («rotto a tutte le esperienze»). La parola includeva probabilmente il senso della rottura del freno; cfr. Villani VIII 68: «in città rotta e sciolta» (da ogni legge).

56. *libito fé...*: rese lecito nella sua legge ciò che piacesse a ciascuno (Orosio, *Hist.* I 4: «praecepit enim ut... quod cuique libitum esset, licitum fieret»).

57. *per tòrre...*: per eliminare il biasimo in cui ella stessa incorreva, a causa del suo amore incestuoso per il figlio («privatam ignominiam publico scelere obtexit»; Orosio, *ibid.*).

58. *si legge*: nelle storie; si allude chiaramente ad Orosio.

59. *succedette...*: «Huic [Nino] mortuo Semiramis uxor successit» (Orosio, *ibid.*); il verso è un esempio di *ysteron proteron* (inversione della successione logica dei fatti), figura usata più di una volta nella *Commedia*.

60. *tenne la terra...*: governò la città (Babilonia) che ora governa il Sultano. Ma Babilonia assira era altra città da quella d'Egitto, come già osservano gli antichi. Sembrando impossibile che Dante le confondesse, si è pensato che *terra* voglia qui dire regione, paese, e indichi quindi l'Egitto; secondo una notizia di Diodoro Siculo (*Hist.* II 3), Nino avrebbe infatti conquistato anche l'Egitto. Tuttavia *terra* indica in Dante prevalentemente *città* (v. anche qui il v. 97), e Semiramide non può essere definita che dalla sua specifica, e celebre, sede.

61-2. *colei che s'ancise amorosa...*: che si uccise per amore, e mancò alla promessa di fedeltà fatta alle ceneri dello sposo Sicheo («non servata fides cineri promissa Sichaeo»: *Aen.* IV 552). È un altro *ysteron proteron*, usato questa volta per mettere in primo piano la morte violenta dell'eroina, la sola morte ricordata di tutti i personaggi di questa schiera. Si tratta infatti di Didone, che più oltre darà addirittura il nome alla schiera stessa (*la schiera ov' è Dido*, v. 85), per la forza emblematica che la sua figura portava con sé. La grande storia virgiliana dell'amore fra Enea e Didone, che occupa il IV dell'*Eneide*, conclusa con l'abbandono da parte di Enea per seguire il suo alto destino, e la tragica morte della regina, era considerata nel Medioevo come allegoria del contrasto fra ragione e passione nell'uomo, contrasto già indicato in testa a questo episodio. Dante stesso così lo

interpreta nel *Convivio*, offrendoci un'altra preziosa chiave per leggere questo canto (*Conv.* IV, XXVI 8). Ricordiamo tuttavia che la grandezza e la novità poetica del testo virgiliano — testo che è l'unico precedente citabile di questo canto dantesco — sono certamente la prima ragione del forte rilievo che tale storia e tale figura vennero ad assumere per Dante. E non ripete egli forse, nelle sue grandi storie infernali, di cui questa di Francesca è la prima, la stessa impresa che egli ammirava in Virgilio, che in un'opera altamente umana e poetica racchiudeva senza residui, come tutta l'esegesi medievale intende, un profondo valore etico?

63. *Cleopatràs*: la regina d'Egitto, amante di Giulio Cesare e poi di Antonio, morta suicida per non cadere nelle mani di Ottaviano vincitore, era altro tradizionale esempio di lussuria. La sua tragica morte per opera di un serpente è ricordata in *Par.* VI 76-8.

64. *Elena*: è l'eroina dell'*Iliade*, la moglie di Menelao, il cui rapimento da parte di Paride provocò la guerra di Troia.

— *per cui, tanto reo...*: per cui passò un così lungo tempo luttuoso, cioè la guerra di Troia, durata dieci anni (ma la spiegazione letterale mortifica la straordinaria forza epica dell'espressione); si noti come il *si volse* richiami il volgersi dei cieli, fatale misura del tempo. Come si vede, Dante accomuna persone storiche con eroi della grande poesia, senza alcuna distinzione; le prime quattro figure, tutte femminili, sono alternate tra la storia e la letteratura. Il testo virgiliano, come quello omerico, valgono per lui quanto i testi di Livio, Orosio o altri storici, come appare chiaramente in *Mon.* II, III e IV. Perché al fine della comprensione degli eventi umani, che è il solo che gli preme, per lui la poesia vale come la storia, e viceversa. Che è meno arbitrario di quanto non si possa credere. Egli cerca infatti, come tutta la sua opera rivela, non il documento, ma *l'exemplum*, dove poesia e storia vengono a coincidere.

65. *Achille*: l'invincibile eroe greco dell'*Iliade*; di lui si narrava, nella leggenda tramandata da Servio (*ad Aen.* III 321) — e non da Ovidio, come affermano molti commenti — e diffusa dal *Roman de Troie*, che vinto dall'amore di Polissena, figlia di Priamo, fosse ucciso a tradimento dal fratello di lei Paride.

66. *che con amore...*: che dopo aver sempre combattuto con gli uomini, alla fine dové combattere con l'amore, e vi perse la vita; l'uccisione di Achille per mano di Paride ricordata in questo verso sembra richiamare il nome che subito segue.

— *combatteo*: combatté; per la desinenza arcaica *-eo* cfr. nota a IV 144.

67. *Paris*: Paride, il figlio di Priamo e rapitore di Elena, ucciso da Filottete. Si deve escludere di intendere qui l'omonimo cavaliere medievale amante di Vienne, perché il romanzo a loro intitolato è posteriore al tempo di Dante (Renucci). Del resto Paride è sempre ricordato con Elena negli elenchi di eroi e di amanti antichi (si cfr. anche *Tresor* I 28, 4).

- *Tristano*: il più famoso cavaliere della Tavola Rotonda, «eroe del romanzo che da lui s'intitolava; nipote di re Marco, s'innamorò di sua moglie Isotta, e perciò fu ucciso dallo zio. Il suo nome, unico citato fra gli eroi moderni, era forse il più prestigioso tra quelli dei romanzi medievali, e quasi emblematico della passione d'amore colpevole. Esso serve da ponte fra gli antichi *cavalieri* del mondo classico e la moderna storia che si sta per narrare.

— *più di mille*: indica un numero grande e imprecisato (cfr. VIII 82; IX 79; ecc.).

69. *ch'amor...*: che amore fece dipartire da questa nostra vita (*le* è pleonastico), cioè condusse a morte. Sono le anime appartenenti a questa particolare schiera, tutte morte a causa d'amore (cfr. le note ai vv. 61, 63, 64, 65, 67; di Elena si narrava che fosse stata uccisa da una donna greca per vendicare il marito morto nella guerra di Troia; di Semiramide, che fosse morta per mano del figlio stesso di cui si era innamorata). S'introduce così, dopo il dominante tema etico (v. 39), il motivo

centrale della morte, ad esso strettamente connesso; alla morte infatti fatalmente trascina la passione d'amore quando ad essa venga sottoposta la ragione. S'intende ora la funzione di questo elenco di nomi emblematici, che tutti risuonavano profondamente nell'animo del lettore di allora. La condanna morale che li accompagna (*a vizio di lussuria... ruppe fede... lussuriosa... reo tempo*), la loro alta condizione (sono tutti regine e principi) e la loro tragica fine, già esprimono 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. Si osservi che i nomi dell'elenco sono in massima parte letterari. Già abbiamo detto come l'amore della letteratura, l'amore cantato in poesia, domini tutto il canto V, e il racconto di Francesca ne sarà la massima prova. L'elenco, che non per niente già da solo, coi nomi delle *donne* e dei *cavalieri*, porta Dante allo smarrimento per *pietà* (v. 72), è quindi ben altro che fredda rassegna, e nemmeno motivo pittorico e musicale (Momigliano), ma elemento strutturalmente fondamentale e decisivo di tutta questa storia poetica.

70. Comincia qui la seconda parte del canto (anche nel numero dei versi il canto è esattamente diviso in due, con questa terzina di sutura), che è il suo vero cuore e ragion d'essere: la storia di Francesca. Ma la prima ha, come vedemmo, la funzione di intonare e preparare, come per avvicinamento, nei suoi temi fondamentali, la grande vicenda umana, tragica e pietosa, che qui ha inizio. Dante non fa a caso, come corona e sfondo a Francesca, i più grandi nomi — Didone, Elena — dell'umana poesia. Anche l'ignota Francesca sarà destinata a far parte, non ultima, di quella fila.

71. *nomar*: nominare.

— *cavalieri*: anche gli antichi eroi epici sono chiamati col nome degli eroi dei romanzi medievali; essi di fatto tali diventavano nelle molteplici leggende del ciclo classico. Ma la parola indica soprattutto che per Dante non c'era fra di essi, come figure letterarie, nessuna differenza. La coppia *donne e cavalieri*, che tornerà in *Purg.* XIV 109, è stata ripresa e immortalata dal celebre attacco ariostesco.

72. *pietà mi giunse...*: mi raggiunse, mi colse pietà; al centro del canto, all'inizio della storia risuona questa parola, che tornerà alla chiusa (v. 140), e che tutti hanno riconosciuto, per primo il Foscolo, come fondamentale nell'ispirazione e nel tessuto di questo episodio. Essa porta tutto il senso pieno e profondo del termine, e vuol dire compassione, e non altro — non turbamento o perplessità, come è stato proposto (Sapegno) — o si perde il grande, drammatico valore di tale espressione posta all'inizio e alla fine del racconto. Fra l'altro, la lettera ci costringe: la parola non può avere altro senso al v. 93 (*pietà del nostro mal*, e sarebbe impensabile, nel giro di pochi versi, un tale cambiamento di significato di un termine che è, come appare evidente, essenziale nella storia. Ma sul valore di tale termine, decisivo per la comprensione di tutto *l'Inferno* dantesco, si veda la nota in fine del canto.

— *e fui quasi smarrito*: andai quasi fuori di me, quasi persi i sensi per la forza di quel sentimento tale forza lo vincerà del tutto alla fine del racconto di Francesca (vv. 140-1) chiudendo così il cerchio della pietà che qui si apre. Ricordiamo che *smarrito* è vocabolo che in Dante ha valore di grande intensità oggi perduto (cfr. *Par.* XXXIII 77).

73. *I' cominciai...*: cfr. sopra v. 25: *Or incomincian*. Sembra che la parola aiuti ad introdurre il cuore della storia, che proprio qui ha inizio.

74. *che 'nsieme vanno*: è un fatto eccezionale, in questa fila di anime singole; per questo Dante ne è attratto; quell'amore, come si dirà oltre (v. 78), era tanto forte che li tiene ancora uniti nel castigo, come insieme li condusse a morte (v. 106). Ma non si tratta qui di un alleggerimento della pena, come si è a volte detto; in quello stare insieme è fissata e perpetuata la tragica scelta che essi fecero e che li ha perduti. Come in tutto *l'Inferno* dantesco, l'uomo è fermato nell'atto — fisico e morale — che decise la sua sorte eterna, e in ciò è la sua più profonda condanna (cfr. XIV 63-6).

75. *leggieri*: questo aggettivo, oltre al senso proprio che è riferito al peso (cfr. *Purg.* XII 12), acquista anche il significato di «agile», «spedito» (I 32; XXI 33) fino a quello di «veloce» (*Purg.* XXIV 69). Esso qui indica che i due spiriti appaiono travolti e trascinati dal vento infernale, quasi non avessero peso. Alcuni antichi videro in questo una connotazione di maggior pena («erano più veloci, perché erano più tirati dal vento, cioè avevano maggior pena»: Landino, Vellutello). Noi diremmo piuttosto che ciò significa in modo evidente la singolare fatalità di quella passione (come non vi resistettero e si abbandonarono in vita, così ora si abbandonano al vento), ma il modo di rappresentarla è ancora una volta delicato — più avanti essi saranno paragonati a colombe — mantenendo quella connotazione di gentilezza che nessun lettore potrà mai togliere alla storia di Francesca.

78. *i mena*: li mena; *i* pronome di 3^a plurale accusativo, dell'uso fiorentino arcaico, si trova sporadicamente nei poeti antichi, e nel poema (cfr. VI 87; VII 53; XVIII 18 e altrove). Si osservi come la bufera è qui identificata, senza residui, con *quello amor* che in vita travolse le due anime (Poletto).

80. *O anime affannate*: angustiate (*affanno* indica quasi sempre nella *Commedia* pena e tormento, insieme fisico e morale; cfr. VI 58; *Purg.* XVIII 136; ecc.). Questa sola parola, nella breve frase di Dante, è tanto forte che spingerà le due anime a venirgli incontro (v. 87) e poi a dirgli quanto vorrà sapere, perché ha avuto pietà di loro (v. 93). Sembra quindi per lo meno imprudente affermare che non sia il caso di vedere qui «una particolare sfumatura di pietà» (Sapegno), quando solo così si possono intendere i due versi 87 e 93. Qui si va configurando il grande linguaggio della maggiore poesia dantesca, dove ogni parola ha il suo profondo valore, dove tutto è sinteticamente colto ed espresso: perdere anche una sola nota di questa musica può portare a fraintenderla. Molti critici hanno osservato che Dante elude il consiglio di Virgilio (vv. 77-8), impostando a suo modo la domanda. Egli non fa questo per «più fine intuito psicologico» (Mattalia), ma proprio perché, il rapporto che egli vuole stabilire con quelle anime non può fondarsi su *quell'amore*, ma soltanto sulla propria pietà.

81. *a noi parlar*: a parlare a noi; *noi* è dativo dipendente da *parlar*.

— *s'altri*: cioè Dio; Dio non è mai nominato dai dannati (tranne una sola volta, in forma blasfema, a XXV 3); cfr. per una simile espressione XXVI 141: *com'altrui piacque*.

82. *Quali colombe...*: la similitudine, che interviene prima che i due spiriti si muovano e parlino, così da connotarne in anticipo l'aspetto e il movimento, risente — non a caso — della dolcezza virgiliana della sua origine («qualis spelunca subito commota columba, / cui domus et dulce latebroso in pumice nidi, / fertur in arva volans... mox aere lapsa quieto / radit iter liquidum celeris neque commovet alas»: *Aen.* V 213-7); ma spogliata di molti particolari e accresciuta di due parole essenziali — *disio*, *voler* — che danno un carattere umano a quel volo (Parodi), essa solleva il tono, nella bellezza del suo perfetto giro ritmico e figurativo, prelundendo al momento centrale del canto. Della dolcezza e gentilezza — qui presenti anche nell'andamento melodico del ritmo - di cui Dante circonda fin da principio Francesca, già abbiamo detto; qui compare potente nel verso quel *disio* (istinto amoroso nelle colombe, passione nell'uomo) che avvolto di dolcezza è poi la prima origine di tanto dolore e rovina (cfr. vv. 113-4). Esso risponde — pur in questa soave figura — al *talento* del verso definitorio iniziale (v. 39), tragicamente anteposto alla ragione umana.

83. *alzate e ferme*: corrisponde al virgiliano «radit iter... neque commovet alas», con un più di fermezza e decisione; è il volo planato dell'arrivo, ritratto con la precisione con cui sempre lo sguardo di Dante coglie gli aspetti della natura.

— *dolce nido*: l'aggettivo virgiliano («dulces... nidi»), che torna altre volte nelle immagini dantesche degli uccelli (cfr. *Par.*, XXIII 2: *posato al nido de' suoi dolci nati*), risuona qui quasi

tragicamente: esso si ripeterà più oltre (*dolci sospiri*: v. 118), quasi ad indicare che in quella dolcezza è racchiuso un terribile inganno.

85. *schiera ov' è Dido*: cfr. nota al v. 61 («Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido / errabat..»): *Aen.* VI 450).

86. *maligno*: malvagio; è l'aria infernale, in contrasto con l'*aere* sereno dove volano le colombe della similitudine («l'iter liquidum» di Virgilio).

87. *sì forte fu..*: si veda sopra, nota al v. 80; la forza di quel richiamo sta nell'affetto che lo pervade, e che le anime hanno subito colto. Si noti la bellezza di questo semplice verso, fatto di tre parole ascendenti, che traversa la maligna aria infernale con la forza di quel grido pieno di pietà.

88. *animal*: essere vivente, animato (cfr..II 2; *Purg.* XXIX 138; *Par.* XIX 85).

— *grazioso e benigno*: cortese e benevolo («grazia [è] dolce e cortesemente parlare»: *Conv.* IV, XXV 1); che tale appari dalle tue parole verso di noi. Sono le prime parole di Francesca; il primo verso che pronuncia è pervaso di gentilezza, diffusa da queste due parole che ella rivolge a Dante.

89. *perso*: oscuro, nereggiante: «Lo perso è uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina» (*Conv.* IV, xx 2); si riecheggia dunque qui l'*aura nera* del v. 51; e quella *senza tempo tinta* di III 29; *perso* era vocabolo tecnico dell'arte dei tintori (vuol dire infatti *persiano*, cioè colore proprio dei tessuti orientali), come *sanguigno* al verso successivo. I due termini in sede finale sembrano quasi stringere i due versi in un'altra specie di rima (Contini, *Un'idea*, p.130).

90. *noi*: tutte le anime di quella schiera, morti uccisi o suicidi.

— *che tignemmo*: che col nostro sangue tingemmo il mondo di rosso; l'immagine porta con sé il termine proprio dell'arte tintoria «tinger lana in sanguigno»), termine che d'altra parte richiama il sangue versato in quelle morti: stretto circolo della fantasia e del linguaggio, proprio dei momenti più intensi di quest'arte. Qui già prende voce in Francesca l'amaro rimpianto per quella sua morte che le è sembrato insanguinasse il mondo intero, e s'intona sul suo vero registro quella storia che apparve così piena di dolcezza.

91. *se fosse amico...*: e quindi potesse ascoltarci. Questa preghiera per assurdo — già di per sé illogica, perché racchiude un rimpianto inammissibile in un dannato — è il secondo tratto che caratterizza Francesca: è un'innata delicatezza che non si è perduta, e che vorrebbe rendere in qualche modo la cortesia che ha ricevuto (v. 93). La forza drammatica di quel *se*, in cui si fa presente «la coscienza dell'inferno», non sfuggì al De Sanctis, pur nella sua idealizzazione di Francesca: «le esce di bocca la preghiera, ma condizionata con un "se", congiungendovisi immediatamente la coscienza dell'inferno, e come Dio non è più il suo amico, ed ella non ha più il diritto di volger più a lui la preghiera» (*Lezioni e saggi*, p. 644).

92. *de la*: per *la*: è latinismo (*de*) per introdurre il complemento di argomento, normale in antico dopo il verbo *pregare*.

— *pace*: è quanto di più grande possa chiedere Francesca, che pace non avrà mai; non a caso questa parola tornerà nel suo dire al v. 99, come segreto motivo di fondo di queste terzine.

93. *hai pietà*: in questo verso si rivela compiutamente il senso preciso e profondo della parola che intona e chiude la storia; Francesca vorrebbe dare a Dante qualcosa — la più preziosa cosa che l'uomo possa avere — perché egli ha avuto pietà (non certo perplessità!) del suo *perverso*, crudele male. Egli, che viene dal mondo dei vivi, si è messo cioè sullo stesso piano di lei, che per un attimo,

grazie a quella pietà, esce in certo senso dal chiuso cerchio infernale (si cfr. i vv. 95-6).

— *perverso*: «chi fuori di debito ordine è piegato» (*Conv.* III, xv 14), cioè malvagio; il termine ha qui probabilmente lo stesso valore — con altra forza e precisione — di *maligno* al v. 86 o *malvagia* in III 107, come connotazione di tutto ciò che è infernale.

96. *mentre che*: fino a che; presuppone una pausa momentanea, che non potrà durare per molto.

— *ci tace*: qui tace; l'uso di *ci* enclitico e proclitico come avverbio di luogo è comune nel poema.

Che il vento taccia in quel luogo (ma non altrove) per un certo tempo, per permettere il colloquio, rientra nella norma - se così può dirsi - delle eccezioni fatte per Dante durante il suo viaggio; ed è naturale che Francesca lo noti come fatto non comune. Altri intende *ci* come dativo di vantaggio (tace per noi), basandosi sul richiamo virgiliano: «et nunc omne tibi stratum silet aequor» (*Ecl.* IX 57). Meno forte la pur autorevole lezione *si tace* (più agevole e bella all'orecchio di noi moderni, e sostenuta da Gmelin, Pagliaro e Sapegno), sia perché *lectio faciliior*, sia perché quella bufera, è stato detto in modo categorico, *mai non resta*.

97. *Siede...*: è situata; *la terra*, la città di Ravenna, che nel Medioevo sorgeva ancora vicino al mare. Quasi sempre, nella *Commedia*, le anime indicano per prima cosa la loro patria d'origine, quasi essa le caratterizzi in modo eminente, come punto di riferimento sulla terra (così già Virgilio: I 68-9).

Qui comincia la storia, condotta per brevi tratti, in solo quattro terzine. Francesca, figlia di Guido il Vecchio da Polenta, signore di Ravenna, sposò nel 1275 Gianciotto Malatesta, signore di Rimini; il matrimonio doveva suggellare la pace tra le due famiglie, a lungo rivali. Ma Francesca s'innamorò di Paolo fratello del marito, e questi li sorprese e li uccise entrambi. Il fatto, databile tra il 1283 e il 1285 — al tempo quindi della giovinezza di Dante — ebbe probabilmente larga eco tra i contemporanei, e particolarmente in Firenze, dove Paolo era stato capitano del popolo nel 1282.

Non ce n'è rimasta tuttavia alcuna traccia all'infuori del passo dantesco, e da questo sembrano dipendere tutti gli antichi commentatori. Il Boccaccio racconta che Francesca fu ingannata, avendo creduto di dover sposare Paolo, e trovandosi poi sposa dello sciancato Gianciotto («ciotto» vale appunto zoppo, sciancato); ma si tratta evidentemente di una leggenda, prima di tutto perché qui non se ne fa cenno, e poi perché Paolo risulta sposato dal 1269. Si è supposto (Mattalia) che Dante abbia scelto questo esempio in polemica contro i Malatesta, da lui bollati come tiranni e traditori in XXVII 46-8 e XXVIII 76-90. Ma si noti che qui non si fa alcun nome, tranne quello di Francesca, ed è risaputo che Dante non tace i casati e le famiglie quando vuole che siano riconosciuti; anche Paolo e Gianciotto non sono nominati, e nemmeno le due città, come se tutto avvenga soltanto in funzione di colei che parla. Questo velo steso sui nomi ha certamente un suo significato (e cioè che la storia, crediamo, non ha alcun riferimento politico, ma solo all'individuo — Francesca — emblematico per tutta l'umanità) e sembra prudente rispettarlo; è del resto difficile poter cogliere il perché di una scelta che è racchiuso, come molti altri nella *Commedia*, nell'*alta fantasia* che la compì.

98. *la marina*: la costa adriatica, dove si getta il Po, i cui due rami inferiori bagnavano allora Ravenna.

99. *per aver pace*: per trovar riposo nel mare. Tale immagine del mare come luogo di pace a cui muovono i fiumi nella loro corsa — che si intende inquieta —, quasi metafora della vita umana, che qui rivela il profondo e inappagabile sospiro di Francesca, tornerà nel *Paradiso*, dichiarando il suo significato trascendente, nelle parole di Piccarda, che risponde a Francesca, definendo per sempre il valore della grande parola pronunciata nell'*Inferno*: *E 'n la sua volontade è nostra pace: / ell'è quel mare al qual tutto si move / ciò ch'ella cria o che natura face* (*Par.* III 85-7).

— *co' seguaci sui*: i suoi affluenti; cfr. *Georg.* I 106: «fluvium... rivosque sequentis».

100. *Amor, ch'al cor gentil...*: Amore, che senza dar tempo di difesa (*ratto*) si apprende (come fuoco che trova facile esca) in ogni cuore nobile. — E' la famosa teoria cortese dell'identità tra cuor nobile e amore, forza fatale, che Francesca pone ad epigrafe della sua tragica vicenda. Si osservi che tutta la storia, dopo la terzina in cui la protagonista si presenta dal luogo dov'è nata, è racchiusa in tre terzine che iniziano con la paro la *amor*. La figura dell'anafora (o ripetizione) ritrova qui le sue profonde radici, come osservò lo Spitzer, e non ha più niente di retorico, perché l'amore è di fatto la realtà che domina quella vita e la conduce alla morte. Ma tale amore è anche subito connotato come quello che tutta una letteratura aveva esaltato e diffuso: questo amore, idealizzato nei romanzi e teorizzato nei trattati (fra cui il famoso *De Amore* di Andrea Cappellano) era di fatto concepito sempre al di fuori del rapporto coniugale, e precipuamente come attrattiva dei sensi. Questo primo verso, citazione quasi letterale *dell'incipit* della celebre canzone del Guinizzelli, che era stata quasi il manifesto della lirica d'amore al tempo di Dante («Al cor gentil rempaira sempre amore») — se ne veda anche il v. 23: «Foco d'amore in gentil cor *s'apprende*» — e che riecheggia un verso dello stesso Dante nella *Vita Nuova* («Amore e 'l cor gentili sono una cosa»), subito ci avverte — perché il riferimento è colto da tutti — che questa storia non è soltanto privata, ma si svolge in un ambito più vasto: essa chiama in causa tutto un mondo, tutta una cultura letteraria, a cui pur Dante era appartenuto, e che qui rivela il suo tragico errore e il suo esito di morte. Su questo significato culturale, essenziale alla storia di Francesca, si veda la nota in fine del canto.

101. *prese*: cfr. Andrea Cappellano, *De Amore* I 3: «Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi».

— *persona*: persona fisica, come spesso nella *Commedia*, (cfr. VI 36; XXI 97; XXXI 43; ecc.); la bellezza del corpo — accarezzata e rimpianta con umanissimo tratto — è tuttavia il termine a cui si ferma quell'amore che qui è protagonista.

102. *e 'l modo ancor m'offende*: di questa velata espressione sono state date, fin dagli antichi, due interpretazioni, riferendo il *modo* gli uni al *mi fu tolta* e gli altri al *prese costui* del verso precedente. Noi preferiamo la prima soluzione, ma si veda sulla questione la nota in fine di canto.

103. *ch'a nullo amato...*: che non risparmia a nessuno amato di riamare a sua volta (*perdona* mantiene il senso del verbo latino *parcere*); anche questa è concezione tratta dal *De Amore* di Andrea Cappellano (II 8, *Reg.* XXVI: «Amor nil posset amori denegare»), che fa riscontro alla citazione iniziale del Guinizzelli; eppure quanta tragica intensità acquista questa consumata regola in bocca a Francesca, che per essa è per sempre colpita e condotta alla morte e alla dannazione! Per la posizione di Dante di fronte a tale concezione fatalistica, si cfr. la nota al v. 100 a fine canto. Egli non interviene mai con un giudizio; la storia porta con sé la propria tragica ragione.

104. *del costui piacer*: della bellezza di costui; *piacere* vale «cosa che piace», e quindi «bellezza», in più luoghi danteschi (cfr. soprattutto *Purg.* XVIII 21), come spesso negli antichi. Qui il termine corrisponde alla *bella persona* del v. 101. Tutt'e due le volte si sottolinea fortemente che fu l'aspetto fisico a muovere questo amore.

— *forte*: fortemente; il *mi prese... sì forte* corrisponde al *ratto s'apprende* del v. 100, ma il primo appare in veste letteraria, il secondo ha la potenza dell'esperienza diretta, e anticipa in questa prima parlata il nuovissimo modo stilistico della seconda.

106. *Amor condusse...*: la terza ripresa dell'anafora non racchiude più — non a caso — una citazione: è la terribile conseguenza, nella realtà, di quel tragico inganno. Che da tale amore si arrivasse alla morte, già si sapeva fin dal verso 69; e più volte il tema è stato ripreso (*la schiera ov'è Dido; tignemmo il mondo di sanguigno; la bella persona / che mi fu tolta*) fino a questo verso conclusivo ed epigrafico, che sembra racchiudere il senso di tutta la storia.

— *una*: una sola, uguale e comune (perché insieme furono uccisi); l'aggettivo è rilevato dal ritmo

del verso (Contini). La morte comune dei due amanti era motivo classico del romanzo francese, ma qui appare nuovo ed unico, per l'unicità della persona che ne fu vittima, e che ora ne è la narratrice.

107. *Caina attende...*: Caina è la zona dove sono puniti i traditori dei parenti, nel fondo dell'inferno. E' questa quindi una maniera velata per indicare chi fu l'uccisore e anche il *modo* dell'uccisione (sorpresi forse per inganno o tradimento); tale riserbo e velo è tipico del parlare di Francesca (cfr. i vv. 102 e 138) e si ritroverà in altre figure di giovani donne della *Commedia* (si vedano le parole di Pia — *Purg.* V 135.6 — e Piccarda — *Par.* III 106), quasi segno della delicatezza femminile, come Dante la intese e la raffigurò.

108. *da lor*: Francesca parla per tutti e due, come fossero una persona sola; cfr. il v. 95: *noi udiremo e parleremo...* Che sia lei sola a parlare, è detto chiaramente ai vv. 139.40.
— *porte*: è participio di *porgere* e vale «rivolte».

109. *Quand' io intesi...*: ci sono qui ben avvertibili uno stacco e una pausa, che segnano il momento di maggiore intensità, per Dante, nell'economia di questo incontro.
— *offense*: gravemente colpite, ferite; non s'intende qui solo dalla pena infernale, ma certo c'è un riferimento alla vicenda appena narrata (cfr. v. 102): offese quindi da quella terribile morte, e ora dalla pena eterna. Così intende anche il Boccaccio.

110. *china' il viso, e tanto...*: questo lungo silenzio di Dante, a capo chino, tanto lungo che Virgilio deve riscuoterlo, racchiude il nodo stesso della storia, che in lui si riflette. Francesca ha narrato solo l'inizio e la fine: amore ci prese... amore ci condusse a morte. Ma tutto quello che intercorse tra questi due momenti lo ha taciuto. E proprio questo, cioè come l'uomo è stato vinto e ha ceduto, qual è il segreto della illusoria dolcezza che lo ha alla fine travolto — il punto, di passaggio infine dall'amore cortese della poesia al quale si è appellata Francesca (v. 100) all'amore come colpa e perdizione — è ciò che Dante chiede a se stesso e poi a lei: *a che e come...* (v. 119).

111. *fin che 'l poeta...*: l'intervento di Virgilio è delicato, quasi intuendo egli l'interno tormento di Dante, e aiutandolo finalmente a parlare.

112. *Quando rispuosi, cominciai...*: la ripresa sembra faticosa, come di chi si risveglia; il *quando* indica che Dante non risponde subito (Tommaseo), quasi gli costasse fatica parlare.
— *rispuosi*: per la forma dittongata, propria del fiorentino antico, cfr. *puose* a III 19 e nota.
— *Oh lasso*: ohimè! è la prima parola che egli può dire dopo tanto accorato silenzio.

113. *quanti dolci pensier*: è questo uno dei grandi momenti — non il solo — in cui la parte più segreta e profonda del cuore umano sembra aprirsi ai nostri occhi alle parole di Dante. Egli rivela qui ciò che lo teneva nell'atteggiamento descritto al v. 1-10: è quella lunga storia di desiderio e sospiro che Dante ripercorreva in sé medesimo, a capo chino, e che finalmente prende voce nella dolente esclamazione, in un verso che è tra i più dolcemente modulati della *Commedia*. Già a lungo egli aveva meditato sulla nascita di amore: «non subitamente nasce amore e fassi grande e viene perfetto, ma vuole tempo alcuno e nutrimento di pensieri, massimamente là dove sono pensieri contrari che lo 'mpediscano» (*Conv.* II, II 3); ma in questa specie di amore il *nutrimento*, che sembrò così dolce, porta ad un terribile esito.

114. *doloroso passo*: *passo* vale di solito luogo significativo di passaggio, sia in senso fisico che morale (cfr. II 12 e nota). Qui l'espressione, che propriamente è riferita al momento tragico della morte (*doloroso*), comprende tuttavia insieme, in senso lato, la colpa, la morte violenta, e la dannazione che ne seguì. Così già intendeva il Buti: «al passo dall'amore onesto al disonesto, e dalla

fama all'infamia, e dalla vita alla morte». A ciò essi furono condotti da un lungo e dolce cammino di pensieri e desideri, nel quale non sembrava celarsi alcun male.

115. *Poi mi rivolsi...*: i tre verbi (*mi rivolsi...*, *e parla' io...* e *cominciai*) esprimono, come sopra, la fatica con cui Dante sembra trovar la voce per parlare a Francesca.

116. *Francesca*: è l'unico nome pronunciato in tutta la storia; dal punto di vista letterale ci dice che Dante ha subito riconosciuto la protagonista della ben nota e tragica vicenda; dal punto di vista poetico, quel nome resta di fatto la sola realtà del canto.

— *martiri*: tormenti; sofferti in vita e in morte.

117. *tristo e pio*: addolorato e pietoso, tanto da indurmi alle lacrime. Tristezza e pietà che ritroveremo insieme all'inizio del canto VI (vv. 2-3), quasi a riepilogare la storia, sono i titoli che danno a Dante il diritto di porre la domanda che segue.

118. *Ma dimmi*: il *ma dimmi* introduce, come più volte nel dialogo del poema, con la domanda nuova, il motivo centrale (cfr. II 82 e nota). Qui si chiede appunto la cosa che più preme.

— *dolci sospiri*: è la terza volta che questo aggettivo torna nel canto (*dolce nido*, *dolci pensier*, *dolci sospiri*), e qui ha la sua più profonda significazione: è il tempo in cui l'amore ancora non si è rivelato, tempo noto a tutti gli uomini per il suo incanto irripetibile, colto qui da Dante come ogni sfumatura dell'umano sentire; ma in quel massimo di dolcezza è racchiuso il massimo dell'inganno.

119. *a che e come*: a quale indizio e in quale occasione (Casini-Barbi).

— *amore*: anche qui, come sopra ai vv. 100-3, personificato, come l'antico *eros*, potere che sovrasta l'uomo; la personificazione, tipica della poesia cortese, rientra nel quadro di quell'etica in cui fin dall'inizio si pone Francesca.

120. *dubbiosi disiri*: non si può fare qui miglior chiosa di quella precisissima del Boccaccio: «chiamagli dubbiosi, i desideri degli amanti, perciò che, quantunque per molti atti appaia che l'uno ami l'altro e l'altro l'uno, tuttavia suspicano non sia così come a lor pare, insino a tanto che del tutto discoperti e conosciuti sono».

121. *Nessun maggior dolore...*: è citazione da Boezio, autore carissimo a Dante, che lo indica nel *Convivio*, con Cicerone, come uno dei suoi due iniziatori alla filosofia: «in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem» (*Cons.* II 4, 2). Francesca comincia, anche questa volta, con una citazione; ma nelle terzine seguenti questa specie di difesa letteraria finisce col cadere, e viene infine alla luce la sua personale storia e sofferenza, colta dal vero, pur nel riserbo a lei proprio.

123. *e ciò sa 'l tuo dottore*: cioè Virgilio, perché non altri è qui (come altrove) il dottore di Dante (cfr. il v.70); la forma quasi antonomastica usata da Francesca non può lasciar dubbi. Si può intendere che Virgilio lo sa per esperienza propria, vivendo ora anch'egli nell'inferno, privato di Dio («perché Virgilio era morto com'ella, Francesca, e ricordavasi della vita mondana che reputava felice»: Buti), oppure, come intese il Boccaccio e molti altri, si può pensare ad un riferimento a luoghi dell'*Eneide* (II 3-4 e IV 647-705) dove si esprime un concetto analogo.

124-5. *Ma s'a conoscer... cotanto affetto*: il movimento sintattico di questa coppia di terzine (vv. 121-6: *Nessun maggior dolore... Ma s'a conoscer...*) riprende il grande attacco del II dell'*Eneide*: «Infandum, regina, iubes renovare dolorem... Sed si tantus amor casus cognoscere nostros...» (*Aen.* II 3-10). La stessa struttura, con eguale anche se variato richiamo all'*Eneide*, troveremo all'inizio del racconto del conte Ugolino, nell'ultimo cerchio infernale (XXXIII 4.9). E come l'attacco, così

sembrano riecheggiarsi i versi finali delle due storie, chiusi in una stessa drammatica reticenza (Poletto).

— *la prima radice*: la prima origine, la prima occasione. Queste parole sono l'innesto dantesco nel testo di Virgilio: esse di fatto rispondono al senso profondo della domanda di Dante, e a ciò che tutta la storia viene ad esprimere

126. *dirò come colui...*: cioè il mio *dire* sarà insieme un parlare e un piangere: cfr. XXXIII 9: *parlare e lagrimar vedrai insieme*; all'inizio e alla fine *dell'Inferno*, si rispondono le lacrime incontenibili del primo e dell'ultimo peccatore, colti nel profondo della loro tragedia umana.

127. *leggiavamo*: imperfetto con desinenza arcaica, dovuta ad assimilazione, e analogia con la 1^a coniug. Costantemente usato (VIII 31: *corravam*; *Purg.* IV 31: *salavam*; ecc.; cfr. Schiaffini in SD XIII, p. 33 n.).

— *un giorno per diletto*: l'inizio sembra casuale, innocuo; cfr. più avanti: *senza alcun sospetto*.

128. *di Lancialotto...*: è il romanzo francese di Lancillotto del Lago, del ciclo della Tavola Rotonda, notissimo nel Medioevo, che narra l'amore di lui per la regina Ginevra, moglie di re Artù. I romanzi arturiani sono ricordati da Dante nel *De Vulgari* («Arturi regis ambages pulcerrime»: I, x 2) e di due almeno, il *Lancelot du lac* qui nominato — cfr. oltre i vv. 133-4 — e la *Mort Artu*, ci sono citazioni dirette nel poema (per questo stesso di Lancillotto cfr. anche *Par.* XVI 15 e per la *Mort Artu* cfr. XXXII 61-2). La lettura di tali romanzi fatta in comune nelle corti e nelle case dei nobili era un'usanza molto diffusa nel secolo XIII. Si tenga tuttavia presente che tutta la scena è qui immaginata, o meglio creata, da Dante stesso: così lo stesso romanzo, e il passo specifico del romanzo che i due leggono insieme, è scelto «su misura», quasi a specchio della loro determinata situazione. Stabilendo la *prima radice* di quella tragica vicenda in una lettura, e in quella lettura, Dante viene a dichiarare ben apertamente — se le citazioni precedenti non fossero bastate — il significato centrale della storia qui narrata.

129. *senza alcun sospetto*: si allude qui al sospetto che alcuno potesse sorprenderli, o a quello di ciò che sarebbe accaduto tra loro, in quella solitudine? Gli antichi commentatori sono incerti fra le due interpretazioni, ma a noi, come del resto ai più dei moderni, sembra indubbio che si debba scegliere la seconda. Tutta la scena risponde infatti alla domanda di Dante (vv. 119-20) e non ha altro argomento che il momento culminante della colpa; essi non avevano alcun timore o presentimento di ciò che sarebbe accaduto, e quindi non se ne guardavano («unconscious of their danger» parafrasò il Foscolo: *Edinburgh Rev.* XXX, sett. 1818, p. 341); le due circostanze, l'essere soli e il non stare in guardia, sono indicate insieme come attenuanti da Francesca, perché favorirono la colpa. «Chi mai fa questa osservazione» scrisse il De Sanctis «se non l'amore colpevole?». Egli giustamente rileva in Francesca la chiara coscienza del peccato, che del resto traspare anche più evidente al v. 132. Tutt'altro che ignara, ella sa di aver violato una legge morale, e tanto più profondamente umana ne appare la sua figura, nel rimpianto che più volte affiora nelle sue parole; si vedano i vv. 90 e 91, 106 e 126.

130. *Per più fiate*: più volte.

— *li occhi ci sospinse*: spinse i nostri occhi, quasi facendoci violenza, a guardare l'uno quelli dell'altro. La forza di questo verbo, come la suggestione dell'altro (*scolorocci*), sono i due perni fantastici della terzina e di tutta la scena.

131. *scolorocci*: ci fece impallidire; era il segno tipico dell'amore, diffuso in tutta la letteratura, ritrovabile in Dante con lo stesso verbo in *Vita Nuova* XVI 4 («quasi discolorito tutto»); per la sua codificazione, si cfr. Ovidio, *Ars amatoria* I 729: «palleat omnis amans: hic est color aptus amanti», e Andrea Cappellano, *De Amore* II 8, *Reg.* XV: «omnis consuevit amans in coamantis aspectu

palescere». Tuttavia queste necessarie e tradizionali citazioni, che diamo con qualche esitazione, non traggano in inganno il lettore, quasi fossero tasselli di un mosaico. Quanto è lontano l'oriente dall'occidente è infatti lontano da tali dissertazioni teoriche il verso di Dante, che esprime nell'irripetibile forma della poesia la personale ed unica storia di un essere umano. Ben altro caso è il rapporto più volte notato con i grandi versi virgiliani (cfr. sopra le note ai vv. 82 e 124-5), dove assistiamo a un profondo scambio di forme poetiche, diverse e pur analoghe, tra i più sorprendenti della storia dell'umana poesia.

132. *ma solo un punto...*: questo verso — col verbo in cui culmina — rivela l'interno combattimento già espresso in figura dai verbi *sospinse* e *scolorocci*. Francesca sa che si tratta di una battaglia perduta, non di una vittoria di cui trarre vanto.

133. *Quando leggemmo...*: l'attacco ritmico sembra quasi esprimere un evento definitivo e fatale. — *il disiato riso*: la bocca, sorridente e desiderata; «la bocca, che più dimostra il riso che niuna altra parte del corpo» (Buti); si veda anche *Purg.* XXXII 5.

134. *basciato*: si legga *baciato*: la *sc* è grafia antica che rappresenta il suono della *c* di bacio (lat. -sj-) nella pronuncia toscana per distinguerlo dalla *c* di pece (lat. -c-); così troveremo *camiscia*, *abbrusciato ecc.*; (cfr. Parocli, *Trisano*, CXXXXVI). Tale distinzione è poi scomparsa nella grafia, quando si è livellata la pronuncia.

— *cotanto*: così nobile, di tanto valore (cfr. v. 18); nel romanzo di Lancillotto è Ginevra che lo bacia, indotta a ciò dal siniscalco Galehaut («Et la roine voit que li chevaliers n'en ose plus faire, si le prent par le menton et le baise devant Galahot assés longuement..»: *Lancelot*, ed. Micha, Genève, 1982, VIII 115-6). In tali storie il bacio era infatti come un pegno, o investitura d'amore, dato dalla donna al suo fedele. E i presenti — in questo caso Galeotto — ne erano i testimoni. Dante ha mutato la scena, o più esattamente l'ha guardata da un altro punto di vista, quello di Francesca, per ricreare secondo la figura di lei quel momento, a tutti ignoto fuorché alla sua arte. E' questa la prima delle molte volte che Dante inventa la fine — avvenuta senza testimoni — dei suoi personaggi, per il resto ben noti. Egli riplasma così tutta la loro storia, che culmina in quel momento decisivo, celato agli occhi altrui, e dove egli penetra con la violenza della propria fantasia creatrice. Si pensi ad Ulisse, Ugolino, Guido e Buonconte da Montefeltro, Manfredi...

135. *che mai da me...*: l'eterno, e tragico, durare di quel momento è come il fissarsi per sempre dell'atto in cui essi scelsero il loro destino. Tale è, come vedremo, il carattere dominante dell'invenzione dantesca della figura umana nell'oltretomba.

136. *la bocca...*: il profondo realismo di questo verso — non più il *disiato riso* ma la *bocca* —, e la viva intensità e serietà con cui improvvisamente prende figura concreta il tremante Paolo, insieme all'evidenza dei vv. 130-1, è la grande novità poetica che fa per sempre di Paolo e Francesca l'esempio vivo — e pieno di sgomento — dell'umana passione d'amore. Dante supera qui d'un tratto tutta la poesia d'amore del suo tempo, e anche l'antica — nella quale forse solo Didone può in qualche modo avvicinarsi alla realtà di Francesca — portando il linguaggio ad una tale evidenza, senza perdere in nulla l'incanto della forma poetica. E tuttavia la forza di questa scena non avrebbe luogo, se essa non fosse avvolta dal senso della morte, prima annunciata, e dalla pietà che le risponde alla fine.

137. *Galeotto fu 'l libro*: in quanto ebbe la stessa funzione, fra loro due, che Galehaut compì tra Lancillotto e Ginevra, inducendo lei a baciare. Cioè rivelò ad ambedue il reciproco amore, fino allora custodito segreto (cfr. v. 120), ed esso divenne così realtà. Ma questa volta il colpevole non è un uomo, ma un libro e un libro largamente letto e ammirato a quel tempo. Sembra indubbio che

Dante voglia qui, a conclusione della storia, coinvolgere nella responsabilità, come ha fatto all'inizio, tutta la cultura letteraria che quell'amore aveva celebrato.

138. *quel giorno più...*: torna nella chiusa il velato riserbo caratteristico di Francesca (cfr. nota al v. 107) che per pochi versi si è come rotto per la violenza del ricordo.

140. *l'altro piangëa...*: il pianto di Paolo accompagna il parlare di Francesca, facendo quasi dei due una sola persona (cfr. il v. 126). Ma è questo pianto silenzioso, proprio dell'uomo cosciente e nello stesso tempo schivo del parlare, che colpisce fino in fondo l'altro uomo vivo che guarda e ascolta. La pietà che già lo aveva colto all'inizio (vv. 72 e 93) e indotto alle lacrime (v. 117), qui lo soverchia fino a fargli perdere i sensi.

140-1. *di pietade io venni men*: il significato di tale svenimento è più profondo di quanto si possa credere; esso va raccolto da tutto l'andamento della storia e dell'incontro qui narrati, e non ridotto a semplice commozione per una singola tragica vicenda. Non per niente questo è il solo caso in tutto *l'Inferno* in cui Dante perde i sensi per la violenza dell'interno sentire. Egli viene meno di *pietade*, com'è ribadito all'inizio del canto VI (vv. 1-2); tale pietà raggiunge quindi un grado di intensità eccezionale. Essa ci appare il suggello di questo racconto, che risuona in Dante a livello profondo, coinvolgendolo direttamente: non solo la sua lunga meditazione etica, ma la sua personale esperienza elevata a comprensione di tutta la condizione umana, su cui si fonda l'intera *Commedia*, sono qui presenti. Egli vede se stesso in Francesca, com'è stato ben detto, ma anche più che se stesso: è la creatura umana, nella sua dignità e bellezza, che si perde per consapevole scelta e tragico errore. Questa è la pietà che regge *l'Inferno* — *guerra... de la pietate* (II 4-5) chiamò Dante infatti fin dall'inizio il suo cammino — la sola attraverso la quale è possibile comprenderne la profondità umana e poetica.

142. *E caddi come...*: il verso lentamente ritmato, con la ripetizione della consonante *c* iniziale, esprime il peso morale e quasi la fatalità di quella caduta. Il Torraca cita a riscontro dalla *Tavola Rotonda* XLVII: «il grande dolore e la mortale novella seccò a Tristano ogni virtù e sentimento... e cadde sì come corpo morto». Il rimando è preciso, ma questo *corpo morto* ha un'altra pregnanza: esso risponde profondamente, in funzione catartica, alla morte che segna per sempre i corpi — e le anime — di questi peccatori.

NOTE INTEGRATIVE

72. **Pietà mi giunse**. Pietà come compassione, abbiamo detto. Compassione di che cosa? La risposta la danno le parole stesse di Dante a Francesca (*i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio*: vv. 116-7): pietà della terribile sorte di una persona umana, così ricca di dignità e gentilezza (Francesca non perde infatti i suoi tratti specifici di nobiltà umana), perduta per sempre, travolta miseramente, per aver abdicato al suo privilegio principe (v. 39). E' del tutto infondata l'idea di un contrasto (si veda la direttrice critica De Sanctis-Sapegno) fra il teologo — o meglio il cristiano Dante — che condanna e l'uomo che scusa. I due verbi sono qui ambedue fuori posto, come i sostantivi. In realtà il cristiano, quanto più conosce a fondo la grandezza dell'anima umana e il suo destino divino (cfr. *Purg. X* 121-6), è quello che più dolorosamente piange, perché sa che cosa si è perduto. È questa la profonda pietà infernale, che non ha niente a che fare con la simpatia, o la scusa, o quasi il considerare troppo severo il giudizio divino, che pur bisogna accettare (sono queste, come è noto, le linee interpretative della critica romantica). È la pietà per l'uomo che perde se stesso e avvilisce la sua grandezza quella che tocca fino in fondo il cuore consapevole di Dante, che vede con i suoi occhi tale rovina, a cui anch'egli è stato ed è esposto. E il nodo poetico della storia è proprio nella nobile qualità umana che è pur rimasta a Francesca; che motivo ci sarebbe infatti di piangere e svenire di pietà se si trattasse di un essere volgare e spregevole? Francesca, come poi Farinata ed Ulisse — per dir solo dei massimi —, è la prima raffigurazione concreta che ci appare nell'*Inferno* della persona umana nella sua alta dignità, ornata di tutte le sue doti naturali,

ma come accecata ed esclusa dal suo altissimo fine, per non aver accettato, con la ragione e l'arbitrio, la via indicata all'uomo da Dio.

100. **Amor, ch'al cor gentil...** La letteratura cortese è chiamata in causa fin da questo primo verso. Ma il riferimento a testi ben noti di tale letteratura è continuo nel tessuto del racconto, e pure non toglie nulla al carattere personale ed unico della vicenda di Francesca; essa impersona appunto — come accade nei massimi *exempla* della *Commedia* —, proprio nei suoi tratti ben individuali, fin nel pallore e nel sospiro, tutta quella cultura che qui Dante distacca per sempre da sé, non senza attraversare un profondo smarrimento. Perché questo amore che qui domina, e che ha travolto Francesca, non è, come già egli avverte nel *Convivio*, e come si spiegherà a fondo nei canti centrali del *Purgatorio*, quello che può condurre l'uomo alla vera felicità: *Altro ben è che non fa l'uom felice / non è felicità, non è la buona / essenza, d'ogne ben frutto e radice* (*Purg.* XVII 133-5); tale amore non può che portare a morte, come quel mondo letterario dal quale Dante con profonda consapevolezza etica si era decisamente diviso, rivolgendo la sua poesia e la sua vita ad un'altra tematica, che potesse condurlo «ad statum felicitatis» («Io mi credea del tutto esser partito / da queste nostre rime, messer Cino, / ché si conviene omai altro cammino / a la mia nave più lungi dal lito...»: *Rime* CXIV 1-4). L'idea di amore inteso come fatalità, o potenza a cui è inutile opporsi, corrente nell'etica cortese — come nella classica — e richiamata dal Foscolo come scusante per Francesca, è decisamente respinta da Dante, in nome dell'assoluto valore del libero arbitrio, per lui unico fondamento, come s'intende, oltre che dell'etica, del suo oltremondo; a comprendere a fondo la storia di Francesca, bisognerebbe sempre tener presente il canto XVIII del *Purgatorio*, dove si ammette appunto che l'amore possa nascere per fatalità, nostro malgrado, ma si combatte l'idea — e l'idea non era astratta, ma come si vede reale nella letteratura e nel costume cortese — che l'uomo non potesse resistervi: *Onde, poniam che di necessitate / surga ogne amor che dentro a voi s'accede, / di ritenerlo è in voi la podestate* (vv. 70-2; su tutto l'argomento si vedano gli scritti di Barbi, Paparelli, Contini, Mazzoni, citati nella bibliografia). Tutto questo discorso resterebbe tuttavia astratto, se il testo poetico non ci portasse davanti, con estrema potenza, da una parte la dolcezza e la forza di quella fatale illusione, e dall'altra lo sgomento di Dante, che ora ne comprende e ne penetra la tragica portata, fino a svenire per la pietà verso chi vi soccombe.

102. **E 'l modo ancor m'offende.** L'interpretazione più generalmente seguita, e che risponde ad un'immediata lettura, riferisce il *modo* alla frase più vicina: *che mi fu tolta*, e intende: e il modo con cui fui uccisa — forse a tradimento (v. 107), ma Francesca non dà spiegazioni — ancora mi ferisce e mi tormenta. L'altra lettura, già proposta dal Buti ed ora dal Pagliaro, riferisce invece il *modo* alla frase reggente: *Amor... prese costui*, e intende quindi: e il modo, cioè la forza, con cui l'amore lo prese di me, ancora mi colpisce, cioè ancora mi vince (Pagliaro) oppure ancora mi è causa di tormento, nella pena eterna (Buti). A favore della seconda interpretazione (intesa dai moderni per lo più alla maniera del Pagliaro) si invoca il parallelismo con il terzo verso della terzina seguente (*che, come vedi, ancor non m'abbandona*). Ma il parallelismo, a parte che non è per nulla obbligatorio, non è preciso, perché l'oggetto sarebbe tutte e due le volte Francesca e non, come ci si aspetterebbe, la prima volta Paolo, come la seconda Francesca; si tratterebbe quindi piuttosto di una ripetizione, che toglierebbe ogni forza di novità al tragico verso 105; soprattutto toglierebbe ci sembra, senso al doloroso inciso: *come vedi*. Inoltre «offendere» ha sempre in Dante senso doloroso, o comunque negativo, che nell'ipotesi del Pagliaro mancherebbe e in quella del Buti suonerebbe condanna verso Paolo, che è del tutto impensabile nell'ambito del racconto di Francesca. La prima lettura invece è chiara sintatticamente, perché il riferimento è all'ultima parola che precede (*tolta*); segue il caratteristico parlare, riservato ed allusivo, proprio di Francesca (si vedano i vv. 107 e 138) con il velato accenno al *modo* della morte; mantiene la tragica forza del verbo offendere (evidentemente ripreso al v. 109); arricchisce infine in modo pregnante la trama dei pensieri e delle immagini, che seguono l'uno dall'altro: *la bella persona — che mi tolta — e il modo...* Inoltre (come nota il Padoan) l'idea della fine violenta è senz'altro dominante in questa prima parlata di Francesca (si cfr. il v. 90). Per tutti questi motivi preferiamo questa interpretazione, pur ammettendo che non ve n'è uno determinante e decisivo, e lasciando quindi la scelta al giudizio e al gusto del lettore.