

Marco Manotta

La voce di Francesca

Eros e romance, da Pirandello a Dante



La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

112

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

Marco Manotta

LA VOCE DI FRANCESCA
Eros e *romance*, da Pirandello a Dante

La scuola di Pitagora editrice

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2023 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-895-5 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-896-2 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

*Ad Antonella e Raffaele,
con amore*

Indice

PREMESSA	11
----------	----

I. AMORE E TEMPO

I.1.	IL PIANO INCLINATO DI EROS	37
I.1.1.	L'inizio: sulle tracce di Tristano	37
I.1.2.	Tristano o dell'amore di morte	47
I.1.3.	Eros intransitivo	55
I.1.4.	L'esteriorità radicale dell'altro	63
I.1.5.	Nello specchio: vedersi con l'altro nella scena originaria	70
I.1.6.	L'intermediazione di Eros	77
I.1.7.	Amare in agape: il finito sotto l'ipoteca dell'Infinito	86
I.1.8.	Reciprocità e interesse	95
I.1.9.	La paura di <i>anteros</i>	101
I.2.	TRA EVENTO E RITORNO	113
I.2.1.	<i>Es gibt</i> : l'assoluta novità di ciò che si dà	113
I.2.2.	L'estasi temporale dell'attimo	117
I.2.3.	Controeffettuare l'evento	124
I.2.4.	Teoria degli effetti (o della causalità debole)	128

I.2.5.	Il moto retrogrado del vero	137
I.2.6.	Il circuito temporale del futuro anteriore	142
I.2.7.	La (ritornante) temporalità di <i>aión</i>	149
I.2.8.	Di già, ma non ancora: tempo messianico e tempo di mezzo	155
I.3.	L'IMPERFETTA REDENZIONE	163
I.3.1.	Il mondo incompiuto	163
I.3.2.	Marionette e personaggi in cerca di autore	171
I.3.3.	Il tempo in figura	181
I.3.4.	La bufera e l'angelo	187

II. *NON SI SA COME* DI LUIGI PIRANDELLO

II.1.	<i>LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU</i>	201
II.1.1.	Il ricordo di Corrado Alvaro	201
II.1.2.	Una vicenda di pura essenzialità	205
II.1.3.	Cronistoria di una testuale logomachia	209
II.1.4.	La parte di Stefano	221
II.1.5.	Il finale del dramma: <i>intentio operis</i>	228
II.1.6.	Dalle novelle al dramma	233
II.2.	ESSERCI ANCORA, NELL'ORA PIÙ BUIA	239
II.2.1.	Il quadrilatero erotico, o della deviazione del desiderio	239
II.2.2.	Il punto cieco della sensualità	243
II.2.3.	Il divino accecamento: l'ora di Ἄτη	250
II.2.4.	Conoscere, conoscersi	255
II.2.5.	L'azione e il residuo diurno	262
II.2.6.	Coscienza della colpa e vergogna	268

III. FRANCESCA, LA *REVENANTE*

III.1.	FRANCESCA IN PIRANDELLO	281
--------	-------------------------	-----

III.1.1.	Il nome di Amore	281
III.1.2.	Il ritorno della scena	283
III.1.3.	Una lunga fedeltà	288
III.1.4.	L'attrice e il personaggio	296
III.2.	SPLENDORI E MISERIE DI UN SIMBOLO	305
III.2.1.	Francesca a teatro	305
III.2.2.	La tragedia di d'Annunzio	311
III.2.3.	Il riuso moderno del mito	316
III.2.4.	Francesca, o del bovarysmo <i>ante litteram</i>	324

IV. DANTE E FRANCESCA

	PREMESSA ALLA LETTURA DEL CANTO V	335
IV.1.	STORICIZZARE LA LEGGENDA	347
IV.1.1.	La sostanza (reale) delle cose vedute	347
IV.1.2.	La parte di Boccaccio	352
IV.1.3.	Il controverso destino infernale di Gianciotto Malatesta	358
IV.1.4.	Adulterio, con l'aggravante dell'incesto	364
IV.1.5.	La scrittura del Canto V: tempi e luoghi	371
IV.1.6.	Il ritorno alla servitù d'amore del <i>cantor rectitudinis</i>	379
IV.2.	LA SIGNORIA D'AMORE	387
IV.2.1.	L'Amore secondo Ragione	387
IV.2.2.	La Ragione sottomessa al talento	398
IV.2.3.	<i>Amor hereos</i> : l'amore come malattia	413
IV.2.4.	<i>Fol'amor</i> , o della dismisura	423
IV.2.5.	Preliminari al colloquio	437
IV.3.	LA TENSIONE DEL PRINCIPIO CORTESE	451
IV.3.1.	La logica cortese di Francesca	451
IV.3.2.	Il tempo storico della cortesia	460
IV.3.3.	Amore, stupro e matrimonio	467

IV.3.4.	La Corte d'Amore: la Signora esce dal silenzio	479
IV.3.5.	Il principio sovversivo del piacere	489
IV.3.6.	<i>Amor ch' a nullo amato amar perdona</i>	500
IV.3.7.	La bellezza e i suoi effetti	512
IV.3.8.	L'impossibile respiscenza della <i>nouvelle Héloïse</i>	524
IV.4.	LA CHIAVE DI VOLTA DEL CANTO	537
IV.4.1.	La lezione di Ovidio	537
IV.4.2.	<i>L'excensus</i> pietoso	545
IV.4.3.	Il tempo felice di Francesca	560
IV.5.	LA MATERIA DI BRETAGNA	575
IV.5.1.	La lettura medievale (al femminile)	575
IV.5.2.	Il lettore di romanzi cavallereschi	584
IV.5.3.	<i>Arturi regis ambages pulcerrime</i>	595
IV.5.4.	Giochi di società cortesi	613
IV.5.5.	Semantica del bacio	622
IV.5.6.	Il bacio di Lancillotto e Ginevra	631
IV.6.	RIFLESSI: LO SPECCHIO DEL ROMANZO	643
IV.6.1.	Dell'immagine o del fantasma	643
IV.6.2.	Libri e storie che iniziano all'amore	659
IV.6.3.	Figura: <i>de te fabula narratur</i>	671
IV.6.4.	Il romanzo e il principe mezzano	683
IV.6.5.	Galeotto o dell'amicizia	695
IV.6.6.	Il riso di Beatrice	707
	EPILOGO	719
	INDICE DEI NOMI	723

PREMESSA

Nessuno potrà raccontare di averla mai visitata, nemmeno gli atlanti storici riportano l'esatta ubicazione di una terra che era già immaginaria quando Clélie, nel leggendario tempo della prima Repubblica romana, ne disegnava la carta, in risposta alla lettera ricevuta da Herminius. La regione si chiama Tenerezza, e i suoi tratti idrografici, orografici e antropici si distribuiscono in un ordine agevolmente memorizzabile. Varcato il confine, il viaggio sentimentale parte da un paese chiamato Nuova Amicizia. Il pellegrino può proseguire lasciandosi trasportare dalla corrente del principale corso d'acqua, il fiume Inclinazione, che lo condurrà fluidamente al paese di Tenerezza su Inclinazione. Il nuovo amico che non disponga di imbarcazione si inoltrerà in percorsi terrestri accidentati ma interessanti. Lasciata la capitale, il territorio a sinistra del fiume si dirama in due vie, che lambiscono pittoreschi borghi. Si può prendere la strada per il piccolo paese di Indiscrezione. L'itinerario non è raccomandabile: dopo breve tragitto, che passa per i villaggi di Perfidia, Maldicenza e Cattiveria, disposti intorno alla rocca d'Orgoglio, si interrompe nei faraglioni prospicienti il burrascoso Mare d'Inimicizia. Molto più gradevole, anche se sinuoso, il cammino che prende la via per Compiacenza: di lì, lasciate alle spalle diverse graziose e ospitali borgate – eccone alcune: Sottomissione, Piccole Attenzioni, Assiduità, Grandi Servizi, Sensibilità – si arriva al fiume Riconoscenza, che bagna la cittadella di Tenerezza su Riconoscenza. Ma torniamo a Nuova Amicizia. La regione a destra del fiume Inclinazione è ugualmente bipartita. Il viaggiatore, con modesto scarto sulla via più diretta, s'imbatte nel piccolo insediamento di Negligenza, prima sosta nella strada che attraverso Diseguaglianza, Noia, Leggerezza e Dimenticanza, conduce alla glaciale distesa del Lago d'Indifferenza. Ma se sceglie di visitare Grande In-

gegno, avrà la possibilità di proseguire inanellando una nuova suggestiva filza di operosi centri abitati – in estrema sintesi, con qualche omissione, Graziosi Versi, Biglietti Galanti, Sincerità, Generosità, Rispetto, Bontà, fino al fiume Stima, bacino idrico del paese di Tenerezza su Stima. I tre fiumi confluiscono nella foce. Il vasto estuario si getta in una lingua di mare stretta e irta di scogliere, il Mare Pericoloso. Al di là, appena visibile da costa, si distende una regione di cui nulla si sa, le Terre Sconosciute.

La *Carte de Tendre* di Madeleine de Scudéry disegna una «agreable Morale d'amitié»,¹ congeniale con la raffinata intrigante pratica salottiera di un *ancien régime* non ancora corroso da veleni libertini, poiché intonava la sua preziosa elezione di spirito all'utopica socievolezza dell'urbana sprezzatura rinascimentale. Se esiste un'arte della relazione tra i sessi, ci dice Madame de Scudéry, da coltivare con costanza e sensibilità, i suoi saggi avvisi riguardano solo l'amicizia. L'orientamento nel percorso è naturalmente differenziato per l'uomo e per la donna; l'osservanza delle regole può stringere due anime in tenero e affettuoso legame. Ma conoscere il percorso non è meno importante che conoscere i confini. Reticenza e riserbo non svelano il nome del paese straniero che si stende oltre Tenera Amicizia; avvertono solo che l'approdo a una terra inesplorata si sconta al prezzo di un inevitabile naufragio. Le parole sottaciute sono, ovviamente, *eros* e *passione*.

Non ci si può avventurare in quei luoghi insidiosi, ripeteva la più giovane amica, Madame de La Fayette, che vent'anni dopo *Clélie* affida a un romanzo molto più snello, meno anacronistico, gli umori, ormai tinti di giansenismo, di un femminile accorto scetticismo sentimentale. È la vicenda della Principessa di Clèves. Innamorata da sempre del Duca di Nemours, irreprensibile consorte e amica del Principe di Clèves, una volta vedova nulla avrebbe ostato al coronamento, a lungo differito, di un amore corrisposto. Ma la donna decide di onorare la memoria del defunto marito, con un atto di ulteriore postuma fedeltà, isitigato dal senso di colpa per aver amareggiato la sua dipartita con la confessione del sentimento che nutriva per il brillante rivale. Al Duca di Nemours, prostrato ai suoi piedi e in lacrime, ella ribadisce la sua ferma indisponibilità: «J'avoue, répondit-elle, que les passions peuvent me conduire; mais elles ne sauraient m'aveugler».² Si ritirerà in un monastero.

Il naufragio, l'accecamento: la sintomatologia della passione arricchisce la retorica dell'inesprimibile col suo paradossale negarsi allo sguardo – quando arriva, non si vede. Come la si potrà riconoscere allora? Sicuramente Madame de La Fayette aveva discusso in più occasioni di questioni d'amore, nella consuetudine

¹ MADELEINE DE SCUDÉRY, *Clelie. Histoire romaine* [1654-1660], première partie, Paris, Augustin Courbé, MDCLX, p. 405. La *Carte de Tendre* si trova a p. 398.

² MADAME DE LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves* [1678], préface de Louise de Vilmorin, Paris, Le Livre de Poche, 1958, p. 232.

salottiera e nell'intimità, col suo tenero amico e mentore, il Duca di La Rochefoucauld, reduce dal raffreddamento dei rapporti con Madame de Sablé, sottile ipocondriaca paladina dell'amicizia tra donne. Le memorabili massime, nate e provate nella frequentazione del salotto della marchesa, inquinano causticamente il *décor galante* che informava il prezioso raffinamento del contegno ispirato ai principi dell'*honnêteté*. Si prenda la massima LXXVI: «Il est du véritable amour come de l'apparition des esprits: tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu».³ A quanto pare, l'esperienza, soprattutto di filosofi e letterati, insegna che l'Eros è intero nel circuito logorroico che innesca. Non ci sono residui. E il Duca probabilmente ha ragione, al di là di quanto lui stesso sarebbe stato disposto ad ammettere, perché quell'attenuazione comparativa risulta del tutto pleonastica: l'Amore, per quanto sia arduo connotarlo in termini positivi, è proprio un fantasma, *umbra* o *imago*. Non si vede, e non ha consistenza.

Il cinismo gode nel togliere la maschera a quello che, con estrema degnazione, si può assimilare a un triste inganno sensoriale. Occorre vigilare, ma la natura del pericolo non appare chiara, poiché chi lancia il monito si schermisce poi dietro la vaghezza. Il precettore si contenta dell'aposiopesi, ma l'immaginazione di chi ascolta, o legge, ha già preso la via del romanzo. Ci volevano le lettere di una monaca portoghese, amante disperata e abbandonata, per rimettere in onore e in orrore l'eccesso che si faceva beffe dei prudenti consigli di una ragione fatuamente mondana. È Mariana Alcoforado che scrive all'amante fedifrago, testimoniando, nell'urgenza della passione, gli effetti squilibranti indotti dal superamento del limite. Fortunatamente ritrovate, tempestivamente tradotte e pubblicate nel 1669, le cinque *Lettres portugaises* raddrizzano vigorosamente i ghirigori relazionali della *politesse* e delle *bienséances*. Suor Mariana versa nella pagina la sua trasparente affettività:

Je vois bien que je vous aime comme une folle; cependant je ne me plains point de toute la violence des mouvements de mon cœur, je m'accoutume à ses persécutions, et je ne pourrais vivre sans un plaisir que je découvre, et dont je jouis en vous aimant au milieu de mille douleurs.⁴

Vivaddio, una folata di insofferente sincerità emotiva, che consentiva anche alle anime teneramente irregimentate di gettare uno sguardo nella suburra delle passioni. Certo, si iniziò a ragionare per tempo sulla correttezza dell'attribuzione, e la perplessità si fece incalzante quando prese la parola quel misogino di gusto

³ FRANÇOIS DE LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, éd. par Jacques Truchet, Paris, Garnier, 1967, p. 24 [max. 76].

⁴ GUILLERAGUES [GABRIEL JOSEPH DE LAVERGNE], *Lettres portugaises, Valentins et autres œuvres*, éd. par Jacques Rougeot et Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, 1962, p. 54 [quatrième lettre].

che fu Rousseau. Il ginevrino non si fa incantare dal gridato femminile trasporto di una supposta mal monacata:

Mais ce feu céleste qui échauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissement jusqu'au fond des cœurs, manqueront toujours aux écrits des femmes: ils sont tous froids et jolis comme elles; ils auront tant d'esprit que vous voudrez, jamais d'âme; ils seraient cent fois plus sensés que passionnés. Elles ne savent ni décrire ni sentir l'amour même. La seule Sapho, que je sache, et une autre, méritèrent d'être exceptées. Je parierais tout au monde que les Lettres portugaises ont été écrites par un homme.⁵

Cominciamo a prendere appunti, poiché, al di là del fatto che nel merito della questione Rousseau ha visto giusto, la sua argomentazione spiana quella strada che troveremo lastricata di pregiudizi e luoghi comuni. Solo gli uomini – in quanto scrittori, s'intende – sanno usare il linguaggio della passione; purtroppo, quando lo fanno, generalmente mentono, sia che parlino a nome proprio o lo facciano per procura. Rousseau, che è uno di quegli scrittori, lo sa, e quindi non ci casca: nonostante ancora oggi qualche lettore provi a coonestare le ragioni dell'originale di mano femminile, un occhio appena esercitato non può non rilevare la spudoratezza dell'esercizio di stile, che rifà il verso, in diacronia e in sincronia, al modulo abusato dell'amante abbandonata, e s'incanala in un alveo di *topoi* passionali che a una donna di spirito appariranno quantomeno grossolani. L'autore, finto editore, è un uomo, fa letteratura, si compiace e compiace un pubblico che non si azzarda a parlare d'amore se non per *badinerie* – come farà ancora il giovane Diderot, con quello scherzo sciocco di dare la parola ai genitali femminili.

E quindi, siamo punto e a capo. Non ci si raccapezza. Nel momento in cui tenta di forzare l'oltranza dell'affetto razionalmente gestibile, il linguaggio si scontra con un limite, che non è costitutivo, ma, si badi, storico e ideologico. Non fosse altro perché, a sapere leggere, la tradizione letteraria offre testimonianze non artefatte o edulcorate di, chiamiamolo così, *raptus* erotico solipsistico, e tracce, assai più sporadiche, di frenesia congiunta. Ma chiudiamo questa propedeutica verticale sincronica con un ulteriore sguardo sulla civiltà delle preziose. Con *Zaïde. Histoire espagnole* (1671) Madame de La Fayette fa le prove del successivo capolavoro narrativo. L'opera, che non reca, come era consuetudine, l'effettiva intestazione autoriale, è introdotta da un'importante premessa critica, il *Traité de l'origine des romans* di Pierre-Daniel Huet, uno dei primi tentativi di sistemazione storica e

⁵ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, Note à la *Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles* [1758], éd. par Max Fuchs, Lille-Genève, Giard-Droz, 1948, p. 139 [Note al § 193].

teorica del fortunato genere di scrittura. Proprio in capo al discorso, troviamo una definizione che farà scuola: «ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir & l'instruction des Lecteurs». ⁶ Eros e romanzo: l'appaiamento in dittico, per quanto in seguito scaduto a pedestre cliché, svincola il linguaggio dell'immaginazione dai ceppi del cinismo, della convenienza, e soprattutto dell'astratto e languoroso idoleggiamento lirico. Perché, per fare all'amore, bisogna essere in due, e il racconto di Eros libera le potenzialità tradizionalmente conculcate di una *bi-vocalità* che deve farsi sentire e riconoscere per risultare esteticamente, e umanamente, credibile.

È il problema che si è sollevato, a un certo momento, ben presto, mentre tentavo di sbrogliare i primi fili della ricerca. Come se fosse possibile assumere, a chi voglia interrogare Eros, che la sua risposta venga formulata nei termini di una supposta voce universale, indifferenziata, oppure genericamente marcata, ma con l'autorevolezza autoimputata di potersi esprimersi per sineddoche. Proprio in quello scorcio di tempo che continua a venirci incontro con la sua casistica amorosa, qualcuno ebbe il buon senso di notare che «Tout ce qui a été écrit par les hommes sur les femmes doit être suspect, car ils sont à la fois juge et partie». ⁷ Eros è costitutivamente bivoco, scrittori e lettori in ascolto sono spesso affetti da ipoacusia neurosensoriale, sono cioè incapaci di percepire determinate frequenze e quindi riducono la complessità armonica, ne spremono una irritante monodia. Si sarà già intuito dove voglio andare a parare, ma non si può dare per scontato che certi problemi, per il semplice fatto che sono stati posti, siano stati per provvidenza risolti. La questione non è affatto passata in giudicato. In certi casi, in questo in particolare, *repetita iuvant*. Se la ridondanza frastorna, e rischia di trasformarsi in screditato grimaldello ideologico per aprire i forzieri del pensiero non allineato, l'accostamento al libro di storia diventa un utile ripiego, qualora sia animato dallo spirito anticonciliativo che passa in rassegna i casi che si vorrebbero archiviati. Apriamo il libro, dunque.

Immagino che ancora oggi lettori e studiosi si accostino con un senso di disagio alle pagine del *Malleus maleficarum*, il popolare trattato di caccia alle streghe, vera giurisprudenza del rogo purificatore dell'eresia. Ebbene, il manuale pone correttamente il problema dell'*altra* voce, e con piglio assertorio ne identifica le caratteristiche: «Nam sicut est mendax in natura, sic & in loquela, nam pungit & tamen delectat, unde & earum vox cantui Syrenarum assimilatur, quae dulci

⁶ PIERRE DANIEL HUET, *Traité de l'origine des romans* [1670], hrsg. von Hans Hinteräuser, Stuttgart, Metzlersche, 1966, pp. 4-5.

⁷ È una citazione dal saggio *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral* di FRANÇOIS POUILLAIN DE LA BARRE (Paris, Jean Du Puis, 1673, p. 90), posta da Simone de Beauvoir in epigrafe a *Le deuxième sexe. I. Les faits et les mythes* [1949], Paris, Gallimard, 1976, p. 7.

melodia transeuntes attrahunt, & tamen occidunt».⁸ I solerti estensori, i frati domenicani Heinrich Krämer e Jakob Sprenger, non inventano nulla, non sono dei degenerati e magari geniali sessisti, ma ‘pietosamente’ raccolgono una sapienza antichissima, che viaggia per pergamene classiche e carte sacre. A chi abbia appena appena annusato il floridissimo semenzaio della letteratura misogina, una frase come quella che abbiamo letto apparirà niente più di una frusta ripetizione; ed è questo che dovrebbe allarmare: un banale pregiudizio, in una deprimente schiera, che, espresso in altri luoghi, si guadagna l’indifferenza o al più il beneplacito di uno stiracchiato sorriso, versato in quel libro diventa il ‘martello’ a sostegno di una inqualificabile e inaccettabile pratica di sopraffazione, che parte dalla giustificazione della soggezione domestica, per arrivare all’acre odore della carne bruciata. Scriveva Croce, citando il salomonico apoftegma di Vincenzo Monti: «oltre il rogo non vive ira nemica» e la storia sta sempre «oltre il rogo».⁹ Forse è eticamente terapeutico opporre occhi d’acciaio allo specchio ustorio della storia. Mi permetto di dissentire. Secondo Charles Péguy, solo la memoria, che soggiorna nell’evento, trattiene il suo essere-stato dal trasformarsi in passato: «L’histoire est essentiellement longitudinale, la mémoire est essentiellement verticale. L’histoire consiste essentiellement à *passer au long* de l’événement. La mémoire consiste essentiellement, étant dedans l’événement, avant tout à n’en pas sortir, à y rester, et à le remonter en dedans».¹⁰ Non c’è perdono, non soltanto per i due domenicani, che nella loro operazione intellettuale hanno il solo torto di avere ottusamente riassunto alla lettera quello che trovavano scritto a tutto tondo chiaramente e senza possibilità di equivoco in ogni dove.¹¹ C’è stata un’offesa, e anche questa «offesa è insanabile».

Quella voce, articolata da una creatura naturalmente bifida e menzognera, non è affatto duplice: non diletta e di quando in quando uccide, o viceversa, ma diletta proprio al fine di uccidere – in senso oggettivo, al di là della buona fede, che è comunque sempre revocabile in dubbio. Intrinseca consanguineità con la parola obliqua del demonio. Il tema è così lontano dall’essere archiviato dalla moderna sensibilità illuminata, che ancora Joyce era costretto a prenderlo sul serio

⁸ *Malleus maleficarum* [1486-1487], in tres divisus partes, Venetiis, ad Candentis Salamandrae insigne, MDLXXVI, pp. 74-75 [par. I, q. 6] (cfr. HEINRICH INSTITOR [KRÄMER], JAKOB SPRENGER, *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel ‘transfert’ degli inquisitori*, Intr. di Armando Verdiglione, Milano, Spirali, 2003, p. 94).

⁹ BENEDETTO CROCE, *La storia come pensiero e come azione* [1938], Bari, Laterza, 1966, p. 256.

¹⁰ CHARLES PÉGUY, *Clio. Dialogue de l’histoire et de l’âme païenne*, in *Œuvres en prose 1909-1914*, éd. par Marcel Péguy, Paris, Gallimard, 1961, p. 272.

¹¹ Karol Wojtyła, a nome dell’Istituzione che rappresentava, aveva chiesto perdono, o quantomeno aveva espresso il suo rammarico, nella lettera alle donne del 29 giugno 1995.

nel momento in cui decide di chiudere il monologo di Molly Bloom. Rileggiamo quel fantastico *explicit*:

and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.¹²

Questo passo costituisce un'epitome del discorso che intendo svolgere, poiché mette in scena un eros non cantato e conclamato e speculato, ma in azione: Molly pensa proprio a quel momento, qualcosa succede, proprio di lì dovrebbe partire un discorso sull'eros che stia sui piedi e non sulla testa, ma l'imbutto analogico della cecità e dell'imbestimento strozza le corde espressive, che tornano a rilassarsi solo quando possono discettare sulle mille cianfrusaglie ideologiche e sentimentali che costipano la realtà dell'attrazione sessuale. Ma di ciò mi occuperò con dovizia più avanti. Ora mi interessa leggere la proposta autoesegetica di Joyce, che commenta la sua *Penelope*: «Though probably more obscene than any preceding episode it seems to me to be perfectly sane full amoral fertilizable untrustworthy engaging shrewd limited prudent indifferent *Weib. Ich bin der Fleisch der stets bejaht*».¹³ Joyce riscrive un'affermazione che Goethe aveva posto in bocca a Mefistofele: al demonio, che aveva asseverato di essere *der Geist, der stets verneint* (lo Spirito che sempre nega),¹⁴ la donna ora ribatte di essere il Corpo che sempre afferma. Il suo sì, *yes*, è esattamente un assenso alla vita, che si esprime come fattuale biodicea. Lo si capisce se si continua la lettura del celebre passo del *Faust*: pochi versi dopo, il demonio ripete l'immarcescibile sentenza del Sileno, implicitamente svelandone la fonte: «drum besser wärs, daß nichts entstünde».¹⁵ Dire di sì alla vita, dunque affermare Eros; dall'altra parte, una diabolica macchinazione per servire i principi del non-essere, che arriva al punto di contraffare il desiderio di piacere, spacciandolo per anelito dell'annullamento, con conseguente criminale associazione di Eros e Thanatos. Che sarà pure cogente nel mondo freddo governato dal secondo principio della termodinamica, proteso verso il compiaciuto ineluttabile equilibrio entropico, ma che non ha più ragione d'essere (*non ha mai avuto ragione d'essere*) nelle strutture aperte di un universo regolato da processi dissipativi di crescente

¹² JAMES JOYCE, *Ulysses*, Introduction by Declan Kiberd, London-New York, Penguin Books, 2000, p. 933.

¹³ Letter to Frank Budgen, 16 August 1921, in *Selected Letters of James Joyce*, ed. by Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1975, p. 285.

¹⁴ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1994, p. 102 [v. 1338].

¹⁵ «Meglio sarebbe che nulla nascesse» (*ibidem* [v. 1341]).

complessità. Non da ieri, lo scienziato assiste, nella bella espressione di Prigogine, al «reincarnamento della natura», di cui siamo parte.¹⁶

Anche Joyce non inventa nulla, ma con la cristallina chiarezza che ispira i grandi artisti esplicita il sottobosco di un inveterato *idolum tribus*. Quella voce, dunque, ontologicamente e fisiologicamente dice sì alla vita, ma non sarebbe adeguatamente caratterizzata se si omettesse di ricordare che, storicamente, ha più volte cercato di gridare un no, una indisponibilità. Sia storicamente, che nell'ordine mitico. Ho in mente un caso che recupero da una lontana classicità. No, non penso affatto alla voce della Diotima platonica. Il fatto che a una donna – mi permetto di insinuare: o sedicente tale – sia consentito di accedere al Logos con dovizia di argomentazione maieutica, dovrebbe insospettire; osservo tuttavia che la figura della straniera di Mantinea è tuttora inalberata a vessillo di un controdiscorso di genere, e dunque ne traggo la conclusione che forse aveva ragione il noto 'femminista' Julius Evola:

Non è un caso che questa teoria venga messa in bocca ad una donna, in primo luogo, e, in secondo luogo, a Diotima di Mantinea, iniziata a Misteri, che si possono ben chiamare “i Misteri della Madre” e che rimandano al substrato preellenico, pre-indoeuropeo, di una civiltà telluricamente e ginecocraticamente orientata.¹⁷

Sono persuaso che, celato dalla bianca maschera, sia un uomo a pronunciare quell'esiziale logos erotico: un altro untuoso travestimento. Ma torno a quell'altra voce, che ha il coraggio, storicamente determinato, di negare. In realtà sono più voci, è un coro. Non sono le Menadi, le fedeli di Dioniso. Per quanto inquietanti e al limite terrificanti, la loro dismisura non ha mai turbato l'ordine falloocratico di cui sono espressione e garanzia. Non rifiutano affatto. Per questo la loro presenza mitica ha goduto di una fortuna che ha lusingato l'immaginario di varie epoche. Le Supplici, a cui penso, sono state invece meno fortunate. Occorreva l'arte sovrumana di Eschilo per aprire una trilogia tragica col coro di straniere (vengono dall'Africa e millantano una comune ascendenza) che impetrano ospitalità e soccorso alla popolazione di Argo. Sono le cinquanta figlie di Danao, le Danaidi, in fuga dalle nozze imposte coi cinquanta figli dello zio Egitto. Aborriscono la prepotenza e la violenza dei maschi. Sentono allungarsi sui loro corpi le mani brancicanti dei loro inseguitori, che non si arresteranno di fronte a nulla, incuranti di ogni timore sacro. Così il coro ritrae i cugini aggressori: «οὐ μὴ τριαίνας τάσδε καὶ θεῶν σέβῃ / δέισαντες ἡμῶν χεῖρ' ἀπόσχονται, πάτερ. / περίφρονες δ' ἄγαν ἀνιέρωι

¹⁶ Cfr. YLIA PRIGOGINE, ISABELLE STENGERS, *La nuova allenaza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1981, p. 261 e *passim*.

¹⁷ JULIUS EVOLA, *Metafisica del sesso* [1969], con un saggio introduttivo di Fausto Antonini, Roma, Mediterranee, 1997, p. 75.

μένει / μεμαργωμένοι, κυνοθρασεῖς, θεῶν / οὐδὲν ἐπαίοντες».¹⁸ Il mito vuole che Argo, cinta d'assedio, debba capitolare. Vengono celebrate le nozze. Durante la notte le ragazze vengono violate, ma si erano accordate in segreto: al momento opportuno, trafiggono con uno stiletto il cuore dei loro sposi assopiti.¹⁹ Non è una storia tranquillizzante, è una di quelle che la tradizione preferisce recitare in sordina, ma che ho 'spericolatamente' inteso associare al brano di Joyce per rammentare, con necessario tono pedestre, che quel destabilizzante sì alla vita e a Eros è condizionato dal rispetto di un altro valore non sindacabile: la reciprocità. Come se fosse possibile assumere, come pure è sempre stato fatto, che il discorso di Eros riguardi il soggetto, e solo in via vicaria la relazione – quando invece è proprio dalla relazione che occorre partire, sbarazzandosi del petulante, lamentoso e aggressivo protagonismo del soggetto. Ho scritto 'protagonismo': volevo dire *narcisismo*. Impressionante quello che scrive Eschilo, dando la parola a Danao, nel 463 a.C.: «πῶς δ' ἄν γαμῶν ἄκουσαν ἄκοντος πάρα / ἄγνός γένοιτ' ἄν».²⁰ Non è un'anticipazione, la chiamerei piuttosto una 'sopravvivenza del futuro nel passato'; il passato è stipato di testimonianze del futuro più o meno maldestramente occultate, di questo e altro genere. Anacronismi? L'arte vive di apparenti anacronismi, la democrazia argiva delle *Supplici* ne è un fulgido esempio.

L'altra voce, femminile, le ragioni del corpo e della vita, la parola del romanzo, il rispecchiamento, la reciprocità, la temporalità di Eros, il linguaggio della passione: queste e altre suggestioni si sono progressivamente composte in sistema mentre seguivo il filo di un'intuizione, che devo alla rilettura di un dramma di Pirandello. In quel dramma l'arte allusiva di Pirandello ammicca al V Canto dell'*Inferno*: era stato già visto, naturalmente, ma non erano state tratte le implicazioni. Il drammaturgo riscrive una veneranda situazione testuale, adattandola alla sua modernità. Niente di strano, il gioco serio della letteratura si nutre di questi succhi linfatici. Il futuro ricordato del mito si avvale di un discorso che ritorna. Fatto sta, che l'operazione dell'autore postero apre un orizzonte di senso in cui tornano a fibrillare parole antiche ormai sature di significato. All'influenza, credo per nulla angosciosa, risponde una retroazione sul testo originario, che, al

¹⁸ «Non certo per paura di questo tridente e per rispetto verso gli dèi / terranno le mani lontane da noi, padre! / Deliranti, smodati, empi, prepotenti, / pazzi, cani furiosi, non prestano / ascolto agli dèi» (ESCHILO, *Supplici*, in *Le tragedie*, a cura di Monica Centanni, Milano, Mondadori, 2007, pp. 260-261 [vv. 755-759]).

¹⁹ Eschilo ha ben presente un altro caso di mitico rancoroso rifiuto femminile, ma l'oltraggio vendicativo recato ai maschi dalle donne di Lemno viene apertamente biasimato dal coro di schiave troiane delle *Coefore* (cfr. ESCHILO, *Coefore*, ivi, p. 560 [primo stasimo, vv. 631-637]).

²⁰ «Come può restare puro qualcuno che si unisce a una donna che lo rifiuta, prendendola da un padre che gliela rifiuta?» (ESCHILO, *Supplici*, cit., pp. 220-221 [vv. 227-228]).

di là delle intenzioni esegetiche di Pirandello, reagisce a quello stimolo che viene da un altro tempo. Ma su questo bisogna intendersi.

Tra la primavera e l'estate del 1933 Osip Mandel'stam rilegge Dante, pochi mesi prima dell'attacco sferzante e ironico al regime staliniano, che gli costerà la detenzione e la morte, un anno prima dell'approccio drammaturgico di Pirandello al canto infernale. Ne sortisce la *Conversazione su Dante*, pubblicata postuma. Mandel'stam rileva che

Dante, essendo riuscito a conciliare l'inconciliabile, ha cambiato la struttura della dimensione cronologica, e forse è vero anche il contrario: ha dovuto risolversi alla glossolalia dei fatti, al sincronismo di nomi, leggende e avvenimenti che centinaia d'anni separano, proprio perché percepiva gli ipertoni del tempo.²¹

Alla fine degli anni Venti, fresco di conversione al cristianesimo, Eliot torna a Dante, con una rilettura critica. Parte dall'*Inferno*, attraversa le altre due cantiche, e chiude con la *Vita nova*. L'opera giovanile deve essere letta per ultima – «It is, I repeat, for several reasons necessary to read the *Divine Comedy* first» –, anche a costo di innescare un *loop* ermeneutico: «We cannot understand fully Canto XXX of the *Purgatorio* until we know the *Vita Nuova*, which in my opinion should be read after the *Divine Comedy*». ²² L'indicazione di metodo rapporta a un caso specifico l'idea eliotiana, discussa nel saggio *Tradition and the individual talent*, di una storia della tradizione in movimento, che rende potenzialmente sincronici tutti i testi letterari. Se vale, se il lettore e lo scrittore in quanto lettore intercettano gli «ipertoni del tempo» di cui parlava Mandel'stam, allora l'applicazione del principio di simmetria sfugge all'ordine del paradosso: i testi letterari comunicano relativizzando l'ordine causale, come se fossero le funzioni algebriche di un calcolo reversibile. Così Genette:

Questa azione di ritorno autorizza e giustifica tutti gli 'anacronismi' cari a Borges, giacché se l'incontro, diciamo di Browning e di Kierkegaard, non esiste se non in funzione di quella risultante ulteriore che è l'opera di Kafka, bisogna percorrere alla rovescia il tempo degli storici e lo spazio dei geografi: la causa è posteriore all'effetto, la 'fonte' è a valle, perché la fonte, qui, è una confluenza. Nel tempo reversibile della lettura, Cervantes e Kafka ci sono entrambi con-

²¹ OSIP ÈMIL'EVIC MANDEL'STAM, *Conversazioni su Dante*, a cura di Daniela Rizzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021, p. 53.

²² THOMAS STEARNS ELIOT, *Dante*, in *Selected essays* [1932], London-Boston, faber & faber, 1972, pp. 276 e 262.

temporanei, e l'infusso di Kafka su Cervantes non è minore dell'infusso di Cervantes su Kafka.²³

Il metodo si rivela promettente anche nell'ambito degli studi storici, qualora si abbia la cautela, come avverte Nicole Loraux, di studiare il passato con una pratica di anacronismo controllato, cosciente del differenziale temporale insito nelle domande decontestualizzanti che si pongono all'oggetto di studio.²⁴ Perché mai non si potrebbero rivolgere al passato domande impertinenti, che ovviamente non riguardano la storia dei cambiamenti quantificabili e osservabili, ma quel nebuloso ammasso semiotico composto di mentalità, credenze, assunzioni, consuetudini, quell'impasto antropico fatto dunque di cultura? Pure lo storico che aborre l'anacronismo si trincerava dietro assunzioni postulate e inverificabili; per esempio: «Être un objet d'histoire, donc, c'est croire à la croyance 'de son temps', appartenir à son temps sur le mode de la croyance, sur le mode de l'adhésion indéfectible».²⁵ Il punto è: chi o cosa stabilisce quale sia la cosiddetta 'credenza' che definisce la semiosfera di ogni singolo segmento temporale coerente preso in esame? Riformuliamo la domanda:

In what sense is any era ever truly finished – who sets the boundaries and how are they patrolled? Do we not have overwhelming evidence, in our own time and in every period we study, of an odd interlayering of cultural perspectives and a mixing of peoples, so that nothing is ever truly complete or unitary?²⁶

Si potrebbe insinuare, il genealogista e l'archeologo ce lo hanno mostrato, che sono i rapporti di forza tra gli interessi in gioco ad avere determinato il prevalere di determinati orizzonti di senso, che hanno poi vidimato la loro liceità intellettuale moltiplicandosi per partenogenesi, alle spese di altri orizzonti, conculcati, perdenti, ma ibridamente resistenti – quelli di Giordano Bruno, per esempio, o del mugnaio friuliano Menocchio, arsi sul rogo nel medesimo anno di grazia 1600. «La multiplicité des lignes de temporalités, des sens même de temps, inclus dans un 'même' temps est la condition de l'agir historique».²⁷ Ecco: il tempo storico

²³ GÉRARD GENETTE, *L'utopia letteraria*, in *Figure I. Retorica e strutturalismo* [1966], Torino, Einaudi, 1988, p. 120.

²⁴ Cfr. NICOLE LORAUX, *Eloge de l'anachronisme en histoire*, «Le genre humain», 27, 1993, pp. 28, 32.

²⁵ JACQUES RANCIÈRE, *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*, «L'Inactuel», 6, 1996, p. 60.

²⁶ CATHERINE GALLAGHER, STEPHEN GREENBLATT, *Practicing New Historicism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000, p. 7.

²⁷ J. RANCIÈRE, *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*, cit., p. 68.

è intrinsecamente plurale, ogni taglio sincronico ci restituisce una complessità di tempi intrecciati, in coesistenza. Difficili da discernere a posteriori, e soggetti alla tentazione rassicurante della *reductio ad unum*. Come scrive White, esplicitando la *ratio* estetizzante del metodo di spiegazione storiografica, sullo sfondo strutturale «of the *entire set of events considered as a completed story*», si pone la questione della «relationship between a given story and other stories that might be ‘found’, ‘identified’, or ‘uncovered’ in the chronicle». Applicando un elementare principio retorico di economia narrativa, sorretto da assunti ideologici più o meno consapevoli,

The historian arranges the events in the chronicle into a hierarchy of significance by assigning events different functions as story elements in such a way as to disclose the formal coherence of a whole set of events considered as a comprehensible process with a discernible beginning, middle, and end.²⁸

Fra il materiale di scarto dell'arrangiamento narrativo del tempo storico si scorgono anche scampoli di futuro. Se la regola fosse quella dell'integrazione sistemica, che rende organici i fenomeni storici di ogni epoca presa a sé, al rigetto della società schiavista e delle tesi sull'inferiorità biologica e intellettuale della donna dovrebbe accompagnarsi l'accantonamento dell'intero edificio filosofico aristotelico, che su quei presupposti materiali e ideologici tesse i suoi arazzi etici e politici. Per tacito consenso, si assume invece che la storia sia discronica, che sia la posticcia cucitura di tempi di diversa caratura e velocità: a questa condizione, non sistemica, un Aristotele seppure sbrindellato risulta ancora interessante per i suoi lettori a venire. Paul Ricoeur, con suadenti assonanze benjaminiane, invita a leggere nel passato i futuri non compiuti che presentano le loro istanze all'effettuale responsabilità del presente:

Quand l'histoire s'efforce de reconstruire, de reconstituer ce qui a été dans le passé la façon de vivre, de percevoir le monde, de vivre les relations avec les autres, il faut tenir compte de ceci: les hommes du passé avaient un futur qu'on peut appeler le futur du passé, qui fait partie de notre passé à nous. Or une grande partie du futur du passé, n'a pas été réalisé. Les gens d'autrefois ont eu des rêves, des désirs, des utopies, qui constituent une réserve de sens non réalisé. Un aspect important de la relecture et de la révision des traditions transmises, consiste dès lors dans le discernement des promesses non tenues du passé. Le passé en effet n'est pas seulement le révolu, ce qui a eu lieu et ne peut plus être changé – défini-

²⁸ HAYDEN V. WHITE, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe* [1973], Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1979, p. 7.

tion très pauvre du passé – il demeure vivant dans la mémoire grâce, je dirai, aux flèches du futur qui n'ont pas été tirées ou dont la trajectoire a été interrompue. En ce sens, le futur inaccompli du passé constitue peut-être la part la plus riche d'une tradition.²⁹

È proprio così: frecce di futuro che non sono state tirate, che sono state riposte nella faretra, ma che nondimeno erano state incoccate, e che con la loro punta smussata avrebbero voluto bucare la scorza spessa di un orizzonte storico determinato dalle strutture di potere. Ammucchiate nei sottoscala della storia, continuano a vivere grazie alla memoria.

I rapporti di discronia sono ancora più palpabili se restringiamo la ricerca all'ambito letterario e artistico. Georges Didi-Huberman parla dei differenziali di tempo all'opera nelle immagini, che permettono di scorgere rassomiglianze spazzate, per esempio tra i drippings di Pollock e gli affreschi del Beato Angelico:

l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités. La concordance des temps n'existe – presque – pas [...]. L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images [...]. Poser la question de l'anachronisme, c'est donc interroger cette plasticité fondamentale et, avec elle, le mélange, si difficile à analyser, des *différentiels de temps* à l'oeuvre dans chaque image.³⁰

Ciò sia inteso anche per il testo letterario. È un metodo fecondo, che forza la chiusura del passato per inserirvi un'*enclave* di presente. Così l'opera antica è virtuosamente uncinata da un gancio che la infutura. Bene, recepisco lo stimolo, ma voglio dissipare ogni ombra di *naïveté* antistorica. Occorre essere chiari su questo punto. Tornare al V Canto dell'*Inferno* dopo una lettura di Pirandello non significa lavorare criticamente di cesello su un senso inusitato che l'autore novecentesco avrebbe 'inventato' grazie alla propria attrezzatura culturale. Pirandello non ha fatto altro che trarre spunto da un motivo scenico e ideologico che i versi di Dante da sempre, fin dalla loro primitiva diffusione, hanno pianamente posto sotto gli occhi di tutti i lettori di tutte le epoche. Per rifarci a Benjamin, nell'immagine dialettica di Pirandello che rilegge Dante riconosciamo un'immagine autentica del passato che si salva per il futuro. Si tratta solo di sapere guardare, senza pregiudizi, sgravati dalla farragine accademica e moralistica che ha condizionato fin dalle origini la

²⁹ PAUL RICŒUR, *Identité narrative et communauté historique*, «Cahier de Politique Autrement», octobre 1994 (testo di una conferenza alla giornata di studi «L'Identité de la France en question», giugno 1992).

³⁰ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, pp. 15-17.

lettura. Dunque, nel momento in cui mi accosterò al V Canto, accantonerò ogni presupposto grevemente anacronistico, per leggere Dante *iuxta propria principia*. È alla nebulosa culturale che lo circonda, in cui è immerso, che farò pertinace ed esclusivo riferimento. Non mi sono concesso scappatoie. Con quali risultati?

Devo ammettere che durante la ricerca, per un breve periodo, mi ha solleticato l'idea di proporre un 'Dante contro la cultura del suo tempo'. Mi sono ricreduto.³¹ Avrei semplicemente avvalorato l'errore di considerare indiscutibile, unilaterale, compatta, onnipervasiva una certa 'immagine del mondo' (o *Weltanschauung*, come si diceva una volta) che ha storicamente imposto la sua necessità propagginandosi e assolvendosi. Come se l'avventizio pellegrino gettato nel XIII secolo si trovasse incapsulato in una camera iperbarica per respirare solo la purissima *croyance de son temps*. Non esiste, in ogni singolo punto dello sviluppo sulla linea storica, un tempo assoluto, occorre percepire e restituire il differenziale dei tempi coesistenti e complanari. Per esempio, come dubitare che appartengano a linee temporali alternative il capillare apprezzamento, nel canale orale e in quello scritto, per la dimensione romanzesca, e l'elitaria dottrina apologetica di *summae* e trattati? Come si può schiacciare la temporalità di Francesca da Polenta su quella del vescovo di Parigi Étienne Tempier? Si dirà: la domanda occorre rivolgerla a Dante, e la risposta sarà inequivocabile, poiché è un intellettuale organicamente inserito nel 'suo tempo'. Ci mancherebbe, ma quel tempo è plurale. E Dante, grazie all'alta coscienza di sé e alla forza smisurata del suo ingegno, non è arretrato di fronte alla sfida di vivere, patire, subire e rappresentare la contraddizione, ovvero l'intreccio e la frizione fra immagini del mondo concorrenti, tutte legittimamente figlie del loro tempo – anche se una, direbbe Orwell, più 'figlia' di altre, figlia germana che pretende insaziabilmente di replicare l'atto vessatorio del tempo di Tempier su quello di Francesca.

Se la ricerca parte da questo presupposto, se intravede la possibilità di sbizzare un'immagine di Dante poliedrica e fecondamente contraddittoria, deve però, con rigore integralista, sottoporsi alla necessaria verifica della documentazione. Per quanto sono stato capace, ho cercato di fare parlare gli altri tempi medievali con cui il canonizzato tempo di Dante può essersi virtuosamente intrecciato; soprattutto, ho tentato di dare spazio alle altre voci e all'*altra* voce che hanno saputo sfregare le corde della sua partecipazione. Dovevo assolutamente presentare testi, fare parlare i testi. A rischio di comporre, in certi casi, un centone, ho preferito evitare il ricorso sistematico all'autoindulgente parafrasi, al rimando allusivo, all'eventuale verifica differita. Uno spicilegio di citazioni? Non solo, anche. Come direbbe, di nuovo, Benjamin:

³¹ Ma ho tenuto per ferma, sia chiaro, l'irrelevanza delle fantasie su certe presunte affiliazioni a sette esoteriche.

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli.³²

Le fonti, a meno che non siano di semplice corteggio argomentativo, si citano nella lingua originale, senza eccezione quelle fruibili da Dante: non è possibile affidarsi alle traduzioni. Sono i testi che Dante concretamente aveva letto e quelli, in numero cospicuo, a cui avrebbe potuto, ipoteticamente e idealmente, avere accesso, la testualità che disegna il caleidoscopico sfondo culturale del suo tempo.

In tutta buona fede, il risultato mi pare filologicamente, in senso largo, coerente e credibile, naturalmente discutibile, a meno che la diplopia non m'abbia ingannato, facendomi illudere da un effetto-verità frutto soltanto di un'abborracciata e pletorica esibizione documentaria. Non ho comunque rinunciato a correre l'alea dell'anacronismo, che non interessa l'oggetto di studio, ma la prospettiva in cui si colloca lo studioso. Questione delicata, che rischia di esautorare la mia credibilità intrappolandola in un *cul-de-sac* autoreferenziale. Mi è capitato di riflettere sul senso di una considerazione metodologica di Gadamer:

La storia dell'ermeneutica ci dice anche che, accanto all'ermeneutica filologica, ce n'è sempre stata una teologica e una giuridica; solo tutt'e tre insieme costituivano l'intero ambito dell'ermeneutica [...]. Lo stretto legame che univa in origine l'ermeneutica filologica con quella giuridica e teologica si fondava però sul riconoscimento dell'applicazione come momento costitutivo di ogni comprensione. Tanto nell'ermeneutica giuridica quanto in quella teologica è essenziale la tensione che si stabilisce tra il testo – sia esso quello della legge o della rivelazione – e il senso che assume la sua applicazione nel concreto momento dell'interpretazione, per esempio nel giudizio del tribunale o nella predicazione [...]. Comprendere significa sempre, necessariamente, applicare.³³

Applicare la conoscenza, fare l'inventario, il più possibile esaustivo e oggettivo, delle prove a carico, e quindi pronunciare il giudizio, accettando il rischio di

³² WALTER BENJAMIN, *Opere complete*. IX. *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. ital. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 514 [N 1a, 8]. In un senso piuttosto diverso rispetto a quello inteso da Benjamin, giusto per esibire con bolla d'accompagnamento quello che sarebbe diventato un autentico truismo negli studi semiologici, ci si può appoggiare a Bachtin per constatare che «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (JULIA KRISTEVA, *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 146).

³³ HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo* [1960], Milano, Bompiani, 1990, pp. 359-360.

respirare l'aria viziata di un tribunale, in libera uscita dall'asettica neutralità valutativa dell'ospizio: si può fare? Immaginare dunque che l'ermeneutica filologica, di cui parla Gadamer, possa essere chiamata a rispondere di fronte alla vita: confesso che fin dalla giovanile lettura della seconda Considerazione inattuale di Nietzsche quella provocazione esegetica mi ha intrigato, ma non ne avevo mai realizzato la potenzialità. L'ancora giovane filosofo in fuga dalla filologia scrive *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Mi interessa la nuova e vecchia deontologia del metodo applicato dallo storico:

Egli deve avere, e di tempo in tempo impiegare, la forza di infrangere e di dissolvere un passato per poter vivere: egli ottiene ciò traendo quel passato innanzi a un tribunale, interrogandolo minuziosamente, e alla fine condannandolo; ogni passato merita invero di essere condannato.³⁴

Non trovandosi più in circolazione integerrimi hegeliani devoti al determinismo della fattualità, l'intimazione di Nietzsche – che fa il paio con la rimbaudiana licenza «d'exécrer les ancêtres»³⁵ – potrebbe essere derubricata fra i documenti della polemica intellettuale nella Prussia bismarckiana. Del resto, che senso ha studiare il passato per condannarlo? Lo storiografo interroga il passato, con acribia analitica si affida al meccanismo della spiegazione, lavora di contestualizzazione, e infine illustra quel reticolo causale che sancisce non soltanto l'irrevocabilità di fatto del passato, ma anche di diritto. Insomma, alla fine del giro di giostra, lo Spirito può tirare un sospiro di sollievo, e sorridere delle fragili ipotesi controfattuali. Per citare di nuovo Croce, gli uomini del passato «Non sono essi responsabili dinanzi a nessun nuovo tribunale appunto perché, uomini del passato, entrati nella pace del passato, e come tali oggetto solamente di storia, non sopportano altro giudizio che quello che penetra nello spirito dell'opera loro e li comprende».³⁶ *Parce sepulto*, dunque. Ma si può fare qualcosa di più che limitarsi a prendere nota di un passato ormai prescritto. Non per dare fiato allo spirito ferito, ma miope, che informa la rancorosa reazione della cosiddetta *cancel culture*: abolendo la distanza che ci separa dall'*antico*, ne reintroduce di soppiatto il registro *anticato* dell'intolleranza, oggi,

³⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*, II (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*), in *Opere*, vol. III, t. I, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1972, p. 284.

³⁵ ARTHUR RIMBAUD, [Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871], in *Œuvres complètes. Poésie, prose et correspondance*, éd. par Pierre Brunel, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 241.

³⁶ B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, cit., p. 36. Per venire a tempi più recenti: «Assumere un atteggiamento moralisticamente aggressivo nei confronti del passato produce uno sterile, pericoloso irrazionalismo che snatura il processo della conoscenza sottoponendolo alle sentenze emesse da un tribunale tanto ripugnante quanto infruttuoso» (MASSIMO LUIGI SALVADORI, *In difesa della storia. Contro manipolatori e iconoclasti*, Roma, Donzelli, 2021, pp. 72-73).

nell'*hic et nunc*. La complessa stratificazione dei tempi storici permette sempre di riconoscere quelle che ho chiamato sopravvivenze del futuro nel passato, e quei tessuti necrotici non espurgati che continuano a condizionare il presente. Per comprendere che un certo presente è in ritardo, invecchiato, occorre costringerlo a replicare con argomenti speciosi alle istanze 'inattuali' di un passato conculcato, rimasto allo stato latente o virtuale. Si consideri il seguente caso, coerente col tema della presente ricerca. Quell'altro visionario che ho richiamato, il giovanissimo Rimbaud, non ancora diciottenne, ha l'ardire di scrivere una cosa del genere:

Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, – jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons.³⁷

Siamo tutti d'accordo, *ça va sans dire*. In linea di principio, poiché forse, entrando nel merito, anche i maschi più illuminati riconosceranno con riluttanza la loro collateralità e consequenzialità col generico «mal seme d'Adamo», gratificato con il bell'appellativo di *abominable*. E allora inizieranno le distinzioni, le precisazioni, le prese di distanza, le chiamate in correità. Finché, archiviato il *j'accuse* di quel giovane di genio, si spalanca la finestra, e ci si accorge di un mondo tuttora irreggimentato e intristito da vecchi, maschi, incartapecoriti, quando non pompati con testosterone sintetico, che continuano a ossequiare la logica delle armi, più o meno convenzionali – vale a dire, continuano a usare la storia, con passione necrofila, contro la vita (degli altri). 'Fortunatamente' non è più tra di noi l'uomo del sottosuolo dostoevskijano, accecato da una lucidità macinata nel livore:

Io ho quarant'anni, adesso, e quarant'anni son tutta una vita, dico bene? Sono o no i quarant'anni la più profonda vecchiaia? Vivere più di quarant'anni è una cosa sconveniente, è volgare, immorale! Chi vive più di quarant'anni? Rispondetemi sinceramente, onestamente. Ve lo dirò io chi: gli imbecilli e i mascazzoni, nessun altro.³⁸

Parla in senso figurato, e in senso figurato rigetta la logica del 2 più 2 che fa 4, la razionalità del reale, l'equilibrio omeostatico, la composizione, il perdono. C'è una violenza, che ha sempre trovato l'indispensabile supporto apologetico, che ha

³⁷ A. RIMBAUD, [Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871], cit., pp. 246-247.

³⁸ FĖDOR DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, a cura di Igor Sibaldi, Milano, Mondadori, 1987, p. 23.

soffocato o ritardato lo sviluppo di linee storiche alternative. Non è accettabile, e la protesta deve valere ora per allora, facendo eco alle vittime che hanno protestato e prestando la voce a quelle che hanno semplicemente subito. «Andromaque, je pense à vous!», prorompe Baudelaire in apertura dello splendido *tableau* parigino *Le cygne*. Non a caso, la considerazione di un patito e gridato dolore femminile attiva una pietà che si estende, a chiusura del cerchio e in punta di poesia, «aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!»³⁹ Insomma, se è concesso all'individuo, e al poeta, di indignarsi, perché lo studioso dovrebbe, istituzionalmente, cautelarsi dietro il riserbo? *Aux choses mêmes*, d'accordo, ma la natura delle cose è inquadrata da principi che non dovrebbero essere negoziabili, e che non dovrebbero essere posti in *epochè* nemmeno di fronte al fenomeno che appare iperdeterminato, irrevocabile e irreversibile. Il passato si apre, e solo una lungimirante *caritas* prospettica è in grado di apprezzare il fatto che «to present previously disregarded historical subjects [...] could give access to a multiplicity of pasts».⁴⁰

L'atteggiamento olimpicamente impassibile dello storico è efficacemente caratterizzato da Foucault, l'archeologo, in dialogo serrato con Nietzsche, il genealogista:

lo storico è portato a mettere in ombra la propria individualità, perché gli altri entrino in scena e possano prendere la parola. Dovrà dunque accanirsi contro se stesso: far tacere le sue preferenze e sormontare i suoi disgusti, confondere la propria prospettiva per sostituirla una geometria fittiziamente universale, mimare la morte per entrare nel regno dei morti, acquistare una semiesistenza senza volto e senza nome. E in questo mondo dove avrà imbrigliato la sua volontà individuale, potrà mostrare agli altri la legge inevitabile d'una volontà superiore. Avendo cominciato a cancellare dal proprio sapere tutte le tracce di volere, ritroverà, dal lato dell'oggetto da conoscere, la forma d'un volere eterno.⁴¹

La parzialità, e soggettività, del punto di vista, che sto esplicitando in esergo, in linea con le sensate indicazioni di metodo del *new historicism*, mette in circolo un sapere critico che non può non approdare a esiti antidogmatici. Ho scelto dunque di rompere con l'algida e, in linea generale, condecenza neutralità valutativa ed espositiva che si richiede al lavoro di ricerca con ambizioni scientifiche. Ho inteso versare nell'argomentazione la passione per la storia, la passione per la letteratura, e, per quanto claudicante, la passione morale. Ma, sia chiaro anche questo, non

³⁹ CHARLES BAUDELAIRE, *Le cygne*, in *Les fleurs du mal*, éd. par Jacques Dupont, Paris, Flammarion, 2016, pp. 130, 132 [LXXXIX, vv. 1, 52].

⁴⁰ C. GALLAGHER, S. GREENBLATT, *Practicing New Historicism*, cit., p. 55.

⁴¹ MICHEL FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogia, la storia* [1971], in *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 47-48.

è passione mossa da 'risentimento'. Non ne avrei ragione, del resto – al limite, si tratterebbe di una passione occasionata da arabeschi di fumoso malumore. Eh sì, poiché, come è stato detto, le controletture che sottopongono la veneranda tradizione dell'umanesimo al vaglio dei nuovi focolai identitari, che rivendicano un accreditamento culturale, sono liquidabili proprio in ragione del loro approccio impuro, interessato, che ha la sfrontatezza di usare la letteratura per promuovere «their supposed (and nonexistent) programs for social change»⁴² – come se la panoplia di un arbitrario canone occidentale non fosse il frutto di un'opzione ideologica intrisa di pregiudizi e validazioni soggettive, metodologicamente affine, anche se in termini meno urbani, al classicismo di Gadamer, che «consacra la continuità storica e santifica la tradizione di fatto esistente senza cercare al di fuori di essa criteri di verità. Ma in questo modo la storia diventa un angusto sistema chiuso che [...] taglia fuori le cause perse, le possibilità non realizzate. La storia come un racconto di successi».⁴³ Naturale prodotto del *resentment* sarebbe la scuola critica dei *gender studies*. Ora, non sarei affatto imbarazzato se un qualsiasi lettore intendesse sbrigativamente liquidare il mio approccio come corrivo esemplare di critica letteraria, con velleità erudite e filosofiche, ai tempi del *Me Too*; ma devo precisare che non mi riconosco in quell'orientamento di studi, anche se ne comprendo bene le ragioni, e anche se il presente percorso di ricerca intreccia chiaramente le prospettive di una critica di genere, per quanto si possa riassumere nel denominatore comune una pluralità di prassi intellettuali. Mi chiamo fuori, essenzialmente, per tre ragioni. In primo luogo, confesso la mia assai superficiale informazione, che non mi consentirebbe di confrontarmi se non in termini estremamente sommi con un indirizzo, almeno quello 'differenzialista', che, dal mio punto di vista, avvalora giudiziosamente la logica binaria che sottende l'esercizio della ragione dialogica. Insomma, utilizzerò solo gli strumenti che conosco, nella speranza che risulti ancora proficuo rovistare nelle giacenze di magazzino. In secondo luogo, il mio focus su Pirandello e, soprattutto, su Dante, è consustanziale a un discorso sull'Eros che intendo sempre e comunque nel senso della relazione; lo sbilanciamento argomentativo è dovuto soltanto alla necessità di rimpolpare l'autoreferenzialità del logos tradizionale con l'accesso alla parola di una voce negletta: l'obiettivo era quello di fare dell'oggetto del discorso il portatore di un discorso, sempre e comunque transitivo, almeno finché si tratta di Eros. Non mi interessano le logiche endogamiche che conducono al rafforzamento di un altro profilo narcisistico; ce n'è già uno, e la sua auspicabile uscita di scena non sarà mai abbastanza tardiva. In terzo luogo, la mia timida riserva nei confronti del sormontante discorso delle

⁴² HAROLD BLOOM, *The western canon. The books and school of the ages*, New York-San Diego-London, Harcourt Brace & Company, 1994, p. 4.

⁴³ SIEGFRIED KRACAUER, *Prima delle cose ultime* [1969], Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 158.

scienze sociali, nutrito da mal ruminante letture foucaultiane, diventa istintiva ripulsa quando entri in gioco una qualsiasi aderenza, strumentale o strutturale, con le sottigliezze euristiche della scienza psicoanalitica, a cui non concedo nessun credito epistemologico.⁴⁴ Molto interessante, invece, è la valenza mitopoietica della psicoanalisi, la sua capacità di generare immagini del mondo. Ma non spiega e non dà risposte, semmai complica pretestuosamente. Meglio affidarsi al buon senso, come fa il protagonista di un romanzo di Charles Bukowski, che sogna di trovarsi immobilizzato sotto l'ano di un elefante in procinto di defecare; fortunatamente, il gatto lo sveglia giusto in tempo per sottrarsi alla spiacevole evacuazione. Riflette sulle sessualmente fantasiose interpretazioni che avrebbe potuto ricavarne uno 'strizzacervelli' qualunque, profumatamente pagato. Ne conclude che quei soldi sarebbe stato più saggio tenerli in tasca, o scommetterli sui cavalli. «Sometimes things are just what *they seem to be* and that's all there *is to it*. The best interpreter of the dream *is the dreamer*».⁴⁵

Le cose sono quello che sembrano essere: virtù radiante dell'apparenza, direbbe forse Joyce, che rivela gli enti nel loro transito temporale, nati, venuti alla luce, radianti appunto. Nessuna drammatica scissione fra essere e apparire: fra il profondo ancoraggio della *sub-stantia* e del *sub-jectum* e la superficie dove il fenomeno scintilla come puro effetto; fra la verità, ἀλήθεια, che sta dietro il velo, che deve essere squarciato, e la finzione che fila i suoi arabeschi nell'ordito del *textus*-tessuto. L'apparenza, spiega Hannah Arendt, non è la maschera che nasconde la realtà che è, ma è ciò che si mostra, in quanto costitutiva apertura al mondo, all'altro. Dunque, perde significato

la vecchia dicotomia metafisica di (vero) Essere e (mera) Apparenza, insieme col vecchio pregiudizio della supremazia dell'Essere sull'apparenza [...]. Dal momento che viviamo in un mondo che appare, non è molto più plausibile che ciò che è rilevante e significativo in questo nostro mondo debba essere situato proprio alla superficie.⁴⁶

⁴⁴ Per esempio, dal momento che ho cursoriamente accennato a un narcisismo del soggetto maschile, sarà bene ricordare come il padre della psicoanalisi disegni il supposto narcisismo femminile: «Noi attribuiamo il narcisismo in maggiore misura alla femminilità, ed esso influisce tra l'altro sulla scelta oggettuale della donna, così che essere amata è per lei un bisogno più forte di quello di amare. Nella vanità fisica della donna ha la sua parte anche l'effetto della invidia del pene, dal momento che essa deve tanto maggiormente stimare le sue attrattive in quanto tardivo risarcimento per l'originaria inferiorità sessuale» (SIGMUND FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi. Nuova serie di lezioni* [1932], in *Opere*, XI, 1930-1938, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 238). Così è, se vi pare.

⁴⁵ CHARLES BUKOWSKI, *Pulp*, Santa Rosa, Black Sparrow, 1994, p. 103.

⁴⁶ HANNAH ARENDT, *La vita della mente* [1977-1978], Bologna, il Mulino, 1987, p. 108.

Alla superficie dei testi – e vengo al punto, dato che mi sto interessando di letteratura – si trova la lettera. Esiste una originale inimicizia fra lettera e interpretazione, forse posta da Dio stesso, come quella fra la donna e il serpente. La lettera sta dalla parte del corpo, dalla parte di Eros, del piacere (della scrittura e della lettura), dalla parte delle *res gestae*, cioè degli eventi che accompagnano il corso della vita; l'interpretazione assolda i suoi scherani per imporre le ragioni dello spirito, il determinismo della riduzione causale, il distacco ascetico dal testo, la saggezza del *memento mori*. Scrive Baudrillard:

Per questo l'interpretazione è ciò che, per eccellenza, si oppone alla seduzione, per questo ogni discorso interpretativo è il meno seducente che esista. Non solo produce danni incalcolabili nell'ambito delle apparenze, ma potrebbe anche esserci un profondo errore in questa ricerca privilegiata del senso nascosto. Poiché ciò che svia un discorso – ciò che realmente lo sposta, che propriamente lo 'seduce' e lo rende seducente – non va cercato altrove, in un *Hinterwelt* o in un inconscio; l'apparenza stessa del discorso, la circolazione aleatoria o insensata, o rituale e minuziosa, dei suoi segni in superficie, le sue inflessioni, le sue sfumature: è tutto questo che cancella il contenuto del senso, che è seducente, mentre il senso di un discorso non ha mai sedotto nessuno.⁴⁷

Qualche anno prima Susan Sontag aveva denunciato l'avvelenamento della sensibilità indotto dal totalitarismo dell'interpretazione. L'intelletto ipertrofico interpreta per impoverire la realtà, impone la sua funzione parassitaria che deprime sempre più l'energia sensuale di un mondo raggrinzito sotto la cappa dei significati – come aveva già paventato Valéry, nel suo dialogo ininterrotto con Mallarmé: «Nous voyons des substantifs plus souvent que des formes et des couleurs».⁴⁸ È trascorso più di mezzo secolo, ma l'auspicio metodologico dell'intellettuale americana non ha perso la sua straordinaria freschezza:

⁴⁷ JEAN BAUDRILLARD, *Della seduzione* [1995], Milano, SE, 1997, pp. 60-61. Le argomentazioni antifemministe che Baudrillard ricava, purtroppo, da premesse speculative raffinate, sono l'ulteriore riprova di una questione che non può darsi per risolta. Quando si prova terrore o disgusto di fronte al cambiamento, di fronte alla richiesta di riconoscimento di soggettività emergenti, quando si interpreta il ruolo di compiaciuto cronista dell'apocalisse, ne consegue che il rosso shocking di violenza e ingiustizia del pregresso storico si stempera nelle tonalità elegiache del buon tempo che fu, in cui ogni soggetto sapeva stare al suo posto (anche il maschio europeo, condannato, come l'Inquisitore dostoevskiano, alla coscienza infelice della sua funzione oppressiva), un buon tempo in cui «La donna 'tradizionale' non era repressa né esclusa dal godimento: era totalmente coinvolta nel suo ruolo, per nulla vinta, per nulla passiva, e non necessariamente sognava la sua futura 'liberazione'», al punto che ci si può legittimamente domandare «chi, se il maschile o il femminile, abbia dominato l'altro nel corso dei secoli» (ivi, pp. 26, 28).

⁴⁸ PAUL VALÉRY, *Mallarmé ed io*, a cura di Erica Durante, Pisa, ETS, 1999, p. 86.

What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more [...]. The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means [...]. In place of a hermeneutics we need an erotics of art.⁴⁹

Mi piace proprio immaginare che quell'auspicio 'interpreti' la dinamica effervescente dei campus statunitensi alla vigilia del '68. Esprime tuttora una speranza, che non arretra nemmeno di fronte alla reazione della frangia più progressista dell'eredità intellettuale umanistica: quella che, messa in scacco l'interpretazione, incapace di rispondere e senza sorridere, chiama in soccorso le forze dell'ordine.⁵⁰ Il conflitto non era e non è di classe, ma generazionale. Non c'è da essere ottimisti. Piacerebbe poter confidare nelle giovani donne, anche nei giovani uomini, purché non invecchino, e non perdano l'attitudine di leggere il mondo eroticamente – vale a dire, amandolo, disinnescando e francamente disprezzando le rutilanti capziosità ammannite dagli incanutiti negromanti e lemuri dell'istinto di morte.

L'ermeneutica dell'arte è l'amica del senso, l'eroticità dell'arte è l'amante del testo. S'intende che, trattando di Eros, ascoltando Francesca, dovevo, per quanto mi era possibile, senza perdere di vista il profilo probatorio, ammicciare a una scrittura innamorata. L'amante non osserva impassibile da uno scranno olimpicamente distante, la sua corta veduta è parziale e compromessa; dunque, con coscienza, intransigente parzialità ho privilegiato la lettera dei testi, mi sono trasferito in quel luogo della scrittura dove si trovano impresse le stimmate della storia, della realtà, della vita, dei sensi. L'assunto mostra la sua intenzionale polemica produttività quando viene messo alla prova dell'esegesi dantesca, e dei testi medievali in genere. Dante non vuole essere preso alla lettera, come è noto; oltrepassata la lettera ci inoltriamo, con riverente sussiego, nel dominio consacrato del logos istituzionale, quello che ha arrangiato la storia e la sua interpretazione a beneficio delle conventicole dei dotti di ogni epoca; nella lettera, invece, pulsano i gesti e le ragioni delle altre storie, correggendo e tuttavia incorreggibili. La loro voce risuona nei versi di Dante. Me lo immagino, tediato dalla unilaterale silenziosa convenzionalità dei *versi d'amore*, piegarsi sulla pagina formicolante di vita delle *prose di romanzi*, intrigato dal levarsi di un suadente brusio. Anzi, innamorato, come

⁴⁹ SUSAN SONTAG, *Against interpretation and other essays*, New York, The Noonday Press, 1966, p. 14.

⁵⁰ Mi riferisco al noto episodio della contestazione subita da Theodor W. Adorno a Francoforte, nel 1969, pochi mesi prima della morte, quando tre studentesse, nell'aula gremita, si denudarono il seno di fronte alla cattedra. Sul significato simbolico dell'episodio, cfr. PETER SLOTERDIJK, *Critica della ragion cinica* [1983], Milano, Raffaello Cortina, 2013, pp. 51-52.

Francesca. Questa è la strada da percorrere. Quanto alla lirica dell'eros sublimato e pianto, in particolare quella a denominazione di origine controllata, esplicito il mio punto di vista, a questo punto prevedibile, appropriandomi delle parole di Giordano Bruno, poiché non saprei esprimermi meglio:

E per mia fede, se io voglio adattarmi a defendere per nobile l'ingegno di quel toscano poeta che si mostrò tanto spasimare alle rive di Sorga per una di Valclusa, e non voglio dire che sia stato un pazzo da catene, donarommi a credere, e forzarommi di persuader ad altri, che lui per non aver ingegno atto a cose migliori, volse studiosamente nodrir quella melancolia, per celebrar non meno il proprio ingegno su quella matassa, con esplicar gli affetti d'un ostinato amor volgare, animale e bestiale, ch'abbiano fatto gli altri ch'han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Sileno, de Priapo, scimie de quali son coloro ch'han poetato a' nostri tempi delle lodi de gli orinali, de la piva, della fava, del letto, delle bugie, del disonore, del forno, del martello, della caristia, de la peste; le quali non meno forse sen denno gir altere e superbe per la celebre bocca de canzonieri suoi, che debbano e possano le prefate et altre dame per gli suoi.⁵¹

Esagerato? In fondo, pochi anni dopo, la scena madre del magnanimo deliquo del poeta di Valchiusa in Parnaso viene insudiciata da una malevola insinuazione, «che non per dolore delle ingiurie fatte alla fronde del lauro al Petrarca era sopravvenuta quella sincope, ma per la ricordanza del soavissimo boccone dei fegatelli».⁵² Ai letterati piace motteggiarsi l'un l'altro, lo sappiamo, ma loro sanno di cosa parlano quando scherzano. L'affettazione di falsa virtù si può perdonare a Marziale che cede al gusto di una musa lasciva, ma per altri poeti, e filosofi, e moralisti, quando non addirittura santi, viene spesso irresistibile la tentazione di permutare i predicati della sua celebre *excusatio*: «lasciva est nobis pagina, vita proba». Qui, si sarà capito, non è questione di valore letterario, qualunque cosa esso sia, ma di una malefica adulterazione dell'energia e dell'entelechia di Eros, che nell'orizzonte lirico e speculativo, sacro e profano, mitico e ideologico, ha subito un inaccettabile *σπαραγγμός*, e la scissione risultante è tutta rivolta all'interno del soggetto: non quella dunque, che pure sarebbe ovvia, tra l'io e l'altro, che si cercano nella loro interezza, complessità e deficienza, ma quella tra spirito e corpo, con la conseguenza di collocare la meta della tensione desiderante nella supposta autenticità di un'idea inattuabile, mentre il corpo viene alienato fra gli enti mondani utilizzabili, impura e violabile esteriorità carnale dell'altro. Non è

⁵¹ GIORDANO BRUNO, *De gli eroici furori*, in *Opere italiane*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino, UTET, 2004, vol. II, p. 498 [«Argomento del Nolano», epistola dedicatoria a Philip Sidney].

⁵² TRAIANO BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e Scritti minori*, a cura di Luigi Firpo, vol. I, Bari, Laterza, 1948, p. 300 [centuria I, ragguaglio LXXXII].

questo l'eros che vive e argomenta Francesca, e se qualcuno *per questo* ha pensato di condannarla, allora come ora, sarà il caso di farsi un paio di domande. Il rischio è che il congedo si attardi in un troppo lungo addio.

Prima di avviare il confronto diretto con Pirandello e col V Canto, ho sentito la necessità di chiarire da un punto di vista teorico, per elementare igiene argomentativa, semantica e morfologia del discorso amoroso. Lo considero un passaggio irrinunciabile per arrivare alla erotica sintassi in azione messa in bocca a Francesca. La dimensione temporale si rivelerà decisiva: il tempo di Eros è quello del riconoscimento. Non l'anamnesi che risveglia nel mondo intelligibile in cui non siamo mai stati, ma l'improvviso scintillio presente che rivela l'implicazione storica e biografica di passato e futuro come destino. Funziona un po' come l'immagine dialettica di Benjamin, come il nesso figurale di Auerbach, come il rispecchiamento tra la leggendaria coppia di amanti cortesi, e la non meno cortese coppia di amanti immortalata da un poeta di saldissima tempra morale, che viene emotivamente sconvolto, da una voce e da un racconto. Va da sé, questo poeta è ancora appesantito da cure terrene. Il viaggio è lungo, la salvezza è lontana, per quanto certificata dalla grazia. La bufera infernale si confonde con la tempesta che lo trascinerà fino in Paradiso, mentre la «mente che non erra» ritrae sgomenta le rovine che lascia dietro di sé.

Infine, una puntualizzazione di carattere stilistico: non mi sono potuto sottrarre alla responsabilità di usare la prima persona in questa zona ancora liminare del discorso. Ma ora abbandonerò l'io, per affettare un più rilassato plurale di modestia. Spero che la scelta non dispiaccia. «L'io, io!... il più lurido di tutti i pronomi!...», sbraitava Gadda. Lui non mi rimprovererà.

Nel momento in cui licenzio il volume, desidero esprimere la mia gratitudine ad Aldo Maria Morace e Angelo Raffaele Pupino, che lo hanno accompagnato nelle fasi della sua stesura. Rivolgo un pensiero a mio padre, che non c'è più. Dedico il libro agli affetti più cari, mia moglie e mio figlio.

I

AMORE E TEMPO

I.1. IL PIANO INCLINATO DI EROS

I.1.1. *L'inizio: sulle tracce di Tristan*

«Cominciamo dall'amore». Sì, con l'ammiccante affabilità di un discorso che sembra trasporre sul piano espressivo una congenita sapienza esistenziale. Che non può essere quella, di natura avventizia, che approda alla consapevolezza del *vanitas vanitatum* o all'agghiacciante rivelazione del Sileno messo alle strette dal re Mida. A questo consequenziale logorroico sapere della fine, il discorso dell'amore contrappone la sua sbiadita effabilità speculativa, il suo sdruciolare dai pioli argomentativi del razionalismo, per valorizzare, in grazia di un superficiale *consensus omnium* sentimentale, intriso di luoghi comuni, una dimensione esistenziale che si avvale di modalità comunicative eterogenee rispetto alla superiorità strumentale e assiologica del Logos. Si comincia dall'amore, dalla più intima certezza dell'apertura desiderante al mondo, per virare irresistibilmente, in virtù della sua insofferenza a resistere come oggetto di discorso, verso i temi complementari e funzionali del differimento, dell'assenza, del dolore, della finitezza, della morte. Thanatos allora, a saldare imperitabilmente quel giudizioso affratellamento che «ingenerò la sorte», come ebbe a cantare un poeta di Recanati. Forse si tratta di un effetto logico e retorico, che deriva dall'impossibilità di pensare *ab-solute*, di prescindere dalla progressione dicotomica che scandisce il ritmo del pensiero? *Nescio quid sit*, occorre ammettere con disarmata sincerità. In fondo, la storia del pensiero era già colpevolmente in ritardo allorché il medico Erissimaco notava, proponendo il tema simposiale, che proprio Eros era stato fino ad allora negletto rispetto agli altri dèi, dal momento che non aveva

ancora ricevuto né inni né peana.¹ L'occasione di quel convito era solennemente inaugurale, un fulgido inizio che avrebbe dovuto sanare quella inesplicabile sfasatura speculativa, irritante anche per Fedro, che aveva reso postremo il discorso su Eros. Insomma, preso atto che, per qualche motivo, non era stato possibile individuare un logos erotico che fosse incipitario, tuttavia, una volta apparso nell'orizzonte del pensiero, avrebbe dovuto imporre la sua necessità e la sua originalità, sebbene non in senso cronologico.

Dopo Platone, e in forza della suggestione eidetica della sua prosa argomentativa, si moltiplicano i *logoi* erotici. Che intendono rendere giustizia, a partire dalla rassicurante certezza autoevidente dell'amor proprio, allo spessore umanamente comportabile dell'amore, alla sua traduzione in termini discorsivi, alla sua funzione mediale (vicaria) nel pantheon dei valori razionalistici. Al punto che si può correttamente sostenere che

la concezione dell'amore come espressione meramente sentimentale, o peggio ancora come manifestazione di una carica istintuale, comunque contrapposta alle facoltà umane più elevate, prima fra tutte quella della conoscenza razionale, non è affatto un'acquisizione pacificamente condivisa nella storia del pensiero, ma è piuttosto una tesi minoritaria, se non addirittura marginale [...]. Non solo l'*eros* non rende ciechi, distogliendo dalla ricerca della verità, né è principio di disordine morale o indizio della schiavitù dell'anima alla concupiscenza della carne; ma addirittura esso si identifica con la tensione inesauribile che spinge al superamento dei limiti della condizione umana, è fattore di liberazione dalle catene della corporeità, è ansia di immortalità.²

Certamente, ma il discorso ruota attorno a un asse logocentrico, inclusivo, sintetico, urbanizzante, che addomestica lo scandalo dell'irriducibile alterità: un soggetto che continua a praticare la *ratio* unilaterale dell'*amor sui* allorché conosce amando o ama conoscendo. La *Stimmung* per l'anelata e paradossale, impossibile coincidenza con se stesso, anima la simbologia del mito erotico che ha orientato, fino alla moderna psicoanalisi, l'approccio teoretico e terapeutico alla sintomatologia amorosa. Ma è forse proprio il mito di Narciso, più ancora di quello di Edipo, il mito fondativo sbagliato (oppure giusto, ma interpretato in maniera non corretta),³ che ha ipotecato la lettura della dialettica tra trascendenza e immanenza: ilare o terrificata, sulla scena dell'agognato trascendimento

¹ Cfr. PLATONE, *Simposio*, a cura di Matteo Nucci, Torino, Einaudi, 2009, pp. 26, 28 [177a-c]: persino del sale era stato composto un elogio.

² UMBERTO CURI, *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 11-12.

³ «Un mito sbagliato posto al centro può distorcere le nostre percezioni psicologiche [...]. Lo spostamento dal grande tema classico di Edipo e dell'eroe a quello di Eros e Psiche ci offre una

di sé opera le sue fantasmagoriche evoluzioni una maschera dell'Altro che, abraso il suo fragile palinsesto, restituisce l'immagine di Sé e l'infelice coscienza di una solitudine originaria, che non può essere compensata dall'esaltante certezza dell'assoluta presenza del Soggetto a se stesso. In questa scena l'*altro*, nella storicità condizionata del suo esserci, *lì, e in quel momento*, col suo volto, il limite tangibile della sua corporeità, è assente, riscattabile solo per la sua fungibilità speculare, fantasmatica, e segnica, come rimando ad Altro – al Soggetto stesso, infine, che crede di godere per virtù di auto-riflessività, conoscendosi, stante la scolpita imperitura validità dell'oracolo di Delfi. James Hillman chiede di cambiare mito fondazionale: Eros e Psiche? Purché si esca dal cerchio logocentrico che cavalca euforicamente le proprie antinomie logiche risolvendole in puri effetti di discorso, grazie a un articolatissimo apparato retorico-argomentativo che, sulla base di un principio dicotomico dal funzionamento elementare, crea l'illusione che il logos possa comunque signoreggiare la complessità.

Occorrerebbe, per quanto possa apparire irrituale, assumere per verosimile che tutta quella ponderosa e non sempre memorabile riflessione sul rapporto fra Eros e conoscenza, sviluppata dall'abbrivo platonico, sia il frutto di un'impostazione che è, anche, di genere (maschile, ovviamente). E, in quanto tale, riconoscere che è parziale e insoddisfacente. A meno che non si voglia negare un dato di fatto storicamente inoppugnabile, che tuttavia non trova nessun riscontro speculativo nella salomonica lettura per universali del fenomeno erotico:

L'etica sessuale che sta in parte all'origine della nostra si basava effettivamente su di un sistema piuttosto feroce di disuguaglianze e di costrizioni (in particolare nei confronti delle donne e degli schiavi); ma è stata problematizzata nel pensiero come il rapporto, per un uomo libero, fra l'esercizio della sua libertà, le forme del suo potere e il suo accesso alla verità.⁴

Non paiano allora argomentazioni pretestuose. Nelle carte pubblicate postume col titolo redazionale di *Frammento sull'amore*, il sociologo e filosofo berlinese Georg Simmel, morto nel 1918, aveva dovuto prendere atto di una sostanziale *impasse* speculativa, per effetto di una disattenzione che ha marcato lo sviluppo del pensiero occidentale: vi rileva la mancata «valutazione del problema erotico da parte della filosofia. Le discussioni nel *Fedro* e nel *Convito* e le riflessioni molto unilaterali di Schopenhauer, astruendo da dettagli occasionali, son tutto il contributo che i grandi pensatori han portato a questo problema».⁵ Simmel fa riferimento ai Sup-

descrizione metaforica del mutamento archetipico che si sta verificando nella psiche e nel suo campo, la psicologia» (JAMES HILLMAN, *Il mito dell'analisi* [1983], Milano, Adelphi, 2012, pp. 31, 71).

⁴ MICHEL FOUCAULT, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 252.

⁵ GEORG SIMMEL, *Frammento sull'amore*, Milano, Athena, s.d., pp. 42-43.

plementi al *Mondo come volontà e rappresentazione*. Schopenhauer vi argomenta una metafisica dell'amore sessuale in tutto coerente col principio della necessaria irrilevanza delle scelte individuali di fronte all'imperativo di conservazione della specie. Sintomatico il fatto che anche il filosofo di Danzica rimarchi la disattenzione e superficialità del discorso filosofico su Eros:

bisognerebbe meravigliarsi del fatto che una cosa, che nella vita umana svolge quasi sempre una parte tanto importante, non sia stata finora quasi per niente presa in considerazione dai filosofi e rimanga allo stato di materiale non elaborato. Chi se n'è occupato di più è ancora Platone, specialmente nel *Simposio* e nel *Fedro*; quel che però su di esso vi si espone è circoscritto nell'ambito dei miti, delle favole e degli scherzi, e riguarda anche in massima parte solo l'amore greco dei fanciulli.⁶

Naturalmente: il presupposto razionalistico di una logorrea erotica che si spande per mille rivoli dall'inizio platonico, è che si possa conoscere l'amore solo astraendo dalla sua esperienza attuale, in un giubilante senso assoluto, come rivendica con orgoglio il Giovinetto che apre il simposio kierkegaardiano su Eros: lui non è mai stato innamorato, si guarda bene dal farsi invischiare da lacci e tranelli, ma intende dire la sua, esplicitare in logica ascesi la comica contraddittorietà del sentimento amoroso. E a ben donde, una volta messo a tacere il dubbio radicale da cui si sviluppa il suo intemperante logos giovanile: «Se qualcuno vuol ridere, lo faccia pure, il pensiero è e rimane per me la cosa principale. Oppure ha forse l'amore il privilegio di essere l'unica cosa sulla quale non si deve riflettere prima, ma dopo, per la prima volta?»⁷ Forse è proprio così: il pensiero arriva *après coup*, e quando arriva deve inventare le parole per dire qualcosa di iniziale. Situazione insostenibile: meglio presumere di sapere, contrabbandare scienza e coscienza, piuttosto che balbettare.

Quel discorso che inizia, in ritardo, con Platone, sembra allora non essere ancora iniziato: è il differito per eccellenza, condivide piuttosto la natura volatile e umbratile dell'onirico, che la chiara ascesi della veglia. È la danza, *solus ad solum*, di un soggetto che conosce l'*altro* in quanto frammento di quella molteplicità che statuisce come sfondo per confermare la propria unità. Fungibile, narcisisticamente speculare, arco di volta per proiettarsi verso l'Altro, transcendendo l'imperfetta

⁶ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Sossio Giametta, Milano, Bompiani, 2006, p. 1993 [Supplementi al Libro IV, § 44].

⁷ SØREN KIERKEGAARD, *In vino veritas*, a cura di Icilio Vecchiotti, Bari, Laterza, 1983, p. 38. Anche Lacan, a ideale chiusura del circolo sapienziale umanistico, denuncerà la natura comica del trasporto erotico nel corso della sua articolata discussione del *Simposio* platonico (cfr. JACQUES LACAN, *Le séminaire*, livre VIII, *Le transfert* [1960-1961], Paris, Seuil, 1991).

situazionalità dell'occasione, la dolorosa umanità di quell'altro più prossimo in senso spaziale, quell'altro che è lì con noi, in un rapporto duale di co-implicazione: «il ne s'agit pas d'un *aliud*, ou d'un *alius*, ni d'un *alienus*, d'un autre en général come l'étranger par essence qui s'oppose au propre, mais d'un *alter*, c'est-à-dire de 'l'un de deux'». ⁸

Dunque, se appare così difficile, affatto scontato, iniziare il discorso sull'amore, sarà perché la temporalità cronologica in cui il logos opera le sue circonvoluzioni stempera ogni effabilità di fronte all'istante eternato dal calore sentimentale e sensuale. Un tempo che si fa luogo, dove l'ora persiste, proclive alla manifestazione del *dáimōn*, all'epifania di Eros. È stato opportunamente notato:

La morfologia stessa del verbo *inn-amorarsi* equivale a un trovarsi 'in' e quindi a un venirsi a trovare nell'amore, a un cader dentro e perciò a un accadere. Tutto ciò risulta ancor più evidente nella lingua inglese, ove innamorarsi si dice *to fall in love*, esattamente *cadere in amore*. Si cade in amore così come ci si ammala (*to fall ill*): non lo si decide, ma ci si trova ad essere. ⁹

Non sarà un caso che la moderna epitome narrativa del discorso amoroso sia consegnata all'invenzione mirabile di un altro luogo, separato, addirittura sovrastante, in cui si gioca una temporalità affatto eterogenea rispetto alla cattiva infinità del tempo storico, che travaglia pestilenzialmente la città di Firenze. Amore e morte, certamente, che resistono però a quell'attrazione, evidentemente non fatale, che in altre opere e in altre epoche si sublima nell'ibrida conglutinazione dell'amore *di* morte. Ma di fronte alla malia del topos, che sembra fermare in una scansione regolare e rituale l'erraticità e imprevedibilità della consecuzione temporale, sottraendola alla signoria di *Chrónos*, la coscienza puritana e strumentale può pronunciare il suo diniego, ritrarsi inorridita. ¹⁰ Impossibile che il meccanismo della sostituzione dell'oggetto del desiderio, con indefinito rimando segnico, possa trovare un punto d'arresto nell'esperienza del puro godimento (dell'altro nel proprio sé). Come nel sogno l'assetato s'abbevera a fonti che non estingueranno mai la sua sete, «sic in amore Venus simulacris ludit amantis / nec satiare queunt

⁸ JEAN-LUC NANCY, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, pp. 29-30.

⁹ SALVATORE NATOLI, *La felicità: saggio di teoria degli affetti*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 89. E inoltre: «Se nella felicità l'uomo rimane attaccato all'attimo e l'attimo sospende il tempo, in quel momento il 'quando' si trasforma per lui in un 'dove'» (ivi, p. 81).

¹⁰ L'analista che depreca la disposizione psicologica della *fin de siècle*, irriducibile alla «malinconia vespertina» di un Faust che considera pensosamente l'appressarsi dell'ora che sancirà l'irrealizzabilità del suo *Streben*, assimila quel languore enervante proprio alla «vergogna degli estenuati ed impotenti fuggiti dalla peste di Firenze, [che riparano] in un giardino incantato, onde godersi un decamerone, e che si martorierebbero invano per strappare all'ora malcerta ancora una ebbrezza dei sensi» (MAX NORDAU, *Degenerazione* [1892], Milano-Torino-Roma, Fratelli Bocca, 1913⁴, pp. 5-6).

spectando corpora coram / nec manibus quicquam teneris abradere membris / possunt errantes incerti corpore toto».¹¹

Eppure proprio nel corpo il pessimismo lucreziano trova il vicolo cieco che ingoia la salda illusione della fuga del tempo. È lì che si produce un'estasi delibata in comunione di sensi, che strappa i fogli del calendario e centrifuga l'incompatibilità temporale delle soggettive durate interiori, per consuonare nell'attimo. Come, fra gli altri, ha meravigliosamente espresso Rilke, nella seconda delle sue *Elegie duinesi*: «Ich weiß, / ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält, / weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche, / udeckt; weil ihr darunter das reine / Dauern verspürt. So versprecht ihr euch Ewigkeit fast / von der Umarmung».¹² Un contatto, fra corpi, che sospende gli schemi mentitamente oggettivi della consecuzione temporale e che non si può versare nello stampo cronologico. Quando Aristofane dà la parola a Efesto – il dio fabbro, zoppo e cornuto, che espone a intramontabile vergogna l'amplesso di Afrodite e Ares –, lo fa per insinuare un salutare dubbio agli amanti che sono stati trovati allacciati nel rapporto carnale:

Forse desiderate questo: stare insieme il più possibile, vicini l'uno all'altro, in modo da non separarvi né di notte né di giorno? Perché se desiderate questo, io vi voglio fondere e saldare in qualcosa di unico, in modo che da due diventiate uno e, finché potete vivere, viviate insieme uniti, come in un unico essere, e quando sarete morti, anche là, nell'Ade, siate uno anziché due, uniti anche da morti. Ma considerate se è questo l'oggetto del vostro eros e se l'esaudirlo vi può bastare.¹³

Nessun amante, seriamente, potrebbe desiderare di barattare l'intensità differenziante del momento privilegiato con la sua ripetizione indeterminata sull'asse cronologico, trasformando così l'ora in sempre. Forse, quello, sarebbe realmente e subdolamente inferno, forse quello è il senso della condanna che devono scontare gli amanti danteschi. Gli uomini non sono cicale,¹⁴ nell'istante del *kairós* s'intra-

¹¹ LUCREZIO, *La natura delle cose. De rerum natura*, a cura di Guido Milanese, Milano, Mondadori, 1992, p. 312 [IV, vv. 1101-1104].

¹² RAINER MARIA RILKE, *Elegie duinesi*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 12-13 [vv. 55-60] («Lo so, / vi toccate beati così, perché la carezza trattiene / perché non svanisce quel punto, che teneri / coprite; in quel tocco avvertite / il permanere puro. E l'abbraccio, per voi, è una promessa / quasi d'eternità»).

¹³ PLATONE, *Simposio*, cit., pp. 90-91 [192d-e]: «Ἄρα γε τοῦδε ἐπιθυμεῖτε, ἐν τῷ αὐτῷ γενέσθαι ὅτι μάλιστα ἀλλήλοις, ὥστε καὶ νύκτα καὶ ἡμέραν μὴ ἀπολείπεσθαι ἀλλήλων; εἰ γὰρ τούτου ἐπιθυμεῖτε, θέλω ὑμᾶς συντηῆσαι καὶ συμφωνῆσαι εἰς τὸ αὐτό, ὥστε δύο ὄντας ἕνα γεγενῆσθαι καὶ ἕως τ' ἂν ζῆτε, ὡς ἕνα ὄντα, κοινῇ ἀμφοτέρων ζῆν, καὶ ἐπειδὴν ἀποθάνητε, ἐκεῖ αὖ ἐν Ἄιδου ἀντιδοῖν ἕνα εἶναι κοινῇ τεθνεῶτε· ἀλλ' ὁρᾶτε εἰ τούτου ἐρᾶτε καὶ ἐξαρκεῖ ὑμῖν ἂν τούτου τύχητε».

¹⁴ Secondo il mito del *Fedro*: «creatures who were once men but who preferred to decline from human status because they found man's condition incompatible with their desire for pleasure».

vede e si sperimenta l'eternità di *aión*, che sarebbe del tutto sciocco scambiare per eternità computabile sull'orizzonte di *chrónos*. Ma come parlarne, come iniziare a parlare di Eros, quando, in senso proprio, la progressività del logos può soltanto rilevare, circoscrivere, percorrere col linguaggio il ritaglio della cornice che separa due orizzonti eterogenei del vissuto, ma nulla può dirci di quell'immanenza in sé compiuta, da cui la temporalità ordinaria esonda come materiale di scarto? I corpi, nella relazione desiderante, hanno le loro ragioni, che non sono processabili dalla coscienza, come opportunamente rilevava Merleau-Ponty:

La perception érotique n'est pas une *cogitatio* qui vise un *cogitatum*; à travers un corps elle vise un autre corps, elle se fait dans le monde et non pas dans une conscience [...]. Il y a une «compréhension» érotique qui n'est pas de l'ordre de l'entendement puisque l'entendement comprend en apercevant une expérience sous une idée, tandis que le désir comprend aveuglément en reliant un corps à un corps.¹⁵

Ma non si può fare a meno di iniziare il discorso, affrontare l'aporia, porre il logos al cospetto di uno dei suoi limiti, senza però abdicare alla necessità di una pronuncia effabile, comunicativa. A Freud, se non altro, va riconosciuto un merito, in virtù di un'assunzione che, se sviluppata coerentemente, deve mettere in crisi l'ordine assiologico del discorso ortodosso: «La sua metapsicologia che tenta di definire l'essenza dell'essere, la definisce come Eros – in contrasto con la definizione tradizionale come Logos».¹⁶

Dunque, «Cominciamo dall'amore», assecondando l'ordine di priorità fissato con paterna sollecitudine dall'ormai maturo Pietro Verri, che in una scrittura destinata a rimanere privata si rivolge alla futura compiuta adolescenza di sua figlia bambina, prefigurando il momento delicato ed emozionante del suo ingresso in società. Maria Teresa, da poco nata, attesa con trepidazione dal cinquantenne intellettuale e funzionario asburgico, fresco coniuge della giovane nipote Marietta Castiglioni. Ricordi, per un colloquio sfasato, da fruire in differita, dal momento che le vicende di quell'ultimo quarto di XVIII secolo non potevano assicurare che l'occasione del dialogo con quell'ormai anziano padre si concretizzasse al momento opportuno. Ecco come prosegue il dettato paterno:

They are creatures whose sole activity in the course of a lifetime is the prosecution of that desire» (ANNE CARSON, *Eros the bittersweet* [1986], Champaign and London, Dalkey Archive Press, 1998, pp. 139-140; cfr. PLATONE, *Fedro*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi, 1993, pp. 120-121 [258e-259d]).

¹⁵ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 183 [cap. V della I parte, dal titolo *Le corps comme être sexué*].

¹⁶ HERBERT MARCUSE, *Eros e civiltà* [1955], Torino, Einaudi, 1967, p. 154.

io vi parlo di una cosa che non mi è straniera, e vi faccio la descrizione d'un paese che ho viaggiato molto. Primieramente, l'amore nasce sempre dalla persuasione in cui si è di aver reso sensibile il cuore dell'altro; e sicuramente dapprincipio uno de' due s'inganna. Se ingenuamente due amanti s'abbandonassero uno al libero piacere dell'altro, sarebbe assai breve il periodo, e la sazietà colla indifferenza verrebbero poche settimane dietro il primo trasporto amoroso.¹⁷

Pietro Verri non risparmia lezioni di realismo antropologico: illustra gli effetti perniciosi della passione e l'appagamento effimero che se ne può ricavare. Il severo controllo della naturale propensione femminile a perdersi nell'iridescenza ed esuberanza degli affetti, è corroborato dalla somministrazione di alcuni efficaci, e tradizionali, *remedia amoris*: primo fra tutti, la cultura come sana distrazione intellettuale, che aiuta a conoscere meglio i recessi del cuore umano, e occupa quel vuoto dell'anima che altrimenti sarebbe soggetto a pericolose divagazioni sentimentali.¹⁸ Per quanto, occorre esserne consapevoli, proprio nel libro e grazie al libro si realizza quel succedaneo della piena intesa affettiva che, nella realtà, è smentita da una inossidabile discronia fra i tempi vissuti degli amanti e dalla irrisoria quantificazione temporale del «trasporto amoroso». Purtroppo, è così: nell'esperienza dell'altro *si dà* un'interferenza di durate che assai raramente produce frequenza armonica, o quella sorta di terzo suono che risulta dalla composizione delle singolari frequenze del bicordo precedente. E allora, ecco la drammatica percezione di un divario incolmabile, di una frizione dolorosa, due tempi che sfrigolano l'uno sull'altro, la cui differenza si percepisce come esistenzialmente discordante nella misura in cui l'empatia vorrebbe sentire il tempo dell'altro non come un'oggettiva durata altrui, ma come tempo consonante col proprio ritmo, con le proprie pulsazioni.

Pietro Verri argomenta, non mostra, acclude la prova dell'esperienza e di una matura saggezza alla cadenza didascalica dei suoi moniti; ma il suo breviario di morale pratica cede il passo di fronte all'evidenza assertiva, e cinicamente inconfutabile, del racconto. Non molti anni prima, il curato irlandese Laurence Sterne aveva pubblicato il romanzo antesignano del filone umoristico, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. Come ricorderà ogni lettore, proprio ad apertura del I libro il saturnino narratore dà immediatamente ragione dell'indole malinconica, accidiosa e scostante che contrassegnerà il suo percorso esistenziale.

¹⁷ PIETRO VERRI, *Ricordi a mia figlia Teresa*, in *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, a cura di Gennaro Barbarisi, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2003, p. 413.

¹⁸ «I libri sono la più cara compagnia, e la più istruttiva. Io approvo che voi leggiate sterminatamente tutte le commedie e tutte le tragedie possibili: sono queste una dilettevole occupazione; vi conducono a sviluppare insensibilmente in voi medesima i penetrali del vostro cuore e dell'altrui, vi insegnano il più nobile e decente modo di conversare, vi sviluppano sentimenti nobili e generosi, e sono una eccellente lezione di morale pratica» (ivi, p. 415).

Poiché il temperamento è, molto di più della complessione fisica, il frutto spiccato dall'estasi del concepimento. Ebbene, proprio in quel momento, ecco l'inopinato dialogo che si svolge fra i due coniugi:

*Pray, my dear, quoth my mother, have you not forgot to wind up the clock? ———
Good G —! cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate
his voice at the sametime, ——— Did ever woman, since the creation of the world,
interrupt a man with such a silly question?*¹⁹

Il feto non poté che assorbire il raffreddamento degli umori spermatici, e sviluppare di conseguenza la sua indole splenetica. Era andata peggio a quella ragazza di Pisa, uscita malauguratamente irsuta per la dabbenaggine materna di fissare l'immagine di San Giovanni Battista appesa sul letto mentre la concepiva.²⁰ La nera Regina d'Etiopia invece fu distratta da un quadro raffigurante Andromeda e Perseo, e quindi partorì Cariclea, dalla pelle più chiara dell'alabastro. Fu costretta a esporla, all'insaputa del re.²¹ Sono i primi riscontri, altri ne troveremo, di un motivo topico che riformula il *caveat* posto all'ingresso del mito di Eros e Psyche: nel momento dell'amplesso la donna deve ricordarsi di chiudere gli occhi, accecarsi. E pazienza se poi le capita di essere ingannata o ingannarsi, come era capitato a Bradamente, che finalmente crede di stringere tra le braccia Agilulfo, confusa da quell'armatura che, purtroppo per lei, cela Rambaldo.²²

La questione è seria, ma, per il momento, non smorziamo il sorriso che strappa questa sapida ricostruzione del mito dell'origine, con cui Sterne è riuscito a rappresentare icasticamente la collisione di due ritmiche temporali, allorché, per un'ironica nemesi, il metodico Walter Shandy viene bruscamente richiamato alla puntigliosità con cui provvede a ricaricare la pendola dall'intempestiva domanda di Elizabeth. Se il caso specifico consente al narratore di speculare a partire da una massima divaricazione delle prospettive temporali, tuttavia non si può negare che, in forma di emblema, la sua ombra venga causticamente proiettata su ogni utopia di perfetta 'corrispondenza di amorosi sensi'. Il punto che qui preme rimarcare riguarda comunque l'esperienza di due tempi che non collimano, uno parossisticamente centrifugato nel suo consumo cronologico, l'altro ben saldo nella

¹⁹ LAURENCE STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, New American Library, 1988, p. 10 [I, 1].

²⁰ Lo racconta MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, vol. I, Milano, Adelphi, 1966, p. 136 [I, XXI].

²¹ Cfr. ELIODORO, *Le etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, Torino, UTET, 1987, pp. 236, 238 [4, 8, 8].

²² O per sua fortuna, considerando la natura puramente fantasmatica del suo amato. Cfr. ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente* [1959], Milano, Mondadori, 1990, pp. 128-130.

sua scansione misurabile. Piacerebbe inscrivere, con un filo seppure esilissimo, la vicenda di questo moderno Tristano all'interno delle coordinate simboliche della leggenda dell'omonimo cavaliere medievale. Ma Tristram riceve il suo nome in virtù di un malaccorto svarione della fantesca, che equivoca la volontà paterna di conferire al suo rampollo il beneaugurante e altisonante nome di Trismegisto. Non è ancora venuto il tempo per la rivalutazione mitica della materia di Bretagna,²³ sebbene la leggenda degli infelici amanti vada in scena su uno sfondo che ha anche i colori dell'Irlanda di Sterne.

Non occorre spostarsi dall'antica Hibernia per trovare l'ultimo riferimento funzionale a questo abbrivo di discorso. Tristano si è riappropriato a pieno titolo del proprio nome e della propria storia quando James Joyce inizia a vergare *Finnegans wake*. Uno dei primi lettori, e più autorevoli, evidenzia fin dal 1941 la filiazione tristaniana:

At the very beginning of the dream, we find Earwicker figuring as Tristram; and through the whole night he is wooing Iseult; he carries her off, he marries her. The freudian censor has intervened to change Isobel into Iseult la Belle [...]. The idea of incest between father and daughter is developed on page 115; the transition from Isobel to Iseult is indicated in the 'Icy-la-Belle' of page 246 [...]. But [...] it is not until almost the end [...] that a definite identification of Earwicker's daughter with Iseult is made.²⁴

Anche in questo caso, la malia del principio sovraccarica il testo con suadenti suggestioni. Vediamolo.

Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war: nor had topsawyer's rocks by the stream Oconee exaggerated themselfe to Laurens County's gorgios while they went doublin their mumper all the time: nor avoice from afire bellowsed mishe mishe to tauftauf thuartpeatrick: not yet, though venissoon after, had a kidscad buttended a bland old isaac: not yet, though all's fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone nathandjoe. Rot a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.²⁵

²³ Si ricorda, *en passant*, per rimanere in territorio anglosassone, che di lì a mezzo secolo sarà Walter Scott a editare *Sir Tristrem*, l'unico romance in middle English pervenuto fra quelli dedicati all'eroe di Cornovaglia; risalente al XIII secolo, è un probabile rifacimento del *Tristan* di Thomas.

²⁴ EDMUND WILSON, *The wound and the bow*, Cambridge, The riverside Press, 1941, pp. 246-247.

²⁵ JAMES JOYCE, *Finnegans wake* [1939], with an Introduction by John Bishop, New York, Penguin Books, 1999, p. 3.

Il virtuosismo non è solo linguistico, in grazia delle stupefacenti ibridazioni lessicali; la fine che si lega con l'inizio certifica la persistenza di un meccanismo onirico che non individua ingressi né uscite. Il discorso torna su se stesso, revoluto, e il tempo perde l'ancoraggio sequenziale. Ci muoviamo nel circolo dell'iterazione, che intenziona il futuro come ripetizione di una scena antica. Arrivare di nuovo (*rearrived*), combattere di nuovo (*wielderfight*), sulla scena in cui tutto era già avvenuto, ma farlo in ritardo rispetto al tempo dell'enunciazione, che è un tempo di mezzo, di attesa: ecco la cadenza delle locuzioni avverbiali – *passencore* (ovvero, *pas encore*), *not yet*. Non ancora, dunque. L'eroe del mito, *violer d'amores*, qui suonatore di viola (in realtà d'arpa), violatore d'amori legittimi (con la possibile accezione di 'stupratore'), non ha concluso il suo ritorno, anzi, propriamente, non ha ancora cominciato a tornare (ma si tratterebbe soltanto di uno dei suoi ritorni, in senso vichiano se, come pare, Joyce ebbe presente la *Scienza nuova*). Anche se sappiamo, indefettibilmente, che ripercorrerà il suo destino.²⁶ Incontrerà di nuovo Isotta la Bionda (Isobel, *Icy-la-Belle*), per ripetere la scena eponima di qualsiasi estatico trasporto amoroso, il consentaneo e accidentale abbeverarsi degli amanti alla pozione magica. Per ricavarne una copia, o per crearla con potere retroattivo? Coniugandola al futuro anteriore?

I.1.2 *Tristano o dell'amore di morte*

«Le sens dernier de l'érotisme est la mort», scriveva Bataille. Attorno a questo luogo comune di sconcertante banalità, indimostrabile seppure infinite volte ripetuto, si è giocata la 'sfortuna' di un millenario unilaterale pensiero dell'Eros, che come una profezia autoadempita ha celebrato la sua apoteosi nel sapere psicoanalitico del Novecento – salvo salutari e rispettabili distinguo:

Sembra si debba ormai ammettere [...] che l'istinto freudiano di morte, così discusso fin dall'epoca della sua formulazione, non ha alcun fondamento scientifico. Da un punto di vista clinico, infatti, il problema del masochismo e della coazione a ripetere è stato risolto seguendo altre vie, mentre è divenuto altrettanto evidente che anche sul piano della biologia generale l'attiva "corsa verso la morte" degli organismi ha se mai un significato metafisico, ma è priva di senso come spiegazione o previsione di fatti.²⁷

²⁶ Intuizione che fu anche di Jean Cocteau, quando sceneggiò una ripresa del mito in salsa nietzscheana, durante il periodo di Vichy, per la controversa pellicola di Jean Delannoy, dal titolo *L'éternel retour* (1943).

²⁷ GIOVANNI JERVIS, Introduzione a H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, cit., pp. 13-14.

Chi non intende la verità di quell'assodato principio, è chiaro, non è in grado di leggere oltre la lettera dei testi, dei fenomeni, delle pulsioni. Ma, come in una tela, a volte è solo l'effetto di superficie che crea l'illusione della profondità. La violenza della lettera, per esempio, è in grado di chiamare a rispondere proprio il testo di Bataille, trascogliendo fra le tante *idées reçues* che si vorrebbero spacciare per impudiche verità: nei trasporti amorosi di una donna si potrebbe scorgere

une maladie, l'analogie de la rage des chiens. Comme si quelque chienne enragée s'était substituée à la personnalité de celle qui recevait si dignement [...] beaucoup de femmes ne peuvent jouir sans se raconter une histoire où elles sont violées [...]. Il n'y a pas en chaque femme une prostituée en puissance, mais la prostitution est la conséquence de l'attitude féminine [...]. À moins qu'elle se dérobe entièrement, par un parti pris de chasteté, la question est en principe de savoir à quel prix, dans quelles conditions elle cédera.²⁸

Passiamo oltre. Il VI libro del *Trionfo della morte* di Gabriele d'Annunzio è un sulfureo, a tratti greve, omaggio al *Tristan und Isolde* wagneriano.²⁹ La mania suicida di Giorgio Aurispa trova finalmente il modo di estrinsecarsi per effetto di un impulso mimetico. Spedito da Ancona e arrivato all'eremo sul promontorio, il pianoforte offre ai due amanti l'occasione di smerigliare lo spartito del capolavoro wagneriano:

Così, per interi giorni, i due eremiti vissero nella grande finzione, respirarono quell'atmosfera infiammata, si saturarono di quell'oblio letale. Essi medesimi credertero di trasfigurarsi, di attingere un superior cerchio d'esistenza; credertero di eguagliare le persone del dramma nelle altitudini vertiginose del sogno d'amore – Non pareva che avessero anch'essi bevuto un filtro? Non erano anch'essi tormentati da un desiderio senza termine? Non erano anch'essi avvinti da un legame indissolubile e non provavano talvolta nella voluttà gli spasimi dell'agonia, non udivano il rombo della morte? [...] Cominciò allora la sua funebre seduzione verso l'amante. Egli voleva lentamente persuaderla a morire; voleva trarla seco a una fine misteriosa e dolce, in quella pura estate dell'Adriatico piena di trasparenze e di profumi. La grande frase d'amore – che si dispiegava con sì largo cerchio di luce intorno alla trasfigurazione d'Isolda – aveva chiuso nel suo fascino Ippolita. Ella ad ogni tratto la ripeteva col canto sommesso e talvolta anche a voce

²⁸ GEORGES BATAILLE, *L'érotisme* [1957], in *Oeuvres complètes*, X, Paris, Gallimard, 1987, pp. 106-107, 130-131, 143.

²⁹ Per altri riferimenti sulla fortuna ottocentesca del mito wagneriano, cfr. JOERG O. FICHTE, *Adattamenti delle leggende di Artù e Tristano*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il medioevo volgare*, vol. IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 2004, pp. 91-124.

aperta, mostrandosi come inondata di giubilo – Non vorresti tu morire della morte d’Isolda? – le chiese Giorgio sorridendo – Vorrei – ella rispose – Ma su la terra non si muore così.³⁰

Di lì la narrazione conduce celermente al feroce abbraccio conclusivo, che trova il suo momento più intenso nella vana resistenza della donna, disperatamente indisponibile a insufflare sostanza di realtà in quella toccante scena che aveva scaldato la delirante fantasia dell’amante. «La grande frase d’amore» di Isolde, il sublime annichilimento del *Liebestod*, resta consegnato a un pathos estetico che non rompe, in Ippolita, la cornice dell’immaginario per esondare nella vita. Non si dà perfetta specularità, fatto che valorizza la soluzione narrativa di d’Annunzio, che per un verso va oltre Wagner,³¹ che ricongiungeva gli amanti solo, letteralmente, *nella morte*, non *nel morire*, consegnato a due tempi diversi e sublimato nel mirabile a solo di Isolde; ma, per altro verso, l’abolizione di quella differenza temporale, che di per sé marcava di tragico pessimismo l’illusione di una immanente consonanza sentimentale, viene pagata con lo smascheramento di un’altra, ancora più drammatica, sfasatura, nel metronomo interiore che scandiva il differente approccio di Giorgio e Ippolita a una scelta risolutiva.

Sul finire dello stesso anno, nel 1894, Arthur Schnitzler pubblica uno sconvolgente romanzo breve, a cui dà il titolo di *Sterben*.³² È una sorta di epitaffio sui clangori wagneriani e tardo-romantici che sublimano l’amore di morte. In questo caso i due giovani fidanzati, Felix e Marie, percorrono tutte le stazioni di una dolorosa secolarizzazione dell’eros. A partire da quell’intesa che si rinsalda, al principio, con la rivelazione del terribile male che affligge Felix, la tubercolosi. Marie non avrebbe fatto mancare l’amorevole assistenza, corroborata dalla promessa di condividere la sorte, qualora l’esito mortale della malattia non fosse stato scongiurabile. La convivenza, nei mesi che segnano l’irreversibile peggioramento delle condizioni di Felix, si fa via via meno sopportabile: il giovane, condizionato dal pensiero di morte, diventa scontroso, taciturno, cinico, caustico fino a essere offensivo. Non si perita, negli accessi deliranti che anticipano il momento fatale, di ricordare alla fidanzata che era legata a lui da una promessa. Marie cerca ogni volta di sviare il discorso, finché un giorno un Felix ormai stremato tenta di usarle violenza per portarla con sé. Marie si ribella, anche lei indisponibile a riattivare il mito d’amore e morte tristaniano; fugge e torna qualche ora dopo col medico. Ma Felix viene trovato esanime. Nessuna apoteosi di amore sacro o profano che vince

³⁰ GABRIELE D’ANNUNZIO, *Il trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, pp. 987-988 [VI, II].

³¹ E oltre il *Romeo and Juliet*.

³² Per l’edizione italiana, con testo a fronte, cfr. ARTHUR SCHNITZLER, *Morire*, a cura di Claudia Sonino, Venezia, Marsilio, 2002.

anche la morte, o che si sublima nella morte. Dal naufragio aggalla, verosimilmente, solo il senso di colpa della giovane: non ha saputo rispondere alla sgarbata implorazione dell'amato, che chiedeva, in sostanza, di non morire da solo. Ciò che è puntualmente accaduto.

Gli amanti wagneriani desiderano fondersi, comporre dalla dualità una adamantina unità: «Tristan du, / ich Isolde, / nicht mehr Tristan! [...] Du Isolde, / Tristan ich, / nicht mehr Isolde!»³³ Se si tratta di dissolvere i limiti dell'individualità, ovvero, di inseguire *sic et simpliciter* l'abolizione della differenza per offrire il definitivo olocausto al mito dell'unità (di un soggetto che, in tal modo, deliberebbe il proprio supremo potenziamento), non sembra logicamente palesarsi altra soluzione più efficace e definitiva dell'unione nella morte. È quanto aveva compreso e paventava quel pedagogo premuroso, spesso irritante, a volte ingenuo per sicumera, che si era assunto il compito di curare la formazione di Hans Castorp nello splendido isolamento dei morituri del Berghof. Settembrini doveva combattere a spada tratta, forte del suo disarmato umanesimo razionalista, l'affatturante insidia dell'eros, e la sgargiante attrazione delle argomentazioni nichilistiche:

Mettetevi in testa che l'intelletto è sovrano, che la sua volontà è libera, e che esso determina il mondo morale. Se l'intelletto isola dualisticamente la morte, questa, in virtù di tale volontà intellettuale, diventa reale, e di fatto, *actu*, voi mi capite, si trasforma in una potenza autonoma che si oppone alla vita in un principio ostile, in una grande seduzione, e il suo regno è quello della lussuria. Alla vostra domanda, perché della lussuria? io vi rispondo: perché la morte scioglie e redime, perché è la redenzione, ma non la redenzione dal male, bensì la redenzione malvagia. Essa scioglie la morale e la costumatezza, libera dal controllo e dal contegno, apre la strada alla lussuria.³⁴

Pochi anni erano trascorsi dalla pubblicazione di *Al di là del principio di piacere*, ma non appare necessario offrire a rinforzo argomenti freudiani per coonestare la respiscenza dell'impolitico intellettuale che aveva offerto il proprio megafono alla chiassosa apologia della *Kultur*. L'opera-mondo di Mann si chiude sulla parola *Liebe*, in una frase trepidamente interrogativa,³⁵ non più in crisi col suo supposto

³³ RICHARD WAGNER, *Tristano e Isotta*, Drame musicale in tre atti, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 2002, pp. 60-61 [zweiter Aufzug, Szene II].

³⁴ THOMAS MANN, *La montagna magica*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, Mondadori, 2010, p. 606.

³⁵ «[...] einmal die Liebe steigen?» (THOMAS MANN, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1988, p. 757). Ma ecco, in traduzione, il bellissimo *explicit* del romanzo: «Ci furono momenti in cui dalla morte e dalla lussuria [*Körperunzucht*] si sviluppò presago, e rimesso al tuo 'governo', un sogno d'amore. Forse che anche da questa sagra mondiale della morte, da questa

principio complementare, quel desiderio di annichilimento che sigilla il naufragio di Isolde con la stillata voluttà della morte – *höchste Lust*, che è propriamente piacere dei sensi, lussuria. Ricordiamo come Wagner sunteggiava lo sviluppo del *Wort-Ton-Drama* tristaniano:

Si scatena il desiderio, la bramosia, la voluttà, la pena dell'amore: il mondo, la forza, la gloria, il fasto, la cavalleria, la fedeltà, l'amicizia, tutto si dilegua come un sogno evanescente: non sopravvive altro che il desiderio, lo struggimento, la brama insaziabile e sempre più impetuosa – lo spasimo, assetato e inestinguibile, unica estrema redenzione – la morte, la consunzione, la dissoluzione, il sonno perpetuo!³⁶

Nella pagina di Thomas Mann si percepiscono ancora, quasi sotto la cute, i brividi schopenhaueriani di questa anelata abrogazione del limite individuale, che trascina con sé i detriti di una storia in cui la volontà di vivere del singolo è irreparabilmente soggiogata dall'ebbrezza di trascendere nella morte la propria finitezza. Il fatto è che Wagner, apparentemente messo all'angolo, reclama il pegno dovuto allorché il narratore, proprio nell'accorata *peroratio* conclusiva, scandisce sì la polarità *Tod* vs. *Liebe*, ma non prima di aver ribadito l'associazione, funesta, fra *Tod* e *Körperunzucht*, morte e (sempre) biasimevole fornicazione – quella confusione di corpi di cui, a tempo debito, troveremo tracce nell'archetipo tristaniano medievale. Ma potremmo alleggerire la responsabilità degli scrittori, se ricordassimo che la saggezza medica di ogni tempo, a corto d'idee e incapace di definire il parossismo di certi fenomeni organici e psicologici, ha analogicamente accostato l'estremo della voluttà fisica alla morte. L'orgasmo, come si sa, è una *petite mort*.

Equivoche ebbrezze dello spiritualismo laico, si dirà, ma anche nell'orizzonte di un umanesimo attento ai valori cattolici il dubbio fascino che promana dall'impennata emotiva per la morte condivisa per amore lascia visibili strascichi. Poiché l'equazione Eros-Thanatos, piuttosto stinta quando interessa il singolo individuo affetto da una sorta di delirio autistico (ed è il caso più frequente), risalta più vivida allorché stringe due creature in una comunicazione unisona. È il caso di Paul Clau-

voluttà smaniosa e maligna che incendia tutt'intorno il piovoso cielo della sera, potrà un giorno innalzarsi l'amore?» (T. MANN, *La montagna magica*, cit., p. 1069).

³⁶ RICHARD WAGNER, *Vorspiel zu «Tristan und Isolde»*, trad. parziale di Lorenzo Bianconi, in CARL DALHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner* [*Richard Wagner Musikdramen*, 1971], Venezia Marsilio, 1984, pp. 65-66. Si confronti con quell'*Hymn an die Nacht* che pronuncia Tristano nel II atto: «Chi amoroso osserva la notte della morte, a chi ella confida il suo profondo mistero: la menzogna del giorno, fama e onore, forza e ricchezza, pur sì elette e splendide, come vana polvere dei soli si disperdono davanti a lei! Nel vano sogno del giorno gli resta un'unica brama – la brama della sacra notte, dove dall'eternità, unicamente vera la gioia d'amore gli ride!» (R. WAGNER, *Tristano e Isotta*, cit., p. 53).

del, che scrive nel 1905 un dramma con fosche risonanze autobiografiche, *Partage de Midi*.³⁷ Il complesso intreccio sentimentale ruota attorno a due personaggi, Mesa e Ysé, che dal punto di vista onomastico, nelle intenzioni dell'Autore, intendono alludere a un'idea di medietà. «Ysé, en grec, c'est égalité, *isos, isé*, c'est égal. Mesa c'est la moitié»;³⁸ inoltre, il nome di Ysé rimanda all'eroina del romanzo bretone, Yseult, e quindi all'Isolde wagneriana, per la campitura di amore e morte in cui si dipana la vicenda.³⁹ Gli amanti periranno nell'esplosione, consapevolmente attesa, dell'abitazione che era in procinto di essere assaltata dai rivoltosi anticolonialisti. La morte comune, in questo caso, ha una funzione redentiva piuttosto che sublimante, coerentemente con l'ideologia cattolica di Claudel, ma era stata presagita, e accettata, fin dalla scena d'amore nel cimitero di Hong Kong:

MESA. [...] Et qui dit que tu es le bonheur? ah, tu n'es pas le bonheur! tu es cela qui est à la place du bonheur! J'ai frémi en te reconnaissant, et toute mon âme a cédé! [...] YSÉ. [...] Ah, ce n'est point le bonheur que je t'apporte, mais ta mort, et la mienne avec elle, mais qu'est-ce que cela me fait à moi que je te fasse mourir, et moi, et tout, et tant pis! pourvu qu'à ce prix qui est toi et moi, donnés, jetés, arrachés, lacérés, consumés, je sente ton âme, un moment qui est toute l'éternité, toucher, prendre la mienne.⁴⁰

Fin troppo evidente la consecuzione figurale, che prepara l'esito tragico e necessario; d'effetto, anche se romanticamente *surannée*, l'appello all'estasi temporale dell'attimo, che riscatta, nella fusione fra gli amanti, nella fragile consonanza di anime, come cinguetta Ysé, tutta un'eternità fatta di lacerazione e consunzione.

Insomma, non pare darsi via d'uscita: l'anelato ricongiungimento degli esiliati con l'altra parte di sé nella *Heim* omogenea, senza porte né finestre, per ricostituire lo sferoide originario – τὸ εἶδος στρογγύλον, nelle parole di Aristofane⁴¹ – si paga a un prezzo, che non sembra tuttavia mai essere abbastanza caro per l'esaltato immaginario infarcito di mitologemi romantici.⁴² La grande intuizione wagneriana,

³⁷ *Crisi meridiana*, nella traduzione italiana a opera di Piero Jahier (Edizioni della Voce, 1920).

³⁸ PAUL CLAUDEL, *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche, Paris, Gallimard, 1954, p. 184.

³⁹ Cfr. SIMONETTA VALENTI, *Dall'amore impossibile all'amore rendentivo: «Partage de Midi» di Paul Claudel*, in PAUL CLAUDEL, *Partage de midi. Crisi di mezzogiorno*, a cura di Simonetta Valenti, Milano, ISU, 2004, pp. 20, 30.

⁴⁰ P. CLAUDEL, *Partage de midi. Crisi di mezzogiorno*, cit., pp. 150, 156 [acte II].

⁴¹ PLATONE, *Simposio*, cit., pp. 78, 80 [189e].

⁴² Sull'adolescenziale immaginario erotico romantico e decadente, nutrito di languori e perversioni, vale sempre la pena di consultare il classico studio di MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Firenze, Sansoni, 1976, tanto più profittevole perché scritto «quando di tipologie e di archetipi poco o punto si parlava» (p. XIII).

che ha riesumato con sagacia un'antica leggenda medievale, è stata quella di offrire una via d'uscita alla disperazione, sia pure infervorata, di Werther, di Ortis e di coloro che hanno scelto l'annichilimento *per amore*: poteva darsi, sia pure in virtù di una singolarissima grazia concessa da Venere Urania, una morte *nell'amore*, che faceva collassare nell'istante supremo tutte le esperienze di comunione erotica assaporate nella loro intensità vitale (spesso virtuale), che si scoprono, a posteriori, scolpite anticipazioni di quel pleroma dei tempi che può dispensare solo la morte. Non più irrisarcibile perdita, ma scintillante vittoria sullo scialacquo di *chrónos*. C'era tutto questo nello spartito originale della leggenda tristaniana?

Nello stesso anno in cui appare *Finnegans wake*, col vaticinio del mai concluso ma sempre avvenuto ritorno di Tristano, viene pubblicato *L'amour et l'Occident* di Denis de Rougemont. È il 1939. L'affascinante, e filologicamente assai discutibile, ricostruzione storiografica dell'ancora giovane filosofo cristiano, disegna il fosco quadro di un crepuscolo dell'umanesimo e della civilizzazione occidentale, in linea con le grandi opere che hanno pensato la crisi dei valori durante l'*entre-deux-guerres*. Assicurato dall'ineluttabile sviluppo di premesse che affondano le radici nell'attecchimento e fortuna di una concezione cortese dell'amore, il nodo scorsoio della morte ha finito per stringere tutte le manifestazioni *extra moenia* dell'eros, che esorbitano dal circolo della disciplina razionale, lì ove si palesa il potere soggiogante della passione. Passione a cui ci si può abbandonare, paradossalmente, solo passando in giudicato la sentenza che esclude ogni partecipazione volontaria ai suoi effetti. Non è più questione di intenzione. Nell'istante della passione si dà un semplice accadere, un trovarvisi gettati, che spasmodicamente contrae la sintassi temporale del mondo della veglia:

Si tratta di dipingere una passione la cui violenza non può essere accettata senza scrupoli. Nei suoi effetti essa appare barbara. Dalla Chiesa è bandita come peccato; dalla ragione come morboso eccesso. Non si potrà dunque ammirarla se non dopo averla liberata di ogni specie di visibile legame con la responsabilità umana [...]. Cos'è dunque questo filtro? È *l'alibi* della passione. È ciò che permette agli sventurati amanti di dire: 'Vedete che non ci ho parte affatto, vedete che è più forte di me'.⁴³

Straordinaria l'invenzione del filtro, che è molto più di un succedaneo del classico arciere Cupido, dal momento che il suo effetto, nella leggenda tristaniana, per un geniale artificio narrativo, si produce istantaneamente nel cuore di entrambi gli innamorati, facendoli convergere nella reciproca esaltante scoperta dell'uno

⁴³ DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente. Eros, morte, abbandono nella letteratura europea*, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 92-93.

nell'altro. È l'improvviso apparire sull'orizzonte della temporalità di un evento imprevedibile, sottratto alla sfera del libero arbitrio? In realtà no, come acutamente intuisce de Rougemont:

Ma Tristano, nulla poteva confessare. Egli vuole come se non volesse. Si rinchiude in una 'verità' non verificabile, non giustificabile, e si rifiuta con orrore di conoscerla. A portata di mano si tiene una giustificazione, che inganna lui meglio di chiunque altro: è il veleno che lo '*demeine par force*'. E ciononostante, col suo agire, e perfino con la fuga disperata [...] egli tradisce d'esser stato lui a scegliere questo destino, di averlo voluto ed accolto con un oscuro e incontrastato consenso.⁴⁴

Tristano, e Isotta, hanno adempiuto, passando per la preterintenzionale assunzione del filtro, un destino; si sono dimostrati all'altezza di un evento che, a posteriori, rende riconoscibile un percorso fatto, retroagendo sul passato, riconformandolo. Si può discutere se sia appropriato e in che misura tagliare un simile principio esegetico per le differenti foggie del *romance* nelle versioni di Thomas e di Bérout, poiché l'impressione è che, in realtà, de Rougemont stia applicando i paradigmi del ritorno wagneriano di Tristano per leggere, improvvidamente da un punto di vista storico e filologico, i caratteri della leggenda originaria. Ma alla dinamica temporale suggerita occorre prestare attenzione. Il principio lineare, consecutivo, metonimico e unidirezionale dello scorrere di *chrónos* non regge di fronte all'interferenza né del pathos soggettivo – ed è banale rimarcarlo – né di quello intersoggettivo, duale, che è l'oggetto delle presenti riflessioni. Gli anelli della catena non tengono, anche dove appaia indiscutibile il vettore dell'operazione mimetica, quello che, banalmente, va dal *representamen* all'*objectum*, ovvero, per tornare e concludere con d'Annunzio, dalla convulsiva empatia col finale dell'opera wagneriana alla deliberazione di ripetere la scena col vagheggiato duplice suicidio. Ma, in realtà, la vocazione autolesionista di Giorgio Aurispa preesiste al suo ideale annegamento nel golfo mistico di Bayreuth. Si ricordi che lo zio Demetrio si era suicidato. Giorgio è nella camera luttuosa, di fronte al letto dove si era consumata la tragedia:

Pensando ch'egli si sarebbe disteso sul medesimo letto e si sarebbe ucciso con la medesima arma, Giorgio Aurispa non aveva quel sentimento agitato e vibrato che danno i propositi repentini, ma più tosto un sentimento indefinibile come d'una cosa da lungo tempo conosciuta ed ammessa un po' in confuso, la quale ora si chiarisse e dovesse compiersi.⁴⁵

⁴⁴ Ivi, p. 94.

⁴⁵ G. D'ANNUNZIO, *Il trionfo della morte*, cit., pp. 773-774 [II, X]. In precedenza, al culmine di una lucida autoanalisi, ne aveva dovuto prendere atto: «La morte, infatti, m'attira» (ivi, p. 717 [II, II]).

Siamo di fronte a un oggetto alla ricerca del suo segno, del suo *representamen*. Quando lo trova, il *Tristan und Isolde*, scatta la molla mimetica. Ma a questo punto il segno non può esibire i caratteri dell'assoluta novità: l'incontro col segno – con la scena – è in realtà un riconoscimento, di un'implicazione che è sempre stata presente, attesa per essere adempiuta.

I.1.3. *Eros intransitivo*

Se si ritiene che l'orizzonte temporale in cui la passione condivisa di Eros disegna le proprie circonvoluzioni sia quello dell'istante, in sé e per sé preso, pura estensione senza interferente dialettica di compimento-attesa, allora non si potrà che sottoscrivere la lettura del mito di Tristano proposta da Maurice Blanchot:

La passione di Tristano e Isotta sfugge alla possibilità. Ciò significa innanzitutto che sfugge ai loro poteri, alle loro decisioni e persino al loro 'desiderio'. È l'estraneità stessa, è indipendente da ciò che possono e da ciò che vogliono, li attira nell'estraneo, dove diventano estranei a se stessi, in una intimità che li rende, tra l'altro, estranei l'uno all'altro. [...] sono dominati dalla passione del fuori che è la relazione erotica per eccellenza: legati dall'assenza di legame, tanto che li si direbbe meno vicini l'uno all'altro di quanto non sia, nel mondo, un qualsiasi individuo rispetto a un passante indifferente. Quello che è crollato è appunto il mondo, essi sono affidati unicamente all'impossibilità, questa bevanda che li beve appena vi accostano le labbra. Dunque saranno eternamente separati? Né separati né divisi: inaccessibili e, nell'inaccessibilità, legati da un rapporto infinito. Anche questa passione che per la sua rapidità evoca il colpo di fulmine dell'istante, sembra nello stesso tempo estremamente lenta. Gli anni passano. Tutto è consumato e tutto va alla deriva nell'imprecisione dell'incompiuto. Non c'è avvenire, non c'è passato, non c'è presente; è un deserto da cui essi sono assenti: chi li cerca li trova sperduti, nel sonno della loro incomprensibile assenza.⁴⁶

Pedine fungibili di un gioco che oltrepassa la loro capacità di protagonismo e di comprensione, gli amanti sono per eccellenza gli sconosciuti l'uno all'altro. Nel guscio vuoto dell'alterità il soggetto trova, correggendo la sovraesposizione, la propria immagine. Nessuna apertura all'altro perché, di fatto, loro non ci sono. Non si riconoscono, perché nemmeno ci sono mai stati. Nessun *loop* circolare. Da una parte l'euforia di un supposto istante fusionale in cui, propriamente, non agisce

⁴⁶ MAURICE BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 258-259.

nessuno, dall'altra il dolore per un ritardo, una sfasatura che ostacola l'unisono degli amanti, presenti e riflessi nel *di già* dell'uno e nel *non ancora* dell'altro. E queste due dimensioni dell'estasi temporale, l'istante e il compimento-attesa, che non comunicano, sono consegnate entrambe alla loro unilateralità, senza che sia possibile leggere nella sinopia dell'una il disegno dell'altra.

Un pessimismo antropologico che, in misura più o meno diretta, si incrocia con le diverse folgoranti *randonnées* di Jacques Lacan dedicate all'amor cortese, in cui è possibile riconoscere la quintessenza del discorso amoroso che ha strutturato l'immaginario occidentale, compromesso in una relazione costitutivamente asimmetrica, non sublimabile nella sineresi di una superiore unità.⁴⁷ Nei termini di Lacan, l'erotica trobadorica certifica liricamente l'oggettiva impossibilità del rapporto sessuale – al di là della brutta evidenza fattuale della copulazione: «L'amour est impuissant, quoiqu'il soit réciproque, parce qu'il ignore qu'il n'est que le désir d'être Un, ce qui nous conduit à l'impossible d'établir la relation d'eux. La relation d'eux qui? – *deux sexes*».⁴⁸ Inoltre, l'eroticismo assume una connotazione palesemente fantasmatica nel momento in cui le energie psicosomatiche sono indirizzate non verso l'altro, la sua concreta storica situazionalità che ci si palesa frontalmente, ma verso quello che desideriamo nell'altro, visto di sbieco, il cosiddetto *objet petit a*, che diventa una sorta di contenuto (*agalma*) immesso nella scatola – e ci concediamo il beneplacito di dimenticare che la scatola, di per sé vuota, siamo stati noi a riempirla.⁴⁹ Meglio non aprirla: si potrebbe scoprire che l'altro vuole fare dono del suo sé, quando invece l'amante dell'Ideale cerca solo simulacri del proprio Sé. Esperienza intollerabile e delusiva del *vis-à-vis*, come suggeriva Proust:

J'étais dans une de ces périodes de la jeunesse, dépourvues d'un amour particulier, vacantes, où partout – comme un amoureux, la femme dont il est épris – on désire, on cherche, on voit la Beauté. Qu'un seul trait réel – le peu qu'on distingue d'une femme vue de loin, ou de dos – nous permette de projeter la Beauté devant nous, nous nous figurons l'avoir reconnue, notre cœur bat, nous pressons le pas, et nous

⁴⁷ Cfr. ELLIE RAGLAND, *Psychoanalysis and courtly love*, «Arthuriana», vol. 5, n. 1 (Spring 1995), p. 2.

⁴⁸ JACQUES LACAN, *Le Séminaire*, Livre XX. *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 12. Cfr. MANUELA ALLEGRETTO, *Lacan e l'amor cortese*, Roma, Carocci, 2008, p. 87, e ROSALBA GALVAGNO, *Jacques Lacan. L'etica della psicoanalisi e l'amor cortese*, in «*que ben devetz conoisser la plus fina*». *Per Margherita Spampinato*, a cura di Mario Pagano, Avellino, Sinestesia, 2018, pp. 357-368.

⁴⁹ Così Žižek: «This is the *objet a*: an entity that has non substantial consistency, which is in itself “nothing but confusion”, and which acquires a definite shape only when looked upon from a standpoint distorted by the subject's desires and fears – as such, as a mere “shadow of what is not”. As such, the *objet a* is the strange object which is nothing but the inscription of the subject into the field of objects» (SLAVOJ ŽIŽEK, *Absolute recoil. Towards a new foundation of dialectical materialism*, London-New York, Verso, 2014, p. 392).

resterons toujours à demi persuadés que c'était elle, pourvu que la femme ait disparu: ce n'est que si nous pouvons la rattraper que nous comprenons notre erreur.⁵⁰

‘Non era lei’: la bellezza, come l’amore, si lascia solo intravedere. L’incontro è rinviato, *sine die*. Al limite, un boccale di vino generoso, che prelude all’assopimento, può surrogare l’eterna necessaria frustrazione del desiderio, portando il sognatore al cospetto del simulacro, come hanno imparato a loro spese, ma con cinica soddisfazione, il Tasso di Leopardi e il Fauno di Mallarmé. Idealismo e narcisismo vanno a braccetto, fin dalla lontana scaturigine platonica, con tutti gli aggiornamenti terminologici ed epistemologici del caso.⁵¹ *Ghost in the machine*, come sempre. Ma chi o cosa è questo fantasma?

Il pensiero fenomenologico ci assicura che nell’orizzonte del nostro trascendentale e metodologico «solipsismo assoluto» possiamo incontrare – ma, in realtà, costituire – il mondo, e quindi l’altro, solo come significato. «L’altro lo devo trarre in qualche modo da me e così devo a poco a poco scoprire il suo significato per me e il mio significato per lui». Se è significato, e dunque segno, il suo senso per me è verificato in anticipo dalla riduzione ideale, anche della sua dimensione corporea. Nel fantasma risiede la verità:

All’origine la fantasia della donna nell’adolescente che si masturba non è diversa dalla fantasia del poeta del “dolce stil nuovo”. L’immagine è una delle modalità con le quali è presente ciò che è assente, ciò che manca, ciò che non è più, ciò che non è ancora. Ora, al limite, ciò che non è ancora, nella misura in cui è anche ciò che non sarà mai, che mai sarà essere e non potrà mai essere ridotto ad essere, è la verità.

Nella *Spaltung* che si apre fra verità e realtà, l’obiettivazione dell’altro corrisponde alla sua nientificazione. Lo sapeva bene Platone: «Uno dei segreti più profondi dell’eros sta proprio nel fatto che l’eros, fin dall’inizio, è diretto verso la verità prima ancora che verso la realtà».⁵²

⁵⁰ MARCEL PROUST, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, éd. par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, 1988, pp. 353-354.

⁵¹ Il cerchio si chiude: «amare è un verbo intransitivo, in cui il soggetto che ama, confinato nell’ambito del proprio solipsismo, afferma il proprio narcisismo, esercitando un desiderio rispetto al quale l’altro costituisce un mero quanto seducente pretesto. Questo sembra l’esito di una millenaria ricerca sul significato di ‘amare’, l’approdo di una tradizione di pensiero che, dalla divinatoria ricerca di origine platonica, giunge alle più recenti teorizzazioni della filosofia francese» (MARCO VOZZA, *Morfologia di Eros*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019, p. 201).

⁵² ENZO PACI, *Per una fenomenologia dell’eros*, «Nuovi argomenti», 51-52, luglio-ottobre 1961, pp. 53, 56, 65, 66 (i corsivi nel testo).

Il classico mito di Narciso, così suggestivamente riletto in epoca medievale, si rivela in questo senso istruttivo, laddove si allarghi la prospettiva, nella fonte ovidiana, oltre la languorosa celebrazione autoreferenziale dell'*amor sui*, per ricomprendere nel quadro il mosso rapporto con la ninfa Eco. Al troppo pieno dell'assoluta identità del giovane cacciatore corrisponde il vacuo dell'assoluta alterità dell'oreade, incapace di pronunciare parola che non sia il riflesso di un discorso altrui, nemmeno ripreso nella sua integrità, ma afferrato per la coda, per le ultime parole, ridotto quindi a balbettio irritante, ecolalia.⁵³ In questa pura alterità, che non c'è, che rimanda l'identità alla propria mentita autosufficienza, naufraga l'unica espressione della sapienza classica che abbia tentato di pensare la dualità in termini di bi-univocità, vale a dire il mito platonico dell'androgino. Che tuttavia, è bene precisarlo, è cadenzato anch'esso dalla nostalgia, dall'anelante desiderio della riunione, nell'indivisione, nell'Uno: si sbattezza in tal modo il *proprium* dell'Alterità per fare rientrare euforicamente i *diseicta membra* all'interno del circolo del Soggetto, il tutto sferico finalmente indiviso. Ma quantomeno, posta l'imperitura validità del decreto olimpico che vanifica il ricongiungimento, il mondo si popola di reali soggetti sofferenti, non di ombre poste e trascese da una soggettività che traguarda verso l'ideale.

L'ultima parola spetta a Diotima, la straniera di Mantinea, che supera l'*impasse* 'comica' di Aristofane per giubilare la definitiva assunzione di Eros in un unilaterale universo di valori maschili. Poiché, come conferma Weininger,

Ad onta del parere contrario dei professori di psichiatria, esiste dunque un 'amore platonico'. Vorrei anzi dire: l'amore è solo 'amore platonico'. Quanto di altro vien chiamato amore appartiene al regno dei suini. Non c'è che un amore: quello per Beatrice, la venerazione della Madonna. Per l'amplesso vi è la prostituta babilonica.⁵⁴

Ascoltiamo il parere più equilibrato di Simmel in proposito:

Il contenuto spirituale si manifesta ai greci come tratto da qualche cosa di esistente, non creato indipendentemente dall'anima. E così l'amore, per essi, non è un

⁵³ Cfr., per una complessiva lettura del mito, a cui ci siamo parzialmente ispirati, UMBERTO CURI, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 79-92. Cfr. anche ADRIANA CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 181-188.

⁵⁴ OTTO WEININGER, *Sesso e carattere* [1903], Roma, Edizioni Mediterranee, 1992, p. 309. Non si può non considerare con ammirazione l'opera di questo giovane filosofo ebreo antisemita, morto suicida poco più che ventenne, che con la nettezza e la spregiudicatezza che gli venivano dall'impazienza dei suoi anni verdi chiarisce, senza infingimenti idealistici o *pietas* paternalistica, lo spirito essenzialmente misogino della millenaria tradizione di pensiero occidentale.

atto libero dell'anima, al quale essa è, sì, stimolata dal di fuori, ma che pur sorge incalcolabile e incoercibile solo dal suo stato e dalla sua forza, ma è una specie di necessità logica che le impone quella contemplazione della bellezza pura, appena il suo esser-una-volta-stato-dato le riappare, alla vista di un fenomeno terreno; in cui sta evidentemente una parte o un riflesso di quella realtà assoluta [...]. Ciò che è decisivo, lontano dal sentimento moderno, è che i raggi erotici passano soltanto attraverso l'individuo amato; ma hanno la loro mira al di sopra di esso [...]. La meta ultima è la visione della bellezza stessa, l'amore è solo il collaboratore, il συνεργός a ciò.⁵⁵

Viene in tal modo urbanizzata in un guscio di catafratta razionalità quella forza dirompente di Eros che è in grado di torcere verso il male e verso la rovina l'animo dell'uomo più giusto, come riflette sgomento il Coro nel terzo stasimo dell'*Antigone*: «ἄμαχος γὰρ ἐμπάϊζει θεὸς, Ἀφροδίτα».⁵⁶ Nel processo ascensionale che deve condurre, i pochi autentici sapienti, alla contemplazione di una Bellezza *more geometrico* intesa, la particolarità sensibile dei bei corpi da cui prende l'abbrivo la ricerca sbiadisce con la particolarità individuale dell'amato,⁵⁷ a fronte dell'apoteosi di un Soggetto razionalmente desessualizzato, che finirà per contemplar-*si* e amar-*si*, come dimostra la traiettoria di un conseguente lettore di Platone come Plotino:

L'anima diventata in certo senso un puro sguardo rivolto all'Uno, all'intelligenza e al bene, si spoglia dunque del corpo e, nella dinamica di quest'ascesa amorosa, crea lo spazio dell'interiorità occidentale. L'intraducibile formula di Plotino, *Monos pro Monon*, correntemente resa con 'solo a solo', sebbene fosse già esistente, con un significato sensibilmente diverso sia in taluni riti di origine egiziana, sia presso i neo-pitagorici, riassume, in Plotino, l'esistenza di una solitudine ripiega-

⁵⁵ G. SIMMEL, *Frammento sull'amore*, cit., pp. 56-57.

⁵⁶ Cfr. SOFOCLE, *Antigone*, vv. 781-800, in *Antigone. Edipo re. Edipo a Colono*, a cura di Franco Ferrari, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 114-117 («irresistibilmente ci ammalia la dea Afrodite» [vv. 799-800]).

⁵⁷ «Eros is very closely associated with the Platonic doctrine of *anamnesis*; it is nourished by the recollection of what the soul in its pre-temporal existence has beheld in the world of Ideas [...]. This comes to pass through the sight of beautiful things. When the soul perceives the radiance of the beautiful, it gains wings and is able to ascend to the super-sensible. The reason why it is the beautiful that has this effect, is that the Idea of beauty is the brightest and most radiant of all the Ideas [...]. Therefore the Idea of beauty is the last to be forgotten and the first to be recollected when we come across its image in the things of sense. The sight of the beautiful, which comes to man in the sense-world, has for its function to awaken Eros in his soul; not, however, in order that his love may be fixed on the beautiful object, but rather that it may pass beyond it in the continual ascent which is of the very essence of Eros. The beautiful thing is to be a reminder of the soul's true fatherland» (ANDERS NYGREN, *Agape and Eros* [1932-1939], Philadelphia, The Westminster Press, 1953, p. 173). Cfr. PLATONE, *Fedro*, cit., pp. 96-100 [250-251].

ta su stessa in quanto orientata verso l'Uno. Plotino fa del medesimo (*Monos*) un altro medesimo (*Monon*, la forma neutra).⁵⁸

Da un'ipostasi all'altra, questo monismo emanazionista finisce per consumare, lungo la via del ritorno all'Uno, lo spazio della differenza dove potrebbe allignare, quantomeno, la tensione fra finito e infinito. Il trionfo contemplativo dell'amore razionalizzato è l'abito tagliato dal filosofo per mascherare la nostalgia per l'infantile indifferenziato, suggerisce Martha Nussbaum: «Invece di imparare a vivere in un mondo in cui ogni amante dev'essere finito e mortale, l'amante contemplativo escogita espedienti di meravigliosa ingegnosità per soddisfare i desideri dell'infanzia», desideri totalizzanti e non negoziabili.⁵⁹ Paradossale regressione della Ragione, che, infinitizzandosi e tallonando un *idolum tribus*, mira alla propria abolizione.

È il pensiero cristiano che riscatta quell'orrore per la molteplicità – Ἀφ'ελε πάντα è il motto che sigilla il terzo trattato della quinta enneade⁶⁰ – che la declassa a pura parvenza; ma caricando l'immanenza di responsabilità soteriologiche, le affida l'inesauribile, e per questo doloroso, compito di amare l'altro sul metro dello sbilanciato rapporto d'amore tra l'anima e Dio. Un'unione agognata, ma impossibile, che si specchia, nel codice cortese, nella trascendente idealizzazione dell'oggetto del desiderio, cristianamente sublimato nella sua inaccessibilità. Nelle potenti immagini di Bernardo di Chiaravalle, troviamo disegnata un'anima sfigurata dal peccato originale, che si trova gettata nel paese della dissimiglianza:

Prima regio est regio dissimilitudinis. Nobilis illa creatura in regione similitudinis fabricata, quia ad imaginem Dei facta, cum in honore esset, non intellexit et de similitudine in dissimilitudinem descendit [...]. Vulnerati sumus ingredientes mundo, conversando in mundo, exeundo de mundo: a planta pedis usque ad verticem non est sanitas in nobis.⁶¹

⁵⁸ JULIA KRISTEVA, *Storie d'amore* [1983], Roma, Donzelli, 2012, p. 101. Nella prevaricazione dello spirito sull'anima si paga il delirio *paranoide* che ha condizionato il rapporto con la dimensione dell'affettività, emotiva e passionale, secondo la lettura psicoanalitica di Hillman: «Si direbbe che il fare anima abbia un foro dionisiaco attraverso il quale l'anima individuale è attirata in una sorta di 'pazzia' comunitaria, chiamata impropriamente 'contagio psichico'. Questa breccia, o contaminazione, tra le anime dissolve l'isolamento paranoide e sembra essere una necessità per l'anima, al contrario che per lo spirito, il quale procede, come disse Plotino, dal solo al solo» (J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, cit., p. 41). Così Plotino: la vita degli dèi e degli uomini beati è «φυγή μόνου πρὸς μόνον» (PLOTINO, *Enneadi*, a cura di Giuseppe Faggini, Milano, Bompiani, 2000, pp. 1362-1363 [VI 9, 11, 50]).

⁵⁹ MARTHA C. NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni* [2001], Bologna, il Mulino, 2004, p. 620.

⁶⁰ Cfr. PLOTINO, *Enneadi*, cit., p. 854 [V 3, 17, 35].

⁶¹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones de diversis*, in *Sermones*, t. I, in *Opera*, vol. VI, ed. Jean Leclercq e Henry Rochais, Romae, Editiones Cistercienses, 1970, p. 256 [XLII].

La traiettoria dovrebbe essere, allora, quella che consente di recuperare l'originaria somiglianza col creatore, in un'allusiva cristiana replica del mito dell'androgino, condizionata però dal compito, irrealizzabile, di ritrovare la perfetta biunivocità con l'infinito di Dio. Il regno della dissimiglianza, della defigurante malattia che ci curva verso le cose terrestri,⁶² è quello di una diversità creaturale abbandonata a se stessa, senza riconoscibile comun denominatore: «Car n'étant plus semblable à Dieu, elle n'est plus semblable à elle-même: *inde anima dissimilis Deo, inde dissimilis est et sibi*; una ressemblance qui ne ressemble plus à son modèle ne peut plus se ressembler».⁶³ L'infinita distanza da Dio diventa infinita distanza da sé; solo restituendo a Dio l'amore puro, disinteressato con cui per primo ci ha amato, potremo parzialmente rfigurare la nostra immagine: nella consapevolezza, ovviamente, dell'irredimibile, sostanziale ritardo dell'*itinerarium mentis*, ma con la formale clausola di salvaguardia di un amore che si appaga di se stesso. L'oggetto del desiderio diventa irraggiungibile non solo *de facto*, ma *de iure*; e l'inaccessibilità innesca un processo revulsivo per la salute dell'amante, che può crogiolarsi nella pura espressione del desiderio, vellicando la sua iscrizione funeraria sulla sagoma dell'urna ammirata da Keats: «Bold Lover, never, never canst thou kiss, / though winning near the goal – yet, do not grieve; / she cannot fade, though thou hast not thy bliss, / for ever wilt thou love, and she be fair!»⁶⁴ Si tratta dell'esaltante intuizione di un meccanismo psicologico che raffina l'*ethos* sottoponendolo alla prova di una blanda nostalgia, nella considerazione di Goethe:

Ma ciò che più mi affascinava di lui [i.e. Spinoza] era lo sconfinato disinteresse che risplendeva in ogni affermazione. Quelle strane parole: «Chi ama Dio, non può sforzarsi affinché Dio lo ami a sua volta» con tutte le premesse su cui si basano e con tutte le conseguenze che ne derivano, corrispondevano pienamente al mio modo di pensare. Essere disinteressati in tutto, ma in particolare nell'amore e nell'amicizia era il mio massimo desiderio, la mia regola di vita, il mio esercizio, tanto che quella frase rude che mi venne in seguito: «e se ti voglio bene, che te ne importa?» [*Wenn ich dich liebe, was geht's dich an?*] scaturiva direttamente dal cuore.⁶⁵

⁶² «But all too easily, earthly good can confuse his mind [dell'uomo] and drag his love downwards to itself. He becomes bowed down to earth, he becomes '*curvatus*', as Augustine expresses it» (A. NYGREN, *Agape and Eros*, cit., p. 485).

⁶³ ÉTIENNE GILSON, *La théologie mystique de Saint Bernard* [1934], Paris, Vrin, 1969, pp. 62, 76.

⁶⁴ JOHN KEATS, *Ode on a grecian urn*, in *Selected poetry*, ed. by Elizabeth Cook, Oxford-New York, Oxford University Press, 1996, p. 177 [vv. 17-20].

⁶⁵ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di Laura Balbiani, Milano, Bompiani, 2020, pp. 1333-1335 [XIV]. Goethe utilizza la frase anche in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [IV, 9] per la paradossale dichiarazione di Philine a Wilhelm. L'originale fonte spinoziana

Estrema rivalsa di un narcisismo *deguisée*? O paradossale atto di *caritas* di fronte alla violenza di un desiderio coartato che salva l'altro, il destinatario dell'amore, da un'intensità affettiva ingestibile? Rifacendosi, verosimilmente, alle teorie psicoanalitiche di Georg Groddeck, il dottor Krokowski argomentava con enfasi durante la sua conferenza su *L'amore come potenza patogena*, pronunciata di fronte al pubblico degli eletti degenti della *Montagna magica*:

Timore, senso della decenza, pudibonda ripugnanza, trepidante bisogno di purezza hanno represso l'amore, lo hanno costretto nell'ombra, gli hanno permesso tutt'al più di affiorare parzialmente alla coscienza e all'atto, ma in una misura di gran lunga inferiore alla sua forza e complessità. Se non che questa vittoria della castità è solo apparente, è una vittoria di Pirro, perché l'impeto dell'amore non si lascia né imbavagliare né stratonare, l'amore represso non è morto, vive, invece, e tenta anche nell'ombra e nel segreto più profondo, di appagarsi, spezza la barriera della castità e riappare, seppure in forma mutata e irricognoscibile [...]. Sotto forma di malattia! Il sintomo della malattia è attività amorosa camuffata e la malattia non è altro che amore trasformato.⁶⁶

Destinatari davvero ideali, i soggetti colpiti da mal sottile, che consumavano il corpo in olocausto a un eros represso. E si capisce: a causa della sua indiscrezione, della sua invasività, della sua incapacità di prendersi cura dell'altro senza infliggergli e infliggersi la sofferenza della perdita, come dimostra imperituramente il mito di Orfeo, ripreso da Rilke in *Orpheus. Eurydike. Hermes*. Forse la più bella rilettura moderna del mito, che ha il suo naturale sviluppo e conclusione nei contigui *Quaderni di Malte Laurids Brigge*. Al cantore tracio che oltraggia Eros (e Dioniso) dopo la fallita *nekyia*, fa riscontro la lucida disperazione dell'antieroe rilkeiano: «Fortgehen für immer. Viel später erst wird ihm klar werden, wie sehr er sich damals vornahm, neimals zu lieben, um keinen in die entsetzliche Lage zu bringen, geliebt zu sein».⁶⁷ Mr. Lockwood, il narratore di *Wuthering Heights*, si era ritratto gelidamente in sé, come una lumaca, non appena aveva avuto sentore che l'affetto per la fanciulla che contemplava estasiato avrebbe potuto essere ricambiato: «she understood me at last, and looked a return – the sweetest of all

è la seguente: «Qui Deum amat, conari non potest, ut Deus ipsum contra amet» (BENEDICTI DE SPINOZA *Ethica*, Firenze, Sansoni, 1963, p. 634 [V, prop. XIX]).

⁶⁶ T. MANN, *La montagna magica*, cit., pp. 185-186.

⁶⁷ RAINER MARIA RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre, München, Deutscher Taschenbuch, 1997, p. 228 («Andarsene per sempre. Solo molto più tardi gli diverrà chiaro con quanta decisione si fosse allora prefisso di non amare mai, per non porre nessuno nella situazione terribile d'essere amato», *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di Furio Jesi, Milano, Garzanti, 1974, p. 206).

imaginable looks. And what did I do? I confess it with shame – shrunk icily into myself, like a snail». ⁶⁸ Da un lato l'amante, terrorizzato da *antéros*, dall'altro l'amato, costretto da un affetto intrusivo, che viola la sfera della sua autodeterminazione, la sua libertà: una glossa, tante glosse, a uno dei più celebri versi della tradizione letteraria occidentale (*Inf.* V 103). ⁶⁹

I.1.4. *L'esteriorità radicale dell'altro*

Si può pensare il rapporto tra identità e alterità in maniera più elementare di quanto non risulti dalla sua riduzione generativa alla diffusione degli indici pronominali nel discorso? L'effetto affatturante del grammaticalismo si produce soprattutto quando il locutore si abbarbica al saldo terreno degli indici pronominali di prima persona, verificando la magica crasi fra soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione. Autoriflessività che la posizione del Tu apre per suturare immanentemente, se, come è stato detto, nel processo della comunicazione «L'emittente riceve dal ricevente il proprio messaggio in forma invertita [...] la parola include sempre soggettivamente la sua risposta». ⁷⁰ In questo idealismo di fondo, che di fronte al soggetto pone riflessi, fantasmi, specchi, si consuma la saggia interdizione del profeta Tiresia alla ninfa Liriope, madre di Narciso: il bellissimo fanciullo avrebbe visto la tarda età *si se non noverit*, se non si fosse conosciuto, mirandosi. Il dramma dell'Io si consuma nel momento in cui l'immagine dichiara l'unica verità possibile, che sopravvive al caleidoscopio delle parvenze, e il riconoscimento si chiude nel cerchio pronominale e aggettivale della concordanza: *Iste ego sum; sensi nec me mea fallit imago*. L'approdo alla improvvida conoscenza di sé avrebbe potuto essere tuttavia scongiurato, se l'alterità posta a riscontro, la pura *resonabilis Echo*, non fosse stata costitutivamente incapace di uscire dalla trappola dei riflessi, ella stessa parvenza che restituisce solo l'illusione di una relazione biunivoca: lei che non può cominciare un discorso – *nec sinit incipiat* – inganna suo malgrado il giovane cacciatore con l'immagine della sua voce – *alternae deceptus imagine vocis* – restituendo il messaggio con un effetto sfasato di ridondanza che lo priva

⁶⁸ EMILY BRONTË, *Wuthering Heights*, ed. by Tatiana M. Holway, New York, Barnes & Noble Classics, 2004, p. 6 [I].

⁶⁹ Pochi anni prima, una folgorante annotazione di Nietzsche aveva commentato lo stesso verso, grazie al leggero *décalage* semantico di una traduzione infedele che, tuttavia, ne restituisce il fascino allitterativo: «Die Liebe vergiebt dem Geliebten sogar die Begierde» («L'amore perdona all'essere amato perfino la concupiscenza», FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, in *Idilli di Messina, La gaia scienza e Frammenti postumi (1881-1882)*, a cura di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari, in *Opere*, vol. V, t. II, Milano, Adelphi, 1965, p. 82 [II, 62]).

⁷⁰ JACQUES LACAN, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* [1953], in *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1974, p. 291.

di significatività.⁷¹ Nessun lieto fine. L'altro, che ama e vorrebbe essere inteso, non dispone della voce per farsi intendere e rimbalza oltretutto contro una parete di sordità – come Eco, come la Sirenetta di Andersen: «Per essere sposata dal principe-uomo, la sirena-donna ha dovuto rinunciare alla sua identità compresa la parola, ma la rinuncia alla parola l'ha resa incapace di far capire all'uomo il significato della sua rinuncia e quindi di essere amata per se stessa».⁷²

La favola di Narciso sembra rivelare il sostrato tragico di quella conoscenza di sé che Socrate aveva indicato come guida per la ricerca filosofica, suggestionato dall'iscrizione letta sul frontone del tempio di Apollo a Delfi. Esito tragico, poiché infine si chiude sulla rivelazione disforica di un vuoto abissale: è tutto qui? dal soggetto al soggetto? Si può provare a statuire l'Altro battezzandolo col nome di Natura allora; ma da quel tessuto ormai necrotico non si leva la risposta auspicata, perché anch'essa si dilegua, nel gioco illusionistico dei doppi e dei riflessi, e l'invocazione si trasforma in caso vocativo, consolidata malia del grammaticalismo: «ed io solo / io trasceso / in un feroce colloquente vuoto / fronte e fronte m'attinsi?»⁷³ Chiusura del circolo sapienziale: il discepolo di Sais aveva osato sollevare il velo della dea, confidando di strapparle il segreto; anche a lui si era palesato un sapere tautologico, scialacquato nella vana reiterazione dell'immagine di sé: «Einem gelang es – er hob den Schleier der Götting zu Sais – / Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich Selbst».⁷⁴

L'irrequieto Narciso, che s'imbatte di continuo negli inaccessibili simulacri di se stesso, non accetta di scendere a compromessi, nemmeno quando porge l'orecchio al mormorio della *chóra* semiotica: la voce che crede di udire viene *ab intus*, è la riconoscibile premessa, piena di senso, di ogni parola, mentre il brusio esteriore in cui si confonde il balbettio di Eco ne costituisce l'insignificante *rejet*. Eco, naturalizzata, non è in grado di farsi intendere; Narciso, mascherato da

⁷¹ I versi citati sono naturalmente tratti dal Libro III del capolavoro ovidiano; l'episodio di Narciso ed Eco è compreso tra i vv. 339 e 510. Cfr. U. CURI, *Endiadi. Figure della duplicità*, cit., pp. 79-82. Čechov rilegge l'assoluta dedizione di Eco, che è capace soltanto di ripetere le parole dell'amato, in una delle sue più apprezzate novelle, *Dušečka* (1899): Olen'ka, la protagonista, passa da un amore all'altro donandosi integralmente, priva di un focus identitario che non sia la semplice necessità di amare (cfr. ANTÒN ČECHOV, *Racconti*, vol. I, Torino, Einaudi, 1958, pp. 395-409).

⁷² MARINA MIZZAU, *Eco e Narciso. Parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 19.

⁷³ ANDREA ZANZOTTO, *Da un'altezza nuova*, in *Vocativo* [1957], in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 170-171.

⁷⁴ NOVALIS, *Paralipomena zu «Die Lebringe zu Sais»*, Bd. II, Abt. VI, Fr. 247; Mai 1798, in *Schriften*, Erster Band, *Das dichterische Werk*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, p. 110 («A uno riuscì – egli sollevò il velo della dea Sais – ma che cosa vide? vide – miracolo dei miracoli – Se stesso», in NOVALIS, *I discepoli di Sais*, a cura di Alberto Reale, Milano, Bompiani, 2015, p. 225).

pastore virgiliano, le presterà allora la voce, dandole quel senso che lei è incapace di formulare: «*formosam resonare doces Amaryllida silvas*». ⁷⁵ La *hyle* finalmente viene all'espressione, quel grumo di materia boschereccia, estetizzandosi, significa, e il lirico poeta può crogiolarsi ascoltando la eco dei suoi versi, pronunciando e facendo echeggiare il nome di un'alterità femminile ridotta, questa volta sì e irrimediabilmente, a puro *flatus vocis*. Tityrus, *fortunate senex*, è senz'altro gratificato dall'amore di Amarilli; ma Amarilli non c'è, non prende la parola. Se mai c'è stata, ora non c'è più – il suo volto, la sua maldestra funzione fatica –, l'alterità è ridotta a segno. Subito dopo, a correggere la parziale esposizione idillica, partirà la sequela dei lamenti degli amanti delusi, fino all'*explicit* della X Ecloga, alle que-rele di Gallo abbandonato da Licoride. Rassegnato, anche lui si voterà alla poesia bucolica, incidendo la storia del suo amore sulla corteccia degli alberi: «*Certum est in silvis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis, amores*». ⁷⁶

Le cose non andranno meglio quando il cristianizzato soggetto narcisistico metterà a tacere il mondo esterno, per prestare l'orecchio alla disincarnata voce di una indiata interiorità: «*Tu autem eras interior intimo meo*», ⁷⁷ scrive Agostino, poiché «Dio costituisce [...] il nucleo più intimo dell'io, più interno a me stesso di quanto io non lo sia rispetto alla mia interiorità più riposta. Pur non coincidendo con me, Dio è, quindi, più me di me stesso». ⁷⁸ Una giovane Hannah Arendt, addottoratasi a Heidelberg nel 1929, condurrà un serrato corpo a corpo con le opere del vescovo di Ippona per metterne a nudo la problematica definizione di un mondo della vita intersoggettivo: «Il desiderio di sé, derivante dall'ideale greco dell'autarchia, isola totalmente il singolo, nel momento in cui aspira all'indipendenza, alla piena libertà da tutto quanto è esterno al proprio sé. Viene così messo fuori causa un rapporto originario con il prossimo e con il mondo». ⁷⁹ Come vedremo meglio in seguito, non si ama l'altro in quanto morituro, poiché si cerca in lui il riflesso dell'amore per l'Infinito che il soggetto anelante ha prima di tutto trovato in sé; le condizioni della *dilectio proximi* sono allora la deplorazione e il consumo della finita contingenza storica dell'altro.

A giudizio di Paul Ricœur, la difficoltà di pensare e fondare l'intersoggettività compromette anche l'analitica esistenziale di Heidegger:

⁷⁵ VIRGILIO, *Le bucoliche*, a cura di Andrea Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2017, p. 88 [I, v. 5].

⁷⁶ Ivi, p. 130 [X, vv. 52-54].

⁷⁷ SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni* [*Confessionum libri XIII*], a cura di Michele Pellegrino e Carlo Carena, Roma, Città Nuova, 1965, p. 66 [III, 6, 11].

⁷⁸ REMO BODEI, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 8.

⁷⁹ HANNAH ARENDT, *Il concetto d'amore in Agostino. Saggio di interpretazione filosofica* [1929], a cura di Laura Boella, Milano, SE, 1992, p. 51.

L'arduo passaggio da una sorte singolare ad un destino comune è reso intelligibile dal ricorso, troppo poco frequente in *Essere e Tempo*, alla categoria esistenziale di *Mitsein*: con-essere. Troppo poco frequente perché, nella sezione dedicata al *Mitsein* (§ 25-27), sono principalmente le forme dirette della quotidianità ad essere accentuate nella categoria del «Si». E la conquista del Sé è sempre operata sullo sfondo del «Si», senza riguardo alle forme autentiche di comunione e di aiuto reciproco.⁸⁰

Anche Nancy riconosce i limiti del trattamento heideggeriano del *Mitsein*, e in generale del solipsismo egologico novecentesco: «Dans la philosophie du XX^e siècle, l'ontologie heideggerienne du *Mitsein* en reste à l'esquisse [...]. La co-existence ou communauté husserlienne reste dans le statut d'une corrélation d'*ego*, et l'égologie dite 'solipsiste' reste la philosophie première».⁸¹ L'essere-con è una delle determinazioni costitutive del *Dasein*, un esistenziale che marca un'apertura che, in senso positivo o negativo a seconda delle occasioni, illumina la relazione con altri *a parte subiecti*, come quel modo di essere in cui ci siamo da sempre trovati implicati; nulla ci dice però dell'altro in sé per il soggetto, ennesima irradiazione di una meccanica riflettente, che drammaticamente rimanda a un Soggetto autistico, poiché anche il *Mitsein* affonda le sue radici nelle situazioni emotive basilari della paura (*Furcht*) e dell'angoscia (*Angst*): non è l'amore che apre il mondo alla ricerca dell'altro, ma è l'*amor sui* che reagisce difensivamente di fronte a un mondo che l'Esserci, nella sua *Geworfenheit* ('gettatezza'), ha trovato già costituito nel modo della minaccia o dell'assenza di senso.⁸² L'altro si incontra innanzitutto e perlopiù nella dimensione inautentica del *Si* (*Man*), un annebbiamento relazionale che l'Esserci deve dipanare per trovare se stesso, lasciando libero corso all'esperienza 'catartica' dell'angoscia:

Innanzitutto 'io' non 'sono' io nel senso del me-Stesso che mi è proprio, ma sono gli altri, nella maniera del Si. È a partire dal Si e in quanto Si che io, innanzitutto, sono 'dato' a me 'stesso'. Innanzitutto l'Esserci è il Si, e per lo più rimane tale. Se l'Esserci scopre autenticamente il mondo e vi si inserisce, se apre a se stesso il suo essere autentico, esso realizza sempre questa scoperta del 'mondo' e

⁸⁰ PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato* [1985], Milano, Jaca Book, 1988, p. 116.

⁸¹ J.-L. NANCY, *Être singulier pluriel*, cit., p. 65.

⁸² È l'obiezione fondamentale che Max Scheler muove all'analitica esistenziale di *Essere e tempo*: «Die erste Wendung zum Welt-immanenten ist doch Eros, nicht Abstoßung, Angst, Furcht vor sich [...]. Das, was uns die Welt aufschliesst, ist 'Liebe' nicht Angst. Die Angst stezt die erschlossene Welt-sphäre voraus» (MAX SCHELER, *Aus kleineren Manuskripten zu «Sein und Zeit»* [1927], in *Späte Schriften*, hrsg. von Manfred S. Frings, Bern und München, Francke Verlag, 1976, p. 294).

questa apertura dell'Esserci sotto forma di rimozione dei velamenti e degli oscuramenti e come chiarificazione delle contraffazioni con cui l'esserci si rende prigioniero di se stesso.⁸³

Si instaura un circolo vizioso: l'apertura agli altri espone alla perdita del sé, livellato sulla media interazione comunicativa della 'chiacchiera'; la conquista del se stesso, autentico, vanifica la possibilità di dare un fondamento all'agire e al patire dell'altro per me, poiché ciascun soggetto, individualizzato onticamente dall'essere per la morte, è l'assoluto intrascendibile per ogni altro soggetto;⁸⁴ sicché, la dimensione relazionale del *Mitsein* si costituisce come sommatoria dei singoli *Dasein*, ciascuno certamente autenticato dalla scoperta della possibilità esistenziale incondizionata nella situazione emotiva dell'angoscia per la propria morte, ma nessuno in grado di illustrare la reale fonte dell'angoscioso soggettivo *apprendre à mourir*. La fonte dell'angoscia non è mai la mia morte, poiché la morte non è mai la *mia* morte, fenomeno fisiologico del tutto avventizio di cui non saprò mai nulla; la mia morte si costruisce nell'esperienza dell'angoscia per la *morte dell'altro*, che amo. Così Nancy: «S'il est vrai, comme le dit encore Heidegger, que je ne puis mourir à la place de l'autre, il n'en est pas moins vrai, et de la même vérité, que l'autre meurt en tant qu'il est avec moi».⁸⁵ Il trascendentale essenziale che temporalizza l'essere, annichilendo la sua tracotante sostanzialità, mi viene dato dal non-esserci-più dell'altro.

Vivo, empaticamente, la finitudine dell'altro che amo, e quindi scopro la mia finitudine. Spazio simmetrico: non esistono rette in un piano non euclideo che non s'incontrino, almeno in un punto. Ma diventa logicamente necessario, nello spazio asimmetrico della metafisica tradizionale, ipostatizzare l'ulteriorità non mediabile dell'altro, anche nel rapporto amoroso, come conferma Roland Barthes, che riflette sul *Simposio* platonico:

Il soggetto amoroso riconosce l'essere amato come 'atopos' (qualifica attribuita a Socrate dai suoi interlocutori) cioè inclassificabile, dotato di una originalità sempre imprevedibile. L'atopia di Socrate è legata a Eros (Socrate è corteggiato da

⁸³ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo* [1927], a cura di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1976, p. 166 [§ 27].

⁸⁴ Ricordiamo alcune incisive affermazioni: «La morte è per l'esserci la possibilità di non-poter-più-esserci. Poiché in questa possibilità l'esserci sovrasta a se stesso, esso viene *completamente* rimandato al proprio poter-essere più proprio. In questo sovrastare dell'esserci a se stesso, dileguano tutti i rapporti con gli altri Esserci [...]. L'esser-gettato nella morte gli si rivela nel modo più originario e penetrante nella situazione emotiva dell'angoscia [...]. Il morire, che è mio in modo assolutamente insostituibile, è confuso con un fatto di comune accadimento che capita al Si [...]. Con quest'equivoco l'Esserci si pone nella condizione di perdersi nel Si, proprio rispetto al poter-essere che più di ogni altro costituisce il suo se-Stesso più proprio» (ivi, pp. 306 [§ 50] e 309 [§ 51]).

⁸⁵ J.-L. NANCY, *Être singulier pluriel*, cit., p. 113.

Alcibiade) e alla Torpedine (Socrate elettrizza e intorpidisce Menone). L'altro che io amo e che mi affascina è *atopos*. Io non posso classificarlo, poiché egli è precisamente l'Unico, l'Immagine irripetibile che corrisponde miracolosamente alla specialità del mio desiderio. È la figura della mia verità; esso non può essere fissato in alcun stereotipo (che è la verità degli altri).⁸⁶

L'altro come ἄτοπος, inclassificabile, assurdo, sempre 'fuori luogo'. Così fosse, diventerebbe problematico pensare l'intersoggettività nei termini di una familiare originale essenziale co-implicazione. L'altro – e usiamo la minuscola per evitare l'equivoco e il pericolo dell'astrazione – è l'eccedenza. Così almeno riteneva Emmanuel Lévinas. Che parlava di eccedenza, o sporgenza, dell'infinito sul finito, rifacendosi alle prove ontologiche dell'esistenza di Dio argomentate da Descartes, nelle *Meditazioni metafisiche*. Poiché, come potrebbe l'uomo conoscere la propria limitatezza, se non avesse l'idea di una perfezione infinita, al cui paragone riconoscere i difetti della propria natura? Ma si scorpori da connotazioni teologiche il principio appena espresso, e si misuri la sua consistenza formale: «La presenza di un essere che non entra nella sfera del Medesimo, presenza che la oltrepassa, fissa il suo 'statuto' di infinito».⁸⁷ Ecco il punto: quell'altro che mi eccede, oltre la mia dimensione finita, stimola un movimento di trascendenza per colmare la distanza – etica, responsabilità, amore. In questa tensione all'oltrepassamento di sé a cui mi chiama l'assoluta exteriorità dell'altro, col suo volto, l'ermeneutica tocca il suo punto cieco, poiché l'altro si sottrae alla presa, come sempre, come il Proteo del mito; ma intanto ha stimolato il Medesimo a saggiare il limite delle sue possibilità. Anche linguistiche: «Il linguaggio condiziona il pensiero [...] in quanto si riferisce all'infinito d'Altri. Il linguaggio non si esplica all'interno di una coscienza, mi viene da altri e si ripercuote nella coscienza mettendola in questione».⁸⁸

Sicché, questo novello Narciso, che cerca di calzare la maschera di Eco, trova la propria intenzione significativa riempita dalle parole dell'altro. Ma l'altro continua a non esserci per lui: perché si è appena svaporato nel *Man* heideggeriano, mentre la sua essenziale eccedenza pregiudica un'interazione fra lontananze non comprimibili. Le sue parole continuano a essere inintelligibili, balbettii più che frasi con senso compiuto. Narciso si accorge infine di non stringere nulla, se non un se stesso radicalmente esteriozzato ma non meno solipsistico. E muore, nel languido abbandono di un'«extase voluptueuse», come argutamente, e maliziosamente, saprà chiosare la penna di Zola, mentre Eco si spegne, impacificata, pietrificata, coi suoi «désirs inassouvis». La serie di *tableaux vivants* intitolati, e

⁸⁶ ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso* [1977], Torino, Einaudi, 2014, p. 38.

⁸⁷ EMMANUEL LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità* [1961], con un testo introduttivo di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Book, 1977, p. 201.

⁸⁸ Ivi, pp. 209-210.

sembra uno scherzo di cattivo gusto, *Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo*, mentre duplicano, *en abyme*, una linea narrativa essenziale del romanzo *La curée*, sanciscono nella morte la divaricazione non componibile delle prospettive; ma Narciso può morire sorridendo, perché nella morte ha trovato e conosciuto se stesso, *sicut erat in votis*: «le visage souriant d'une extase voluptueuse, comme si le beau Narcisse eût enfin contenté dans la mort les désirs qu'il s'était inspirés à lui-même». ⁸⁹ Un dramma, ma con una sua razionale ironica necessità, poiché, a conti fatti, quel naufragio preconstituisce l'agevole e allettante via di fuga del potenziamento lirico di sé. La via battuta con pervicace mal dissimulato cinismo dall'*animus* moderno:

La vita peculiare dell'interiorità è allora possibile e necessaria solo quando ciò che differenzia gli uomini sia divenuto abisso invalicabile; quando gli dèi siano muti, e né il sacrificio né l'estasi pervengano a sciogliere la lingua dei loro segreti; quando il mondo delle azioni si scinda dagli uomini, anche se questa autonomia diviene inane e incapace di assumere il vero senso delle azioni, farsi simbolo di queste, e dissolverle in simboli: quando l'interiorità e l'avventura siano per sempre scisse l'una dall'altra. ⁹⁰

All'inebriante olocausto di Narciso a se stesso, ricacciato nello spazio infero, ovattato e iperconnotato della propria interiorità, risponde il sacrificio di Homunculus, dello spirito in provetta, racchiuso in una fiala di cristallo, che si spezza contro la conchiglia di Galatea, effondendo la sua frigida intelligenza senza corpo nell'acqua, che è principio generatore della vita. Nella densa allegoria goethiana, quella immolazione di uno spirito dimidiato nella sua supposta razionale esclusività è la necessaria premessa per il ritorno di Elena. ⁹¹

⁸⁹ ÉMILE ZOLA, *La curée* [1871], éd. par Philippe Bonnefis, Paris, Fasquelle, 1984, pp. 283-284 [VI].

⁹⁰ GYÖRGY LUKACS, *Teoria del romanzo* [1916], Parma, Pratiche, 1994, p. 93. La riflessione di Lukacs andrebbe posta a esergo delle successive analisi che riguardano Pirandello e Dante.

⁹¹ Così cantano le Sirene, celebrando il sacrificio al termine del sabba: «Che mirabile fuoco ci illumina le onde / e le une nell'altre si frangono e brillano? / Splende e ondula e irradia. / Sui loro percorsi notturni i corpi ardono / e cerchiano tutto le fiamme. / E dunque Eros regni, principio di tutto!» [*So herrsche denn Eros der alles begonnen!*] (J.W. GOETHE, *Faust*, cit., pp. 746-747 [vv. 8474-8479]).

I.1.5. *Nello specchio: vedersi con l'altro nella scena originaria*

Nella prospettiva dell'insularità, la distesa marina che lo sguardo dai contrafforti rivieraschi non riesce a esaurire, è la sanzione di un'infinita separazione. Ma quelle stesse acque, percorribili in un senso o nell'altro dalla fantasia che anticipa la possibilità di un contatto, sono il veicolo per una temuta o anelata comunicazione. Ci si può domandare se il senso del tempo non assolva la medesima funzione, allorché, investito dal pathos, o dalla progettualità del rapporto amoroso, allestisce la scena in cui l'assoluta exteriorità e intransitività delle monadi si apre alla rivelazione del riconoscimento. Le pur suggestive e mirate riflessioni di Simmel, che isolano Eros in una ideale dimensione sincronica, pagano il dazio a un sapere disincantato e tragico:

Tale può essere il caso dell'amore. Io sento sotto di esso un rapporto delle anime, 'rapporto' è già un'espressione dualistica che sfalsa, una duo-unità, un'assolutezza dell'essere insieme, del divenire insieme, che non è amore. Questo è già posizione di lontananza, un esser di fronte, una presupposizione dell'esister per se stesso, e insieme il tentativo di superar tutto ciò. Ma non può riuscire: una volta che la 'coscienza' ha preso possesso di quel 'rapporto', lo riduce realmente [a] un rapporto, lo conduce alla sua propria forma antitetica [...]. L'amore è la più pura tragicità, in quanto si accende solo per l'individualità e si spezza contro l'insuperabilità dell'individualità.⁹²

L'*in-dividuus*, il non ulteriormente divisibile, marca il confine inviolabile che, nella migliore delle ipotesi, rifrange le attese di corresponsione. La situazione descritta da Simmel chiarisce perché, fin dai tempi di Platone, il *nec plus ultra* dell'individuo, agevolmente isolabile per il suo limite che lo rende del tutto eterogeneo, sia solo un *medium*, una superficie traslucida ma impenetrabile che orienta altrove il fascio di luce: dalla bella apparenza del corpo alla bellezza ideale-fantasmatica, che si rivela dopo averne riconosciuto la traccia nei limiti, certamente non fisici in senso stretto, dell'individuo amato. Per un processo di anamnesi che però scavalca, o trascende, la situazionalità dell'essere-con. Perché la tensione cieca del desiderio, incapace di vedere l'altro storicamente condizionato, si lascerà irretire dalla natura morta arrangiata nella *Wunderkammer* della nostalgia. Così Agostino: «L'amore muove ed è mosso, è inquietudine che non trova su questa terra un oggetto adeguato alla propria dismisura e che perciò ricomincia a cercarlo sempre di nuovo, perché oscuramente lo ha già conosciuto: *Iam te amabam*».⁹³ Come suggerisce Julia

⁹² G. SIMMEL, *Frammento sull'amore*, cit., pp. 88-89.

⁹³ R. BODEI, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, cit., pp. 113-114.

Kristeva, «Si è innamorati di ciò che somiglia a un ideale che è fuori dalla vista, ma è presente nel ricordo».⁹⁴ Introdotta allora la distensione temporale, si desidererebbe sapere come propriamente funzioni questo movimento di retrocessione, e cosa si trovi all'altro capo di quella illuminazione. Certamente non la bellezza con quei connotati etico-razionalistici che la straniera di Mantinea ha confezionato a futura memoria, con fecondo innesto sul tronco dell'agape cristiana, per la speculazione su Eros dei successivi due millenni, e oltre. È sufficiente riconoscere l'esistenza di una dialettica tra spirito e anima, usandola come principio euristico, come ha fatto Hillman, e prima di lui Klages, per denudare il senso di un'incistata mistificazione:

mente chi sostiene che se un essere diviene amabile per un altro ciò dipende dalla sua (universale) bellezza ed eccellenza, in quanto chi afferma questo ha scambiato il vitale stato dell'Eros con quello spirituale della conoscenza! È però chiaro quale segreto scopo questa falsificazione può perseguire. Adornando con la parola 'Eros' un interesse dell'intelletto e tollerando soltanto un Eros tale che il suo oggetto abbia qualche 'virtù', essa allontana ed annienta l'Eros reale. [...] l'Eros platonico (secondo Nietzsche, 'cristianesimo preesistente') tenta di sostituire all'eccitazione psichica dello stato erotico una *affezione della ragione*, per la quale noi nei fatti dovremmo amare, sulla base di un pensiero ammaestrato, degli spettri concettuali!⁹⁵

Ma per compiere un passo oltre la sublimazione onanistica del narcisismo, è indispensabile interrogare la temporalità macinata dal con-essere dell'esperienza erotica.

Non pare dubbio che all'antica sapienza ellenica mancasse la prospettiva speculativa per coniugare ciclo e linearità, progressione e ritorno, che si è dischiusa con l'avvento del Cristianesimo. Non è ovviamente questione di fede: è la rivelazione dell'intima struttura del nostro senso interno del tempo. Un pensatore cristiano così prismatico come Søren Kierkegaard ci può orientare nella comprensione:

Come i greci insegnavano che conoscenza è reminiscenza, così la filosofia moderna insegnerà che tutta la vita è una ripresa [...]. Ripresa e reminiscenza rappresentano lo stesso movimento ma in direzione opposta, perché ciò che si ricorda è stato, ossia si riprende retrocedendo, mentre la vera ripresa è un ricordare proce-

⁹⁴ J. KRISTEVA, *Storie d'amore*, cit., p. 247.

⁹⁵ LUDWIG KLAGES, *Dell'Eros cosmogonico* [1922], a cura di Umberto Colla, Padova, Edizioni di Ar, 2009, pp. 33-34. Al di là delle feconde intuizioni di un filosofo ammirato da Benjamin e Musil, il fondo irrazionalistico e romantico della sua psicologia dell'anima, che Klages correttamente oppone al logocentrismo dello spirito, disegna un'antropologia esoterica e mistagogica difficilmente riscattabile.

dedo [...]. L'amore-ripresa è in verità il solo amore felice, perché non porta con sé, al pari dell'amore-ricordo, l'inquietudine della speranza, né la venturosa trepidazione della scoperta, né la commozione della rimembranza, ma soltanto la felice certezza del momento [...]. Quando i greci dicevano che conoscenza è reminiscenza, intendevano: tutto questo che è, è stato. Quando si dice che la vita è una ripresa, si intende: quel che è stato, sarà. Per chi non possiede la categoria della reminiscenza o quella della ripresa, tutta la vita si dissolve in uno strepito vano e vuoto. La reminiscenza rappresenta la concezione pagana della vita, la ripresa la concezione cristiana.⁹⁶

Cosa significa allora 'riprendere', e in cosa si differenzia dal 'ricordare'? Introdurre nel presente inesteso dell'istante la dimensione dell'attesa, per qualcosa che si ripeterà, e contemporaneamente fare di questa ripetizione, che *ad-viene*, il termine del nostro desiderio, *volendola*. Ma nel riappropriarsi del sé attraverso la ripetizione non torna l'identico, come Kierkegaard ha potuto verificare ripetendo l'esperienza del viaggio a Berlino, perché la ripetizione sostituisce alla semplice reminiscenza l'orientamento di una scelta esistenziale, il rinnovamento del medesimo attraverso, in quel caso, il salto nella fede. Complichiamo la rappresentazione della dinamica in questione con un'osservazione di Paul Ricœur:

La ripetizione dischiude nel passato delle potenzialità non colte, abortite o represses. Essa riapre il passato in direzione dell'av-venire [...]. La ripetizione, in questo senso, conferma lo scarto di senso tra *l'essere-stato*, intrinsecamente legato all'av-venire, e il *passato* che, impoverito sul piano del semplicemente presente e dell'utilizzabile, è solo estrinsecamente opposto al futuro, come testimonia il senso comune allorché oppone in modo non dialettico il carattere determinato, compiuto e necessario del passato al carattere indeterminato, aperto e possibile del futuro.⁹⁷

Il passato, nei termini di Ricœur *l'essere-stato*, non è mai stato chiuso, naturalmente se si esorbita dalle rilevazioni meramente fattuali, 'quantitative', dal momento che appare alla coscienza come un caleidoscopico semenzaio di virtualità in processo, vale a dire in attesa di compimento. Tornano non perché volute, ma perché rivelate da un presente che, in virtù dell'occasione (evento, *kairós*), scopre di avere una storia, di *essere-stato* atteso. Su un punto, pertanto, Platone aveva senz'altro ragione: la rivelazione che Eros fa irrompere nel *continuum* della serialità del sempre uguale ha i caratteri del riconoscimento. La lirica greca arcaica utilizza

⁹⁶ SØREN KIERKEGAARD, *La ripresa. Tentativo di psicologia sperimentale di Constantin Constantius* [1843], a cura di Angiolini Zucconi, Milano, SE, 2013, pp. 11-12 e 31.

⁹⁷ P. RICŒUR, *Tempo e racconto III*, cit., p. 118.

con frequenza un modulo avverbiale per ricondurre l'avvento frastornante di Eros al già patito di un potere che torna a soggiogare: δηῦτε. La cadenza dell'inopinata iterazione è già in Saffo: «Ἔρος δηῦτε μ' ὄλοσιμέλης δόνει, / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον». ⁹⁸ Non c'è mai stata una prima volta:

Anyone who can say “δηῦτε” of an encounter with Eros is, *de facto*, giving an account of a fresh experience with desire from a veteran's point of view. Such a speaker's “again”, however, not only implies experience; it also indicates that the current episode is taking the same course as one or more such episodes in this individual's past. Experienced though the speaker may be, it is clear that he can no more direct the course of his desire as an ‘expert’ than he could as a novice. ⁹⁹

“Eccolo, di nuovo!”, esclamerà l'amante, sorpreso dall'improvviso cedimento del terreno, su cui stava procedendo *securus et incautus*. ¹⁰⁰ Si risente pulsare una ferita originaria? James Hillman ha tentato di alleggerire il supposto peso del condizionamento strettamente sessuale nella formazione dell'individuo:

Consideriamo le ferite dell'infanzia non tanto come il risultato di traumi nutritivi e sessuali quanto come ferite dell'amore. Sentiamo le ferite come abbandono: la propria persona più intima (anima) orbata dell'amore, essere abbandonati alla stretta del desiderio, il proprio serbatoio traboccante di amore non cercato, privo di destinatari adeguati o consentiti. ¹⁰¹

«Ferite dell'amore»: la tradizionale iconografia del giovane dio alato con faretra e arco continua ad abitare l'immaginario. La natura potenziale, e ambivalente, della sua soggiogante influenza – *pharmakós*, allo stesso tempo veleno e antidoto – era stata raffigurata nel I libro delle *Metamorfosi* di Ovidio: il figlio di Venere dispone di due dardi, uno dorato, atto a incendiare d'amore, e l'altro plumbeo, che genera

⁹⁸ È il Fr. 130 («Eros che stempra ancora mi sconvolge / dolce amaro, serpente irrimediabile»), in *Lirici greci dell'età arcaica*, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 196-197.

⁹⁹ SARAH T. MACE, *Amour, encore! The development of δηῦτε in archaic lyric*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 34, 1993, p. 338. Così Anne Carson, nel suo commento al frammento di Saffo: «*Deute* combines the particle *dē* with the adverb *aute*. The particle *dē* signifies vividly and dramatically that something is actually taking place at the moment [...]. The adverb *aute* means ‘again, once again, over again’ [...]. The particle *dē* marks a lively perception in the present moment: ‘Look at that now!’ The adverb *aute* peers past the present moment to a pattern of repeated actions stretching behind it: ‘Not for the first time!’ *Dē* places you in time and emphasizes that placement: now. *Aute* intercepts ‘now’ and binds it into a history of ‘thens’» (A. CARSON, *Eros the bittersweet*, cit., pp. 118-119).

¹⁰⁰ Lendiadi è dantesca. Ne approfondiremo il senso, a tempo debito.

¹⁰¹ J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, cit., p. 73.

avversione.¹⁰² Queste stesse ferite originarie non necessariamente corrispondono allora a un univoco effetto di natura traumatica. All'inizio, forse, c'è un amore traboccante ed esclusivo, di cui si conserva l'impressione in una traccia mnestica. Che ha la consistenza delle immagini che fluttuano nello stato di dormiveglia o sognolio:

siamo nella voluttà infantile dell'addormentato: è il momento delle storie raccontate, della voce che giunge a ipnotizzarmi, a straniarmi, è il ritorno alla madre [...]. In questo incesto rinnovato, tutto rimane sospeso: il tempo, la legge, la proibizione: [...] l'appagamento esiste, e io lotterò senza tregua per ottenerlo di nuovo: attraverso tutti i meandri della storia amorosa, mi ostinerò a voler ritrovarlo, rinnovare, la contraddizione – la contrazione – dei due abbracci.¹⁰³

Naturalmente Freud ha dato spessore analitico e terapeutico a questo eterno presente dell'immagine primordiale, che serve da unità di misura per tutte le esperienze di soddisfazione-delusione successive:

La traccia mnestica del primo soddisfacimento coincide con quell'esperienza memorabile della soddisfazione e riappare in ogni abbisognare, come un qualcosa di avvenuto già da sempre. Nell'esperienza del soggetto, ciò che Freud chiama 'primarietà' della soddisfazione non appare secondo il tempo: di essa non si conosce esattamente né il dove né il quando del suo accadere, si sa semplicemente che è accaduta, la si sperimenta come un già vissuto.¹⁰⁴

Non un generico rapporto osmotico con l'indifferenziato che maciniamo nel mulino di una proto-soggettività sempre più esigente, salda e narcisistica: ma un rapporto situato, che storicamente è *stato*, nel senso di Ricœur, e che ha costruito la dimensione intersoggettiva attraverso un'empatia duale, reale, in cui si sperimenta la relazione prima ancora di attraversare la soglia che conduce alla scoperta dei termini relati. Ora, l'impossibilità di superare la differenza con ciò che ci trascende, ovvero l'assoluta trascendenza dell'altro (che così si smaterializza in un Altro dai contorni fantasmatici e idealmente tipici), è inderogabilmente sancita dalla sua oggettivazione, dal ritrovarlo 'di fronte', proprio come un *ob-jectum*. Un oggetto, posto di fronte a me, quindi in mia assenza, dal momento che il campo visivo

¹⁰² «[...] eque sagittifera prompsit duo tela pharetra / diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem. / Quod facit auratum est et cuspide fulget acuta; / quod fugat obtusum est et habet sub harundine plumbum» (OVIDIO, *Le Metamorfosi*, a cura di Enrico Oddone, Milano, Bompiani, 1988, p. 60 [I, vv. 468-471]).

¹⁰³ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 13-14.

¹⁰⁴ S. NATOLI, *La felicità*, cit., p. 124.

non mi restituisce la mia *com*-presenza sulla medesima scena (a meno che non ci si ritrovi specchiati nell'incrocio degli sguardi). Ma sarebbe sufficiente considerare che la posizione attiva che 'pone' l'altro in quanto lo vede, è l'illusorio ribaltamento della trascendentale condizione di passività del soggetto, che è costitutivamente esposto allo sguardo dell'altro, come riflette Sartre:

ce à quoi se réfère mon appréhension d'autrui dans le monde comme *étant probablement* un homme, c'est à ma possibilité permanente d'*être-vu-par-lui*, c'est-à-dire à la possibilité permanente pour un sujet qui me voit de se substituer à l'objet vu par moi. L'*être-vu-par-autrui* est la *vérité* du 'voir autrui'.¹⁰⁵

Se il soggetto non esiste se non in quanto emerge da uno spazio preliminare in cui ha già incontrato l'altro col suo sguardo, il riconoscimento della co-implicazione si ottiene tramite la posizione di una superficie riflettente in cui ci si veda *insieme*. E di qui si attiva il rapporto mimetico: ci si vede *con* l'altro, specchiandoci nel *desiderio*, in cui, *contemporaneamente*, siamo in *due*. In tal modo si oltrepassa il narcisismo, che pretende di amare nell'altro l'immagine potenziata del Sé che vi trova riflessa. Questa esperienza di *communio* trascende la dimensione circoscritta della soggettività, quantomeno nei momenti privilegiati di estasi a due, quando l'evento bussa alla porta. E allora, perché non interrogare, di nuovo, Lacan, e non utilizzare a questo fine le feconde intuizioni filogenetiche che gli hanno consentito di fare chiarezza su un momento essenziale per l'ingresso dell'infante nel simbolico, contrassegnato come stadio dello specchio? Ricordando che la prima formulazione della teoria risale a una conferenza del 1936, si potrebbe suggerire, fornendo a integrazione le osservazioni di Donald Winnicott,¹⁰⁶ che lo specchio in cui gli amanti si vedono insieme li riporta, ciascuno per proprio conto, a ritrovare, per opposte ragioni, la gioia che l'infante prova nel momento in cui acquisisce il primo rudimento della propria differenziazione individuale, grazie alla percezione della propria immagine nello specchio come distinta da quella della madre, che comunque è la prima a essere riconosciuta (al riso del *puer* virgiliano¹⁰⁷ segue l'"inferenza" pratica dello stadio sensomotorio: "c'è qualcuno con Lei, quel qualcuno sono Io"). Nel caso degli amanti, che partono da una condizione consolidata di differenziazione, la gioia, all'opposto, è quella di ritrovare, grazie all'altro, nel loro vedersi insieme, il piacere di riassaporare un momento di tangenza con l'omogeneo-indifferenziato. È l'esaltante riscoperta di una pura relazionalità, a cui aderisce plasticamente l'impressione del ritorno di una scena già vissuta.

¹⁰⁵ JEAN-PAUL SARTRE, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 315.

¹⁰⁶ Cfr. il capitolo *Mirror-role of mother and family in child development*, in DONALD W. WINNICOTT, *Playing and reality* [1971], London and New York, Routledge, 1989, pp. 111-118.

¹⁰⁷ «Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem» (VIRGILIO, *Le bucoliche*, cit., p. 104 [IV, v. 60]).

Ascoltiamo Thomas Mann, trascogliendo dalle meravigliose pagine in cui Hans Castorp, parzialmente ebbro, rivela a Clawdia Chauchat la natura del suo sentimento. Il dialogo naturalmente è in francese, lingua per eccellenza dell'intesa erotica:

«Non, Clawdia, tu sais bien que ce que tu dis là n'est pas vrai et tu le dis sans conviction, j'en suis sûr. La fièvre de mon corps et le battement de mon cœur harassé et le frissonnement des mes membres, c'est le contraire d'un incident, car ce n'est rien d'autre...» e il suo volto pallido dalle labbra tremanti si chinò ancor più profondamente verso quello di lei... «rien d'autre que mon amour pour toi, oui, cet amour qui m'a saisi à l'instant, où mes yeux t'ont vue, ou, plutôt, que j'ai reconnu, quand je t'ai reconnue toi... et c'était lui, évidemment, qui m'a mené à cet endroit... [...] oui c'est vrai, je t'ai déjà connue, anciennement, toi et tes yeux merveilleusement obliques et ta bouche et ta voix, avec laquelle tu parles... une fois déjà, lorsque j'étais collégien, t'ai demandé ton crayon, pour faire enfin ta connaissance mondaine, parce que je t'aimais irraisonnablement, et c'est de là, sans doute, c'est de mon ancien amour pour toi, que ces marques me restent que Behrens a trouvées dans mon corps, et qui indiquent que jadis aussi j'étais malade...»¹⁰⁸

Ecco dunque: l'innamoramento come ripetizione di una scena antica (in questo caso, l'amore silenzioso ed estatico del protagonista per un compagno di collegio, a cui rivolse una sola volta la parola, per chiedergli in prestito una matita, ciò che farà anche con Clawdia). E salta la consecuzione temporale. Anticipazione più ripetizione: ciascuno dei due momenti si completa con l'altro ma, drammaticamente, il reciproco rinvio non permette mai di godere il singolo istante nella pienezza di una unicità che non lo apra in un caso verso un futuro (più completo) o verso un passato (più vero). Costitutiva duplicità della temporalità di Eros. Che ritrae con efficacia, e affabilità, la prosa di Roland Barthes:

C'è un'illusione del tempo amoroso (questa illusione si chiama: romanzo d'amore) [...]. E tuttavia, non faccio che ricostruire la scena iniziale durante la quale sono stato rapito in estasi: si tratta di un *a posteriori*. Io ricostruisco un'immagine traumatica, che vivo nel momento attuale, ma che coniugo (che parlo) al passato.¹⁰⁹

Indubbiamente. Ma riscoprendo quel passato un senso di stupore fa trasalire, poiché ci si accorge che, inesplicabilmente se non vogliamo dire magicamente, quel passato stava anticipando questo presente.

¹⁰⁸ T. MANN, *La montagna magica*, cit., pp. 503-504.

¹⁰⁹ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 166-167.

I.1.6 *L'intermediazione di Eros*

Le moderne lingue indoeuropee hanno perso, tranne in rari casi, la possibilità di esprimere il duale come categoria morfologica del numero grammaticale, distinta da singolare e plurale. Ciò ha un suo peso nell'indebolimento simbolico della relazione binaria, in cui entra surrettiziamente il terzo. Quando verbalizziamo la complessità assumiamo implicitamente che l'Uno, quando non sia inteso nella sua ipseità, si confonda subito coi Molti, non è previsto che entri nella relazione del Due, della Coppia, come trascendentale numerico dell'esperienza. Il soggetto che esce da sé si trova immediatamente alienato nella molteplicità, l'alterità non è dualità ma è immediatamente pluralità, con quel che ne consegue per la speculazione filosofica e psicologica. Lévinas fa un'interessante considerazione a proposito dell'apparente dualità esclusiva del rapporto amoroso: «Il rapporto che, nella voluttà, si stabilisce fra gli amanti, fondamentale refrattario all'universalizzazione, è completamente all'opposto del rapporto sociale. Esso esclude il terzo, resta intimità, solitudine a due, società chiusa, il non-pubblico per eccellenza».¹¹⁰ Lévinas riprende una 'superficiale' osservazione di Freud:

il contrasto tra sessualità e civiltà deriva dal fatto che l'amore sessuale è un rapporto tra due persone, in cui un terzo può solo essere superfluo o importuno, mentre la civiltà si basa su relazioni tra un maggior numero di persone. Al culmine di un rapporto amoroso non rimane alcun interesse per il mondo circostante; la coppia degli amanti basta a se stessa.¹¹¹

In sostanza, Lévinas, e anche Freud, stanno suggerendo che il 'terzo' non è affatto un trascendentale del rapporto erotico, ma un surrettizio inquinamento storico-ideologico che complica simbolicamente la sua linearità. Affermazione tanto coerente con le condizioni non massimaliste richieste dall'esperienza comune, da apparire sconcertante, nella sua banalità, al paragone degli assoluti della teoria che rigettano i protocolli di falsificazione (o che creano le condizioni per l'insorgenza della malattia di cui pretendono di essere la cura). Di fatto, ammonisce il sussiegoso 'teorista', quando si è in due non si è mai soli, c'è l'Altro, il terzo, un'assunzione linguistica che ha guadagnato i galloni d'autorità dell'universale simbolico. Émile Benveniste aveva protestato con vigore contro la sostanzializzazione della terza persona; propriamente, «La 3^e personne est, en vertu de sa structure même, la forme non-personnelle de la flexion verbale». Dunque, non una persona, ma un marca-

¹¹⁰ E. LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, cit., p. 272.

¹¹¹ SIGMUND FREUD, *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, X, 1924-1929, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 596.

tore fungibile di natura non indessicale, che rimanda a una qualunque referenza esterna al contesto comunicativo in cui sono impegnati i soggetti personali, io e tu:

Il ne faut donc pas se représenter la «3^e personne» comme une personne apte à se dépersonnaliser. Il n'y a pas aphérèse de la personne, mais exactement la non-personne, possédant comme marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le «je» et le «tu». Parce qu'elle n'implique aucune personne, elle peut prendre n'importe quel sujet ou n'en comporter aucun, et ce sujet, exprimé ou non, n'est jamais posé comme «personne».¹¹²

Se il linguaggio non offrisse la possibilità di riferimento, in forma impersonale, a ciò che è assente dalla relazione contestuale, la comunicazione si risolverebbe nella pura ostensione deittica. Profitto semiotico di incomparabile valore, è chiaro. Ma, obietta Lévinas, bisogna avere cura di porre un argine alla deriva della semiosi illimitata: c'è un momento in cui il meccanismo del rimando ad altro si blocca, quando siamo di fronte a ciò che, *essendo l'altro*, non può *stare per altro*. Il Tu, col suo volto che ci guarda, non può essere ridotto a segno; significa per sé, ed è anzi la fonte originaria di ogni significazione:

Non è la mediazione del segno che fa il significato, ma è la significazione (il cui fatto originario è il faccia a faccia) che rende possibile la funzione del segno [...]. Il senso è il volto d'altri ed ogni riferimento alla parola si situa già all'interno del faccia a faccia originario del linguaggio [...]. Questo 'qualcosa' che si chiama significato viene all'essere con il linguaggio, perché l'essenza del linguaggio è la relazione con Altri. [...] l'accoglienza dell'essere che appare nel volto, il fatto etico della socialità, guida già il discorso interiore [...]. Il fatto essenziale del significato si produce nel volto. Questo non vuol dire che il volto riceva un significato *rispetto* a qualcosa. Il volto significa di per sé, il suo significato precede la *Sinngebung*, nella sua luce sorge già un comportamento sensato, esso diffonde la luce in cui si vede la luce. Non deve essere spiegato perché è a partire da esso che comincia ogni spiegazione.¹¹³

Dunque, il volto dell'altro è semiologicamente originario, meglio: iniziale; non è un segno (non rimanda ad altro), non è un prodotto (non riceve senso dall'io), non può essere ridotto alla linearità causale-consecutiva: è come la luce, che può essere vista (cioè, obiettivata) soltanto attraverso il mondo che illumina; più preci-

¹¹² ÉMILE BENVENISTE, *Structure des relations de personne dans le verbe* [1946], in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 228, 231.

¹¹³ E. LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, cit., pp. 211-212, 268.

samente: è un improvviso fascio di luce che ogni volta rompe l'opacità sclerotizzata del visibile. Se questo è vero, se all'origine della significazione trovassimo davvero la relazione contestuale io-tu, cosa dovremmo pensare degli effetti di ritorno della simbolizzazione sul rapporto duale? «La congiuntura del faccia a faccia non presuppone affatto l'esistenza di verità universali in cui la soggettività possa assorbirsi e che sarebbe sufficiente contemplare perché l'Io e l'Altro entrino in un rapporto di comunione». ¹¹⁴ Appunto: il fatto originario del significato, che si instaura nel rapporto con l'altro, e che mi viene dall'altro, *non idealisticamente* inteso, genera il terzo, cioè il segno, come derivato, ammennicolo logico-psicologico (non ontologico), che non fonda assolutamente la relazione io-tu, sebbene la arricchisca di preziosi predicati accidentali, esondazione di per sé benefica e tuttavia limacciosa, in cui il soggetto finisce per impantanarsi. L'ontologia del *toucher* di Jean-Luc Nancy arriva alle medesime conclusioni, poiché non precostituisce la determinazione di un orizzonte del senso (il senso dell'Essere) alla concreta relazione di singolarità che si coappartengono:

Si «entrer en contact», c'est commencer à faire sens l'un pour l'autre, cette «entrée» ne pénètre dans rien, dans aucun «milieu» intermédiaire et médiateur. Le sens n'est pas un milieu dans lequel nous serions immergés: il n'y a pas de «mi-lieu», c'est l'un ou l'autre, l'un et l'autre, l'un avec l'autre, mais rien de l'un à l'autre qui serait encore une autre chose que l'un ou l'autre (une autre essence, une autre nature, une généralité diffuse ou infuse). ¹¹⁵

Nel *cum* dell'incontro già da sempre avvenuto tra *unus et alter*, l'Essere arriva all'espressione grazie alla prima persona plurale: non più *ego sum*, ma *nos sumus*. ¹¹⁶ Anche Claudel, avvalendosi di un bisticcio linguistico, aveva fondato il senso comunitario dell'ἐκκλησία cattolica sull'intrinseca relazionalità del nascere: «Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est connaître. Tout naissance est une connaissance». ¹¹⁷ Eppure, l'originaria trascendentale δύναμις della relazione si affievolisce, fino a non essere più percepibile dai termini relati che si arrogano la sovranità dell'ordine simbolico in cui entrano come soggetti. L'altro, il più nativamente prossimo, si allontana irrimediabilmente; la distanza si riduce inventando la necessità del surrogato, un demone, un δαίμων. *E converso*, ma col medesimo effetto, è l'insostenibile vicinanza dell'empatia, che pregiudica la salda autoreferenzialità del soggetto, a statuire il terzo come termine esterno di un rapporto

¹¹⁴ Ivi, p. 257.

¹¹⁵ J.-L. NANCY, *Être singulier pluriel*, cit., pp. 23-24.

¹¹⁶ Cfr. ivi, p. 53.

¹¹⁷ PAUL CLAUDEL, *Art poétique* [1900], in *Œuvre poétique*, éd. par Stanislas Fumet, Paris, Gallimard, 1957, p. 149.

illusoriamente più autentico, che scioglie nella paradossale voluttà del dolore il troppo diretto e disponibile abbandono al piacere. Simili bizzarrie sentimentali d'Annunzio le fa enunciare, in termini assai improbabili, a una donna:

non è vero che la perfezione dell'amore sia nella congiunzione di due; e questo gli uomini sanno ma non osano confessare. L'amore, come tutte le potenze divine, non si esalta veramente se non nella trinità. E questa non è una dottrina perversa, non è un gioco di perfidia, in me, ma è un verbo testimoniato col martirio, col più dolente sangue del petto. Un tale amore disdegna la felicità per un bene ignoto ma infinitamente più alto, verso cui l'anima si tende di continuo rapita dal più puro dei dolori, che è il dolore disperato; mentre la coppia richiede il giogo e n'è gravata sempre, e n'è curvata verso la polvere o verso la gleba, e forse è inevitabile che la guidi il bifolco avaro.¹¹⁸

Se non ci turiamo il naso, riconosciamo qui quel mefitico odore di morte con cui il platonismo, con tutti i suoi storici derivati e ammennicoli, ha corrotto il fragrante ritrovarsi degli amanti nella linearità del rapporto bilaterale.

«Due amori non sono forse essenzialmente individuali, e pertanto incommensurabili, condannando così la coppia a non incontrarsi se non all'infinito? Salvo a comunicare attraverso un terzo: ideale, Dio, gruppo sacrale...»¹¹⁹ Ecco, allora, il *medium*: che non ha valore strumentale, ma comunicativo. Ora, curiosamente, questo lineare canale di comunicazione fra due individui, che è sottoposto, se è concessa l'estrapolazione analogica, a una pressione gravitazionale così intensa (a esercitare la funzione della forza di gravità è la tensione temporale, in questo caso) da piegare lo spazio che separa gli amanti per riunirli sulla medesima scena, è stato tradizionalmente complicato da una conseguente rappresentazione geometrica di foggia triangolare. I vettori desideranti convergono nel vertice della figura, vero principio attivo, esterno quindi – un narratore extradiegetico della storia d'amore – che prende animisticamente vita. Fra gli individui amanti, in consecuzione lineare, continua ad allignare il vuoto; il loro incontro avviene altrove, in un *locus amoenus* in cui un suadente mezzano gestisce il rituale dell'empatia.

Le riflessioni di René Girard avevano l'obiettivo di demistificare il culto della spontaneità che ha nutrito la rappresentazione dell'amore romantico, ricollocando la discussione nell'alveo secco del narcisismo:

Le vaniteux romantique veut toujours se persuader que son désir est inscrit dans

¹¹⁸ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Forse che sì, forse che no*, in *Prose di romanzi*, vol. II, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, pp. 809-810 [III, II].

¹¹⁹ J. KRISTEVA, *Storie d'amore*, cit., p. 5.

la nature des choses ou, ce qui revient au même, qu'il est l'émanation d'une subjectivité sereine, la création ex nihilo d'un Moi quasi-divin. Désirer à partir de l'objet équivaut à désirer à partir de soi-même: ce n'est jamais, en effet, désirer à partir de l'Autre. Le préjugé objectif rejoint le préjugé subjectif et ce double préjugé s'enracine dans l'image que nous nous faisons tous de nos propres désirs. Subjectivismes et objectivismes, romantismes et réalismes, individualismes et scientismes, idéalismes et positivismes s'opposent en apparence mais s'accordent, secrètement, pour dissimuler la présence du médiateur. Tous ces dogmes sont la traduction esthétique ou philosophique de visions du monde propres à la médiation interne. Ils relèvent tous, plus ou moins directement, de ce mensonge qu'est le désir spontané. Ils défendent tous une même illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est passionnément attaché.¹²⁰

La menzogna romanzesca sarebbe uno dei veicoli privilegiati per scatenare quel desiderio mimetico dell'Altro in cui, più o meno surrettiziamente, va a iscriversi la concreta umanità dell'altro. Per intenderci, nel caso di Don Chisciotte il mediatore è chiaramente esterno e identificabile: l'eroe ha rinunciato a desiderare in proprio, poiché ha delegato la scelta dei suoi desideri al perfetto cavaliere Amadigi – quello che avrebbe fatto anche Francesca, che si è consegnata all'immaginazione dell'amor cortese del *romance* (mentre l'amore di Paolo, in quest'ottica, sarebbe frutto dell'invidia per l'Altro, riconducibile al fratello Gianciotto, che fungendo da mediatore interno gli ha palesato, però interdicendolo, l'oggetto del desiderio). Si ama il modello, il tipo, presentato da un mediatore autorevole, che conferisce gli appropriati quarti di nobiltà all'occasionale invitato al ballo in maschera del narcisismo. In quel vuoto spinto di un disidratato rapporto bilaterale, la pneumatologia cristiana convoca il terzo, la Terza Persona. Come sottolinea Søren Kierkegaard,

La saggezza mondana pensa che è il rapporto fra uomo e uomo, il Cristianesimo insegna che l'amore è un rapporto fra uomo-Dio-uomo, cioè che Dio è il comune denominatore. Per quanto bella sia stata la relazione d'amore fra due o più esseri umani; per quanto completa sia stata la loro felicità e beatitudine nello scambievole sacrificio e dedizione, [...] se però Dio e il rapporto a Dio fossero trascurati, allora questo dal punto di vista cristiano non sarebbe amore, ma un mutuo fascinoso inganno d'amore.¹²¹

¹²⁰ RENÉ GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Le Livre de poche, 1978, pp. 29-30.

¹²¹ SØREN KIERKEGAARD, *Atti dell'amore* [1847], a cura di Cornelio Fabro, Milano, Bompiani, 2003, p. 391.

Certamente la dottrina cristiana è costretta a riconoscere che l'agape, l'amore condiviso in Dio, non esaurisce tutte le forme di rapporto erotico possibili:

ἔρως, ἔμερος e πόθος descrivono il desiderio e l'attrazione fatale, φιλία e φιλότης danno invece corpo linguistico a un legame, fisico o spirituale che sia, *caratterizzato da una certa stabilità*, mentre ἀγάπη (che esordisce nel greco biblico, ma ha antecedenti in un verbo, ἀγαπάω, già odissiaco, XXIII, 214) designa un affetto capace di dono.¹²²

Si dà allora una forma d'amore falsa, ingannevole, come precisa Kierkegaard, che superficialmente può presentare i caratteri della reciproca dedizione – non solo in senso fisico, ovviamente. In assenza dell'opera di mediazione spirituale della Terza Persona, quelle due frazioni di unità con denominatori eterogenei, come alimenteranno l'illusione di essersi trovati? La *fiction*, e quindi l'immaginario, forniscono una apprezzabile risposta, come si è visto; la 'simpatia' romanzesca mette in moto un dinamismo dell'immaginario che produce effetti psicosomatici assimilabili a una leggera ebbrezza:

Romance also has a disinhibiting effect for many people, which is one of its appeals. In general lovers are prone to feel bolder, more gregarious, less embarrassed, and more oblivious to what is going on around them. What I think is involved here is a disruption of the normal balance between social restraint and primitive emotional drive, similar actually to what goes on with alcohol use.¹²³

Le scariche pulsionali in tal modo liberate andranno a comporre un pannello, nel caso di un'esperienza estetica condivisa – la lettura di un romanzo sentimentale, per esempio –, solo se, grazie all'opera sapiente di Eros, i rispettivi desideri deviati convergono infine in una cuspide. Nessuno dei due agenti in relazione desidera esattamente l'altro – eppure, Eloisa ci assicura che è possibile...¹²⁴ – e quando crede di averlo trovato s'inganna, perché non ha fatto altro che prendere parte a una cerimonia di denominazione del fantasma officiata da un celebrante demonico. «Mostratemi chi devo desiderare [...]. Questo 'contagio affettivo', questa induzione, parte dagli altri, dal linguaggio, dai libri, dagli amici: nessun amore è originale», protesta a ragione Barthes contro l'integralista riprovazione

¹²² CAMILLO NERI, *Eros e Narciso, Poros e Penia* (appunti sulle accezioni dell'amore nella letteratura greca), «Critica del Testo», XXI, 3, 2018, p. 8.

¹²³ MICHAEL R. LIEBOWITZ, *The chemistry of love*, Boston-Toronto, Little, Brown & Company, 1983, p. 73.

¹²⁴ Cfr. *infra*, § IV.3.3 e § IV.3.8.

del desiderio mimetico.¹²⁵ Ove s'intenda, in linea con le presenti riflessioni, che la copia realizza l'adempimento di una scena originale che l'anticipava. Ma, seppure *daimon*, Eros è un agente, o un semplice luogo? Occorre tornare a Platone.

«L'amore di Diotima è un *daimon*, ma contrariamente al diavolo cristiano, e in maniera più pacifica che nel *Fedro*, è soprattutto un mediatore che unifica, un agente di sintesi».¹²⁶ D'accordo. Ma quando inizia ad agire, dove dispiega le sue operazioni, e rampollando da quale stato inerziale? Il luogo è l'intermedio, l'intercapedine, la *metaxý*. Di cosa si tratta?

Avverbio composto, con valore preposizionale, *μεταξύ* articola la nozione spaziale espressa dal preverbo *μετά* (in mezzo, fra) alla funzione connettiva di *σύν* (con, assieme, unitamente a), denotando 'lo spazio che sta in mezzo e mette in relazione': valore semantico, questo, cristallizzato nella funzione avverbiale di 'intervallo' spaziale (in mezzo, fra) e, per estensione, temporale (nel mezzo di, frattanto, mentre).¹²⁷

Un sincategorematico, come si direbbe in logica formale, che non significa di per sé, ma in quanto inserito nel contesto semantico che contribuisce a creare attraverso la sua energia relazionante. Appare nei termini, nelle parole piene, che pone in contatto, altrimenti è vuota *dýnamis*. Il suo potere agglutinante non esiste *ante rem*, ma si rivela nella cosa stessa. Secondo William Desmond,

a logos of the intermediate, of the 'between', is of crucial importance for contemporary thought. In one sense, the metaxological is as old as the Platonic *metaxu* in the *Symposium* through which the dynamism of human eros, culminating in philosophical vision, moves and unfolds. Yet it is deeply relevant to the thought of our own time, whether this takes a phenomenological or hermeneutical form, whether it be the recent 'conversational' model of philosophy or the anti-Cartesian, antidualistic search for a new 'holism' or, indeed, the post-Heideggerian concern with the problem of difference. At its best, philosophy has always spoken out of 'the middest', even when it has tried to speak about extremes and ultimates in its sometimes hubristic way. In this respect, the metaxological tries to renew the promise of an old possibility within the context of current pressing concerns.¹²⁸

¹²⁵ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 112.

¹²⁶ J. KRISTEVA, *Storie d'amore*, cit., p. 64.

¹²⁷ PATRIZIA PINOTTI, *Metaxy*, in *I Greci. Storia Cultura Società*, a cura di Salvatore Settis, 2. *Una storia greca. II. Definizione*, Torino, Einaudi, 1997, p. 1117.

¹²⁸ WILLIAM DESMOND, *Desire, dialectic, and otherness: an essay on origins*, New Haven, Yale University Press, 1987, pp. 8-9.

Il ritmo del pensiero platonico è in qualche modo cadenzato dalla successione delle cicatrici che suturano le ferite del processo dialettico. In effetti,

la frequenza più alta e il più ampio spettro di valori e funzioni del lemma si registrano nel corpus platonico. Su un totale di cento occorrenze, almeno la metà segnala la trasformazione di un'opposizione binaria in uno schema ternario, funzionale sia alla costruzione di classificazioni scalari e strutture gerarchiche sia alla definizione di modelli simbolici di 'mediazione'.¹²⁹

Nel complicare su scala ternaria l'originale opposizione binaria, lo spazio dell'intermedio, μεταξύ, si anima, diventa spazio demonico, un regno intercalato fra umano e divino, fra essere sensibile ed essere intelligibile, che, a causa della sua posizione, funge da vero collante del cosmo. Ed Eros, che ha natura di demone, «μεταξύ ἐστὶ θεοῦ τε καὶ θνητοῦ».¹³⁰ Un canale di comunicazione che, per la sua natura mediana, consente l'incrocio fra olocausti e preghiere che si levano dai mortali, prescrizioni e ricompense che discendono dagli dèi. In questo vuoto colmo di pneuma circolano messaggi e visioni, la trascendenza non è definitivamente altrove, ad alcuni uomini è addirittura concesso di diventare δαιμόνιοι ἄνδρες, privilegiati frequentatori dello spazio demonico, come accade esemplarmente a Socrate.¹³¹ Ma questo ἀλλά τι μεταξύ,¹³² 'qualcosa di mezzo', che conurba le opposte tensioni desideranti della madre, Penia (la mancanza), e del padre, Poros (l'espeditore), orienta il campo bipolare verso l'apoteosi dell'Uno, che certamente si completa rivestendosi di materia, ma che nondimeno preesiste in quanto principio ideale formale.

Ora, è vero che Penia simboleggia la materia e il principio materiale (la Diade indefinita); ma Poros (figlio di Metis, la sagacia) simboleggia, sì, il principio antitetico alla materia, ma non il principio primo e supremo in sé e per sé, bensì una sua tipica esplicazione derivativa, ossia *la forza che esso ha di attirare a sé medesimo*, e dalla quale risulta impressa e scossa tutta quanta la realtà [...]. In altri termini: Eros nella sua struttura bipolare in senso dinamico esprime quella tendenza sempre crescente, a vari livelli, del principio materiale (la Diade indefinita di grande-piccolo) a ricevere il principio formale (l'Uno e l'azione determinante dell'Uno, che coincide con il Bene), elevandosi, così fecondato, sempre più in alto verso il principio primo e supremo dell'Uno-Bene.¹³³

¹²⁹ P. PINOTTI, *Metaxy*, cit., p. 1119.

¹³⁰ PLATONE, *Simposio*, cit., p. 136 [202e].

¹³¹ Cfr. P. PINOTTI, *Metaxy*, cit., p. 1125.

¹³² PLATONE, *Simposio*, cit., p. 136 [202b].

¹³³ GIOVANNI REALE, *Eros demone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 174-175.

La tensione agisce in senso verticale, e la scala è assiologicamente graduata, dal meno al più, dal corpo all'anima, dalla materia al principio intelligibile.¹³⁴ La comunicazione orizzontale, la bilateralità conchiusa e reversibile del rapporto desiderante io-tu non è contemplata, lo spazio che separa gli amanti non si può trascendere, poiché Eros conduce ciascun amante, per proprio conto, altrove, e sia pure più in alto, verso il Bello, il Bene, l'Uno. Ma questo spazio, *μεταξύ*, senza significato, di natura avverbiale, che è vicino al verbo e che, ci sia consentita la paraetimologia, annuncia il verbo, è uno spazio che esiste, resiste e chiede di essere attraversato, senza derive ascensionali, nella complice linearità degli sguardi che si incrociano. Come tentano di fare gli esseri semisferici inventati da Aristofane: forzando il senso del mito platonico, queste creature cercano la loro metà nel bordo di tessuti strappati che precisamente dovrebbero tornare a coincidere, ricostituendo l'originario piano di clivaggio; possono sperare di trovarsi solo attraversando lo spazio intermedio che li separa, non affidandosi alle virtù psicagogiche di un mediatore che metta in convergenza le rette di desideri deviati. La vittoria conviviale del logos di Socrate ha sancito la surrettizia animazione di quello spazio intermedio, che ha vampirizzato la lontananza degli amanti imponendo la sua necessità demonica per virtù di prosopopea; e pertanto Eros appare come un demone, supposto agente di sintesi, propellente dialettico di un esaltante *itinerarium mentis*.

Se è così, sotto la sua maschera si riconosce agevolmente la fisionomia di un angelo caduto, di Mefistofele, che convince Faust ad abusare di Gretchen, e pretende di arraffarne l'anima quando lo *streben* del negromante si arresta, nel godimento estatico di un trasporto amoroso. Quello è il momento in cui viene persa la scommessa, cede la determinazione di Ananke, e si rifigura il canovaccio della temporalità. Istantanea pienezza temporale impraticabile per la macina dialettica dell'eros demonico, porta socchiusa verso la salvezza per l'attualità epifanica dell'eros angelico. In quel luogo, *metaxý*,

l'Angelo induce l'anima a liberarsi proprio della sua parte demonica – a compiere il *miracolo* di liberarsi dal demone della Necessità. Il demone costringe alla *parte* che ogni anima si è scelta, giro dopo giro della Ruota; l'Angelo vuole, *quaggiù*, che l'anima la contraddica [...]. Così Klee immagina l'Angelo Nuovo: di irrevocabile non possiede che il suo esser stato una volta, che il suo aver cantato *un istante*. Quest'istante è catastrofe di ogni compatto continuum.¹³⁵

Rinascita e redenzione: questo il senso di un'esperienza di bruciante rever-

¹³⁴ Va da sé, che «l'Eros del corpo per Platone, se rettamente inteso, porta subito oltre, a un secondo gradino della scala d'amore, ossia al gradino dell'anima» (ivi, p. 210).

¹³⁵ MASSIMO CACCIARI, *L'Angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 63, 65.

sibilità temporale di cui Walter Benjamin, privilegiato lettore dell'acquerello di Klee, divinerà l'ordito storico, ma anche erotico. E nessuna conciliativa anabasi in spirito: il luogo intermedio in cui l'Angelo dispiega la sua effimera potenza non è, genericamente, *qui*, è *quaggiù*.

I.1.7. *Amare in agape: il finito sotto l'ipoteca dell'Infinito*

Soltanto grazie ad un'illusione possiamo vedere nel finito e nel concreto l'infinito, e soltanto per un errore possiamo considerare la donna amata come la stessa perfezione [...] Ma l'amore si aggrappa a tale errore; esso è il più eroico dei tentativi di affermare un valore dove valore non v'è. L'idea trascendentale dell'amore – se pur esiste – può esser soltanto l'amore per il valore infinito, cioè per l'assoluto, per Dio, sia pure nella forma di amore per la bellezza infinita e sensibile dell'universo (panteismo): l'amore per ogni cosa particolare, quindi anche per la donna, rappresenta già una decadenza da quell'idea: rappresenta una colpa.¹³⁶

Il modello cristiano dell'agape non fa soltanto dell'intima certezza di Dio il comune denominatore relazionante dei due finiti che si incontrano nell'eros, ma misura la verità del rapporto sulla base dell'originaria tensione desiderante, che rettifica la curvatura mondana dell'individuo per proiettarlo verso l'infinito del bene e della conoscenza. Per quanto la *caritas* possa discendere per grazia,¹³⁷ la sua essenziale immotivazione, il suo carattere di dono gratuito non può contrarre la distanza infinita che separa il singolo, disorientato nella molteplicità, dall'Uno a cui anela per realizzare l'impossibile *coincidentia oppositorum*. L'assoluta separazione fra le sostanze rende il dono, in qualche modo, irricevibile, e insostenibile la tensione a cui viene sottoposto un finito che s'impone la disciplina dell'autotrascendimento per attraversare quel vuoto. Anche in ambito laico, proprio la percezione dell'assoluta trascendenza dell'Altro conduce, come in Lévinas, alla evidenza assertoria del concetto di infinito, che si traduce in verità esistenziale.

Diventa effettivamente problematico pensare il rapporto di reciprocità amorosa a partire dalla risoluzione neotestamentaria della primigenia dicotomia tra finito e infinito, dal momento che l'orizzontale relazione intramondana è sottoposta alla pressione mimetica di due modelli di carità che l'incrociano verticalmente, con vettorialità opposta: discensionale (*amatevi come Io vi ho amato*) e ascensionale (il comandamento di amare Dio in primo luogo). L'impossibilità di traslare, *sic et*

¹³⁶ O. WEININGER, *Sesso e carattere*, cit., p. 316.

¹³⁷ «Il momento essenziale di questo teocentrismo è l'inversione della dinamica di Eros, che saliva verso l'oggetto desiderato o verso la Saggiezza suprema. Agape, al contrario, in quanto viene identificata con Dio, discende: è dono, accoglienza e grazia» (J. KRISTEVA, *Storie d'amore*, cit., p. 127).

simpliciter, il modello nella orizzontalità intramondana, carica di tensione la linearità del rapporto, che può risolversi solo attraverso un dislocamento dell'incrocio fra i vettori desideranti degli amanti, che si incontrano altrove, in un punto lungo la verticale che misura il *gradus ad Parnassum* dell'amore *di e per* Dio. E quindi dall'imperfetta bilateralità della linea ricaviamo la complicazione triangolare, che ha il pregio, non fosse altro, di creare uno spazio in cui Eros può mettere in scena il gioco dei simulacri. Ma in che misura può stabilirsi una relazione agapica con l'Infinito? Ascoltiamo il teologo luterano Anders Nygren:

God, as the Highest Good, is the ultimate goal of all longing and striving; but He Himself cannot strive or long for anything, since He has in Himself everything that can possibly be desired. Beyond God there is no further end that could be sought; hence the Eros-scheme is not applicable to God. As the ultimate goal of all Eros, He cannot be Himself caught up in the movement of Eros. This fact, that there is nothing outside God which could be the aim of His striving and Eros, Plotinus expresses by saying that God is certainly Eros, but Eros to Himself [...]. He is *causa sui* and αὐτοῦ ἔρωος.¹³⁸

Stiamo al principio, fissato nella sua incontrovertibile purezza razionalistica, prescindendo dal complesso sviluppo del processo di emanazione argomentato da Plotino, che costituisce una delle ispirate soluzioni particolari del problema. Problema che consiste nel rappresentarci un Infinito che, per amore, esce fuori di sé, dalla sua perfezione, per proiettarsi nella molteplicità del finito. Il pensiero cristiano si può definire un'articolatissima superfetazione razionale rampollata dall'evidenza pre-logica dell'Evento, il mistero dell'incarnazione, che mostra, per pura ostensione, se non la realtà almeno la verità del *coniugio* fra finito e infinito. Ma senza che venga cancellata la differenza, nemmeno in un senso di desiderante reciprocità temporale, dal momento che ciò che è succedaneo e postero, non può che restituire un imperfetto amore di ritorno. E dunque?

It is the Pure Form that in the last resort sets the whole process in motion, but it does so without being itself involved in any motion or change; itself unmoved, it is the principle of all movement. But how is it possible for that which itself is completely unmoved to set anything else in motion? Aristotle's answer is the famous κινεῖ ὡς ἐρώμενον 'it moves by being loved'. That is to say, it sets things in motion as the beloved object moves the lover, by the desire it awakens.¹³⁹

¹³⁸ A. NYGREN, *Eros and agape*, cit., p. 199.

¹³⁹ Ivi, p. 184.

Viene richiamato il luogo della *Metafisica* aristotelica (1072b 3) che arditamente volge in senso cosmologico il principio etico platonico – il motore immobile può muovere come fine (come oggetto d'amore, ὡς ἐρώμενον), e sarà causa efficiente in quanto causa finale: vale a dire, l'Uno non è, in sé, attivo: è infinita passività, che genera il finito (la parziale e frammentaria attività del finito) attraverso il desiderio di sé che suscita. E quindi, secondo una lettura coerentemente ellenistica: Dio non è Amore, bensì Amore è il movimento che conduce a Dio, in quanto oggetto ultimo del desiderio. Sarà proprio un teologo, un Padre della Chiesa, a fornire l'illustrazione più didascalica, per *sensibilia*, del principio, che condurrà fino all'*explicit* della *Commedia* («l'Amor che move il sole e l'altre stelle»). Ci riferiamo all'originale sincretismo cristiano-platonico di Scoto Eriugena, che presenta l'esempio del magnete:

Sicut ergo lapis ille, qui dicitur magnes, quamvis naturali sua virtute ferrum sibi met propinquans ad se attrahat, nullo modo tamen, ut hoc faciat, se ipsum movet, aut a ferro aliquid patitur, quod ad se attrahit: ita rerum omnium causa omnia, quae ex se sunt, ad seipsam reducit, sine ullo sui motu, sed sola suae pulchritudinis virtute.¹⁴⁰

Ecco il commento di Nygren al passo:

Love is the bond that holds together all things that exist, and its inmost meaning is to draw all things back to God through the cycle of nature. [...] when we love God, it is not really we who love Him, but He who in and through us loves Himself. The result is much the same as in Plotinus: God is Eros, but Eros to Himself.¹⁴¹

Un Dio, come andrà a decretare anche Spinoza per il suo *Deus sive Natura*, che ama infinitamente se stesso: «Deus se ipsum Amore intellectuali infinito amat».¹⁴² Schematicamente, il processo è riconducibile all'*amor sui*, seppure declinato in un orizzonte cosmologico, ma con un significativo capovolgimento rispetto al mito di Narciso: in questo caso è il riflesso illusorio, ovvero il finito, messo in

¹⁴⁰ JOANNIS SCOTI *De divisione naturae* libri quinque [I, 75], in *Patrologiae cursus completus*, accurate Jacques Paul Migne, 221 voll., Paris, Garnier, 1844-1855, vol. CXXXII, col. 520b (d'ora innanzi il riferimento ai volumi della «Patrologia Latina» sarà siglato con *PL*; il riferimento ai volumi della *Patrologiae cursus completus, series graeca*, accurate Jacques Paul Migne, 161 voll., Paris, Garnier, 1856-1866, sarà esplicitato con la sigla *PG*).

¹⁴¹ A. NYGREN, *Eros and agape*, cit., pp. 607-608. Per il richiamo a Eriugena, in relazione al verso finale della *Commedia*, cfr. PETER DRONKE, *The medieval poet and his world*, Roma, Edizioni di Letteratura, 1984, p. 461.

¹⁴² B. DE SPINOZA, *Ethica*, cit., p. 634 [V, prop. XXXV].

movimento dall'irresistibile attrazione per l'infinito, che anela all'impossibile abrasione della differenza. Dio si compiace per e nel desiderio che suscita.¹⁴³ Che non potrà estinguersi se non nel momento, al compimento dei tempi, in cui verrà abolita la differenza. Il che implica che l'abisso, il vuoto, è potenzialmente colmabile: insufflandovi tutto il tempo, di durata indefinita, che occorre per anticipare la fine, oppure cancellando il tempo, che appare come l'autentica dimensione creaturale in cui viene marcata, come una ferita che non si cauterizza, la differenza con l'infinito. L'attesa per il ricongiungimento perderebbe verità profetica se l'esito non fosse anticipato da singoli momenti, picchi temporali, di miracolosa o sovrumana tangenza.

«Quomodo possunt tam diversa coniungi?», si chiede con accorata circospezione, se è lecito l'ossimoro, Bernardo di Chiaravalle.¹⁴⁴ Quell'anima sfigurata, curvata sotto il greve fascio delle sollecitudini terrene, non coincide più con se stessa, dal momento che non trova in sé l'immagine dell'Amato, ma nemmeno l'Amato riconosce più nella creatura la propria immagine e somiglianza: «Dieu ne se reconnaît pas davantage dans l'âme ainsi souillée: il ne se voit pas plus en nous que nous ne l'y voyons».¹⁴⁵ Attorno all'asse della coscienza, che funziona da specchio, si registra il dramma del ritrarsi di Dio, che non può conoscersi in altro che in Se stesso:

In every case, the miracle of God's intimacy with man – the miracle of His immanence – is described as an act of self-delight [...]. God came down into the world as into a mirror. He came down in order to possess an image of His own divinity. And He will allow man to be 'saved', in order to save that fragment of His image captured in the human soul. Man is at best an invisible partner in this exchange between God and Himself. [...] the only virtue the good Christian must traditionally seek is to become less and less himself, so that God, through this act of personal self-effacement, may delight more purely in His own reflected image.¹⁴⁶

Secondo Scoto Eriugena, l'impossibilità che Dio si conosca nella creatura, nel finito, decreta la sua abissale ignoranza: «nell'istante in cui così si 'riflette', egli crea l'immagine stessa della sua creatura, la *sua* immagine. Il sapersi come Tenebra da parte di Dio (cioè: l'attingere il fondo della propria ignoranza) è l'uomo».¹⁴⁷ Il

¹⁴³ Che Dio possa compiacersi non parrà scandaloso a chi rilegga i primi versetti del *Genesi*.

¹⁴⁴ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones de diversis*, in *Sermones*, cit., p. 95 [IV].

¹⁴⁵ É. GILSON, *La théologie mystique de Saint Bernard*, cit., p. 139.

¹⁴⁶ PAUL ZWEIG, *The heresy of self-love. A study of subversive individualism*, New York, Basic Books, 1968, pp. 30-31.

¹⁴⁷ MASSIMO CACCIARI, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 2008³, p. 517. Ma non è soltanto il Cristianesimo a incoraggiare la ricerca dell'immagine divina nella riflessione speculare; la ritualità

dramma della scissione viene scontato allora dalla creatura, che ha perso l'immagine dell'Altro in cui conoscersi. Come ritrovare quell'immagine conglutinante? «Immedieate ei iungi non possumus, sed per medium aliquod poterit fieri fortassis ista coniunctio», continua Bernardo. L'intermediario non sarà la *cupiditas* o il *timor*, ma la *caritas*: «Tertius vero glute ei conglutinatur, id est caritate, qui tam suaviter quam secure ligatus, adhaerens Deo, unus spiritus est cum eo».¹⁴⁸ *Confusione* di sostanze, allora? No, l'*unio mystica* non consente di transire oltre i limiti del finito: nella *trance*, nell'oltrepassamento di sé, si realizza una coincidenza di volontà, nell'intenzione e nell'oggetto; due sostanze spirituali, e due volontà, che restano separate, ma che convergono nella *caritas*:

Atqui Deum et hominem, quia propriis exstant ac distant et voluntatibus et substantiis, longe aliter in se alterutrum manere sentimus, id est non substantiis confusos, sed voluntatibus consentaneos. Et haec unio ipsis communio voluntatum et consensus in caritate.¹⁴⁹

Nei *Sermones super Cantica Cantorum* il Doctor Mellifluus attinge a un repertorio di immagini ed espressioni di fortissima e inequivocabile suggestione sensuale per significare l'affanno anelante dell'anima che impetra la parusia dello Sposo divino; i modi della *transumptio* sono qualcosa di più di un mero veicolo stilistico per alludere sensibilmente all'esperienza del trascendimento: l'esperienza erotica, tramata di trasporto fisico ed emotivo, costituisce realmente lo specchio in cui si riflette, per riconoscersi, la tensiva approssimazione dell'abbandono estatico. Se non proprio in termini strettamente mimetici, il rapporto è assimilabile a quello di figura e compimento. Come dire che in Bernardo, e nella letteratura del misticismo cristiano, sono presenti le condizioni per la fondazione di Eros come primario, originale rapporto intramondano. Ma la via dell'ascesi si serve di una scala che, diversamente da quella di Giacobbe, non prevede movimento nei due sensi, e quindi impedisce di riconoscere il suo saldo ancoraggio a terra. La domesticazione dogmatica dell'anelito all'infinito, rovesciando la direzione del rispecchiamento, brucia la verità del finito, condannandolo, paradossalmente, a una realtà di pura parvenza, di imperfetta mimesi di un rapporto autentico che si è

dionisiaca intende evocare nello specchio la maschera del dio che possiede l'invasato: «Il faut que l'initié regardant le miroir s'y voit lui-même en masque dionysiaque, transformé dans le dieu qui le possède, déplacé de là où il se tient en un lieu différent, transmuté en un autre qui le renvoie à l'unité» (JEAN-PIERRE VERNANT, *Figures, idoles, masques* [1990], in *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, II, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 1609).

¹⁴⁸ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones de diversis*, cit., p. 95 [IV].

¹⁴⁹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones super Cantica Cantorum* 36-86, in *Opera*, vol. I, a cura di Jean Leclercq, Henry Rochais, Romae, Editiones Cistercienses, 1958, p. 221 [LXXI].

consumato o che si consumerà in un altro luogo e in un altro tempo, precisi dalla storicità dell'immanenza. Ma in quell'orizzonte terreno l'antropologia cristiana cosa legge? Consideriamo la distinzione, di matrice agostiniana, fra *uti et frui*.

Se, nell'ottica di Agostino, «To enjoy (frui) is to love something *for its own sake* (diligere propter se), to use (uti) is to love something *for the sake of something else* (diligere propter aliud)», allora «There is a *right enjoyment* – that is, enjoyment of God – and a *wrong enjoyment* – that is, enjoyment of the world; there is a *right use* – that is, use of the world – and a *wrong use* – that is, use of God».¹⁵⁰ Precisiamo, traendo una conseguenza:

Nel *De Doctrina Christiana* (I, 20) Agostino solleva la 'grande questione', se il nuovo comandamento: 'come io vi ho amato, così amatevi anche voi' (Giov., XIII, 34) debba essere inteso come una relazione dell'*uti* oppure del *frui*, e se un uomo debba amare l'altro per lui stesso. Ancora una volta la risposta di Agostino riserva la *fruitio* dell'altro all'amore divino, poiché 'può essere amato per se stesso solo ciò che assicura all'uomo la *vita beata*'. Questa riserva è stata uno stimolo continuo ad affermare la *fruitio* tra uomo e uomo – nella relazione d'amicizia o nella relazione d'amore – come possibilità intramondana della *vita beata*.¹⁵¹

Agostino è chiarissimo: «utendum est hoc mundo non fruendum».¹⁵² Non può darsi un rapporto di *fruitio* ristretto alla piatta o lineare mondanità: l'altro, inteso come quell'ente *li*, nella sua concreta immanente storicità, che *mi ri-guarda*, non può entrare nell'orizzonte relazionante del *diligere propter se*; può essere amato solo in funzione di altro, come medium per accedere alla prospettiva soteriologica, alla salvezza dell'anima individuale, perché, comunque, ogni concreto desiderare/desiderarsi è misurato dall'intensità di uno sguardo proiettato ben oltre i limiti del finito. Lo stesso Bernardo traduce nel linguaggio del misticismo il senso di quello che è diventato, nella speculazione dottrinale cristiana, un autentico topos argomentativo: «Amat profecto caste, quae ipsum quem amat quaerit, non aliud quidquam ipsius».¹⁵³ È lo Sposo divino che deve essere amato per se stesso; l'itinerario ascetico verso la beatitudine trascendente non sopporta le false immagini di beatitudine immanente, che possono essere pericolosamente anticipate da un'impropria, e viziosa, applicazione della *fruitio*, del *joi*, al desiderio per l'altro, *in*

¹⁵⁰ A. NYGREN, *Eros and Agape*, cit., pp. 504, 506.

¹⁵¹ HANS ROBERT JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I: *Teoria e storia dell'esperienza estetica* [1982], Bologna, il Mulino, 1987, p. 90.

¹⁵² SANT'AGOSTINO, *L'istruzione cristiana [De doctrina christiana]*, a cura di Manlio Simonetti, Milano, Mondadori, 1994, p. 22 [I, 4].

¹⁵³ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones super Cantica Cantorum 1-35*, in *Opera*, vol. I, ed. Jean Leclercq e Henry Rochais, Romae, Editiones Cistercienses, 1957, p. 32 [VII].

corpore vili. Si comprende allora la portata scandalosa, sovversiva, di una celebre affermazione di Eloisa: «Nihil umquam, Deus scit, in te nisi te requisivi, te pure non tua concupiscens».¹⁵⁴ Così scrive Eloisa, e pare davvero difficile credere che abbia potuto dimenticare o fraintendere i precetti agostiniani: «Tunc enim est cupiditas cum propter se amatur creatura».¹⁵⁵ Eloisa, che aveva scelto di amare l'altro in sé, aveva piegato in senso longitudinale la verticalità dell'amore per Dio, verificando *ad abundantiam* la maledizione di Eva. Poiché se il primo uomo, perfetto, poteva incrociare lo sguardo confidente dell'Altissimo, la sua compagna, davvero 'umana' prima ancora di essere caduta, doveva accontentarsi di un riflesso, indovinarne l'immagine negli occhi di Adamo: «He for God only, she for God in him», scrive Milton della coppia primigenia.¹⁵⁶ Il verso è sublime, e terribile: di fronte alla tronfia presunzione di sé del Narciso adamitico, si para la sofferta verità creaturale di Eco, che è consapevole, lei sì, di essere perduta, senza l'altro. E forse Milton ha davvero un'intuizione, mirabile, del narcisismo femminile, quando mette in bocca a Eva il ricordo del suo stupefatto svegliarsi alla vita: appena creata, appena cosciente di se stessa e attonita, incerta, si desta nel Giardino, e viene attirata dal gorgoglio di una fonte, in cui si specchia, si ammira e si ama; ma ella, a differenza di Narciso, non sapeva nulla, né di sé né dell'altro; vedendosi riflessa, senza saperlo, scopre la bellezza e il desiderio di una sconosciuta alterità: «That day I oft remember, when from sleep / I first awaked, and found myself reposed / under a shade on flowers, much wond'ring where / and what I was, whence thither brought, and how».¹⁵⁷ È un'Eva, ancora, irriducibilmente e meravigliosamente bambina. Il bellissimo giovinetto Narciso, invece, come sappiamo, ha già scoperto, e rifiutato, l'altro, prima di cadere vittima dell'illusione che lo farà innamorare dell'unica forma di alterità degna di essere amata, ovvero l'immagine di sé.

La relazione basata sull'*uti*, che è la sola comportabile dall'imperfetta natura umana allorché si restringe alla dinamica orizzontale dei rapporti intramondani, è il forcipe che sfigura irrimediabilmente, fin dalla nascita, la fisionomia di quell'ente che si troverà curvato verso terra; è scusabile, ancorché disciplinata da una casistica che ha sempre di mira l'orizzonte oltremondano, per ragioni di ordine pratico, ma, malauguratamente, soggetta com'è al dispotismo dell'*amor sui*, può gestire il rapporto con l'altro solo in chiave utilitaristica. Principio ovviamente deplorabile, in

¹⁵⁴ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, a cura di Nada Cappelletti Truci, Torino, Einaudi, 1979, p. 130 [Eloisa, II].

¹⁵⁵ SANT'AGOSTINO, *La Trinità [De trinitate]*, Roma, Città Nuova, 1973, p. 380 [IX, 8, 13].

¹⁵⁶ JOHN MILTON, *Paradiso perduto*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 1990, p. 166 [IV, v. 299].

¹⁵⁷ Ivi, pp. 174-176 [IV, vv. 449 sgg.]. Per una lettura di taglio psicanalitico del narcisismo di Eva in *Paradise lost*, cfr. MARTIN S. BERGMANN, *The anatomy of loving: the story of man's quest to know what love is*, New York, Columbia University Press, 1987, pp. 116-121.

qualsiasi ambito che pure non sia segnato dal pessimismo antropologico cristiano, che con grande disagio si è confrontato con la lezione francescana:

Colui che gode (*frui*) di Dio non gode, perciò, propriamente, dei suoi frutti (che è la lode di Francesco), ma li 'trafigge' oltrepassandoli, e quasi non li vede: per il suo sguardo sono, cioè, come niente. Il suo sguardo è, in questo, del tutto analogo a quello del peccato: entrambi *attraversano* e basta i 'frutti' di Dio, il primo perché a Dio solo tende, il secondo perché ha di mira Sé soltanto (perché fa del sé metro di ogni cosa). È destino e dovere [...] di entrambi *transire*, oltrepassare quell'ente, che Francesco chiama, invece, fratello, considerarlo *non-Io*.¹⁵⁸

Tantomeno sarà eticamente lecito, *e converso*, intavolare la relazione col trascendente sullo spartito dell'*uti*, strumentalizzando farisaicamente la *caritas*. Dio, il sommo bene, non può essere oggetto di un amore in funzione di altro: *diligere propter se*, ovvero, in se stesso e 'disinteressatamente'.

Ma una volta determinato il *quid proprium* di questa sbilanciata tensione desiderante verso l'Infinito, si può di nuovo volgere lo sguardo al secolo, per applicare ai rapporti umani il modello dell'amore disinteressato, e pertanto eticamente commendevole. Non ci eravamo trovati al cospetto di un interdetto inaggrabile? Apparentemente sì, perché la *fruitio* dell'altro è legittimata solo dall'adozione di un modello ternario, che mette in scena l'eterno dramma della mediazione: «caritatem voco motum animi ad fruendum Deo propter ipsum et se atque proximo propter Deum».¹⁵⁹ In realtà no: è sufficiente desessualizzare l'esperienza dell'altro. Poiché il problema è tutto lì: come ribadisce Guillaume de Saint-Thierry, «Cum enim amamus quancumque creaturam, non ad utendum ad te, sed ad fruendum in se, fit amor jam non amor, sed cupiditas vel libido, sive aliquid hujusmodi».¹⁶⁰ Si dà per scontato che nel rapporto erotico l'altro, in sé, possa essere 'usato' soltanto come termine di un colpevole potenziamento narcisistico, dal momento che la tradizione dottrina cristiana, in meravigliosa convergenza con l'erotica platonica fondata dalla straniera di Mantinea, è incapace di pensare il trascendimento dell'individuo nella reciprocità del desiderio e del piacere. L'Eros, moralmente disciplinato, deve porre l'*altro* solo come medium per proiettarsi verso l'*Altro*, e incontrare l'*altro*, quando si dia il caso, solo attraverso il medium dell'*Altro*. Proprio quel dottore della Chiesa che non ha saputo resistere alle illecebre dell'immaginario erotico quando ha dovuto raffigurare l'*excessus* estatico, ha definito l'*amor sui*, l'amore egoistico, come *amor carnalis*: «Et est amor carnalis, quo ante omnia homo diligit seipsum

¹⁵⁸ M. CACCIARI, *Dell'inizio*, cit., pp. 677-678.

¹⁵⁹ SANT'AGOSTINO, *L'istruzione cristiana*, cit., p. 192 [III, 10, 16].

¹⁶⁰ GUILLELMI ABBATIS S. THEODORICI *Expositio altera super Cantica Cantorum*, in *PL*, vol. CLXXX, col. 473d.

propter seipsum». ¹⁶¹ E si ascolti il Doctor Angelicus, con la sua prosa cadenzata da serrate divisioni concettuali:

Ad illud ergo bonum quod quis vult alteri, habetur amor concupiscentiae: ad illud autem cui aliquis vult bonum, habetur amor amicitiae [...]. Et per consequens amor quo amatur aliquid ut ei sit bonum, est amor simpliciter: amor autem quo amatur aliquid ut sit bonum alterius, est amor secundum quid. Ad primum ergo dicendum quod amor non dividitur per amicitiam et concupiscentiam, sed per amorem amicitiae et concupiscentiae. Nam ille proprie dicitur amicus, cui aliquod bonum volumus: illud autem dicimur concupiscere, quod volumus nobis. ¹⁶²

L'amicizia veritiera mette in gioco un amore unicamente sollecito del bene dell'altro, un sentimento puro, non adombrato dagli stimoli della concupiscenza, che violerebbero l'esteriorità finale dell'amante, per farne l'oggetto di una richiesta di reciprocità grevemente interessata: la *concupiscentia* è intrisa di *cupiditas*, l'amore donato non è gratuito, richiede un contraccambio di ordine mondano, perlopiù di natura sensuale. Carità e amicizia, invece, non sono interessate:

La necesaria conformidad del don al espíritu de caridad implica también que sea hecho sin espera de contradón. Libremente realizado de parte del donante, no puede, en teoría, obligar al beneficiario a ningún don a cambio; la actitud contraria dejaría al descubierto la *cupiditas*, o lo que santo Tomás llama también *amor concupiscentiae*. ¹⁶³

Tempi grami per l'accreditamento ideologico dell'eros. All'alba dell'XII secolo, l'unico autore della latinità da cui si potesse estrapolare una teoria e una precettistica dell'amore era naturalmente Ovidio, che non poteva tuttavia funzionare nel contesto della speculazione teologica – e Guillaume de Saint-Thierry si sarebbe scagliato violentemente contro la sua utilizzazione nell'ambito dell'insegnamento profano. Il grande modello fu pertanto il *De amicitia* ciceroniano: per la sua identificazione dell'amicizia con la *benevolentia*, ovvero il sentimento di letizia e insieme di sollecitudine per il bene dell'oggetto amato; per la contrapposizione fra amicizia e utilità, che conduce al sentimento del legame disinteressato; per il

¹⁶¹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Liber de diligendo Deo*, in *Opera*, vol. III, *Tractatus et opuscula*, ed. Jean Leclercq e Henry Rochais, Romae, Editiones Cistercienses, 1963, p. 138.

¹⁶² SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica [Summa Theologiae]*, trad. e commento a cura dei Domenicani italiani, testo latino dell'edizione leonina, XXXIV voll., [s.l.], Salani, 1964-1972; vol. IX, pp. 85-87 [I, II, q. 26, a. 4].

¹⁶³ ANITA GUERREAU-JALABERT, «*Caritas*» y don en la sociedad medieval occidental, «Hispania», LX/1, 204, 2000, p. 50.

rapporto di causalità istituito fra virtù e amicizia, che comporta un'attrazione di simile a simile nel nome della virtù; per l'essenziale reciprocità del sentimento.¹⁶⁴ L'estremismo albigese, asceticamente inflessibile, non costituisce altro che la conseguente radicalizzazione di tutte le premesse dottrinali pianamente confluenti nell'alveo del *contemptus mundi*. E in questo senso la tesi di de Rougemont, che vincola l'apparizione della poesia trobadorica alla diffusione del catarismo, individua soltanto un epifenomeno, illustra una significativa convergenza, che sicuramente non esaurisce le ragioni che conducono all'estrema, in certo modo 'delirante', sublimazione dell'eros ad opera di quel giovane poeta fiorentino, che inventa «la gloriosa donna» della sua mente.

I.1.8. *Reciprocità e interesse*

Ma il punto è: in che misura l'impianto dottrinale del cristianesimo contribuisce a determinare la filigrana dell'esperienza erotica? La risposta è nello sguardo stupefatto del Poeta: «I went to the Garden of Love, / and saw what I never had seen; / a Chapel was built in the midst, / where I used to play on the green».¹⁶⁵ Storicamente, l'impatto è stato immane. E ha condotto a quel dualismo sul piano assiologico che consentirebbe il riscatto etico di Eros, al di là di ogni interpretazione lassista (non per nulla condannata), solo se si applicasse un principio della doppia verità. Non è ovviamente il caso, poiché qui fede e ragione si stringono in giudizioso affratellamento contro la verità dell'esistenza,¹⁶⁶ e quindi chiediamoci: si può dare un'esperienza erotica, mondanamente intesa, che non sia interessata? L'antropologia cristiana coglie nel segno, la risposta non può essere che negativa:

Questo dipende non da ultimo dalla riflessività del reciproco desiderio. Nell'accordo fisico si fa esperienza del fatto che con il proprio desiderare e il suo soddisfacimento si desidera che anche l'altro desideri e con ciò si fa esperienza pure del fatto che l'altro vuole sentirsi desiderato. Ciò esclude di fare del 'disinteresse' la base e la forma del proprio agire; piuttosto la forza del proprio desiderio diviene

¹⁶⁴ Cfr. É. GILSON, *La théologie mystique de Saint Bernard*, cit., pp. 21-23.

¹⁶⁵ WILLIAM BLAKE, *The Garden of Love*, in *The Poems*, ed. by John Sampson, London, Senate, 1995, p. 123 [vv. 1-4].

¹⁶⁶ «Con il cristianesimo non si è passati da un codice tollerante verso gli atti sessuali a un codice severo, restrittivo e repressivo. Bisogna concepire in un altro modo i processi e le loro articolazioni: la costituzione di un codice sessuale, organizzato intorno al matrimonio e alla procreazione, è stata ampiamente avviata prima del cristianesimo, al suo esterno e al suo fianco. Il cristianesimo l'ha ripresa nella sua essenza e l'ha fatta sua» (MICHEL FOUCAULT, *Le confessioni della carne. Storia della sessualità 4*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 58).

misura di ciò che si è in grado di dare. Con tutto ciò la sessualità infrange tanto lo schematico di egoismo/altruismo quanto la gerarchizzazione delle relazioni umane secondo lo schema sensibilità/ragione.¹⁶⁷

L'infrangimento dello schema logocentrico si realizza nel corpo, nei corpi, sul piano di una sensibilità che è tramata di immaginario, versata nello stampo temporale dell'attesa-compimento, cadenzato da un ritmo non semplicemente progressivo ma retrogrado e ricorsivo – ed è questa ritmica del senso del tempo, non banalmente interiore, ma relazionante e addirittura storicizzante, che la teologia cristiana ha approfondito con impareggiabile sottigliezza, rendendola disponibile per una fondazione teoretica dell'esperienza erotica. Il soggetto e l'altro si specchiano nella reciprocità interessata del desiderio. La moneta di scambio è il *symbolon*, cioè, inteso con quell'originario riferimento alla prassi dell'ospitalità ellenica che troviamo nel discorso conviviale di Aristofane,¹⁶⁸ la metà di quell'oggetto che si ricostituisce in unità facendo coincidere i rispettivi bordi delle due tessere, che hanno valore attivo o passivo a seconda della prospettiva del donatore – ti offro il mio desiderio di te perché tu mi restituisca il sentirmi desiderato da te. Ipotesi fittizia, celeste arbitrio dell'astrazione?

Nel personalismo etico di matrice cristiana di Max Scheler il concreto atto d'amore è espressione di un ordine del sentire individuale, che spontaneamente si innesta in una sovraindividuale gerarchia di valori degni di essere amati, corroborandola. L'atto d'amore, compiuto od omissivo, non si esaurisce in se stesso, ma spande i suoi effetti nell'*ordo amoris* di cui è contestata la realtà, esaltandolo o deprimendolo. Amare è una responsabilità etica, poiché l'amore tende naturalmente a rivelare il valore buono di colui che è amato, rendendolo in qualche modo superiore a se stesso, stimolandolo ad amare e a ri-amare. Anche la reciprocità, pertanto, è un valore eticamente rilevante, poiché la restituzione d'amore innesca una spirale di oltrepasamento dei limiti che, volta per volta, condizionano le possibilità di perfezionamento morale; partecipi dell'*ordo amoris*, individuo e comunità possono procedere di concerto verso la gerarchizzazione delle priorità assiologiche, sulla base del principio della solidarietà di tutti gli esseri morali:

Chi ama, non realizza soltanto un valore-d'atto positivo in sé stesso, ma *ceteris paribus* anche un valore-d'atto dello stesso tipo presso la persona che lo ricambia. L'amore corrisposto porterebbe senz'altro, *in quanto* amore, il valore-d'atto positivo dell'amore. Chi evita di compiere invece un atto d'amore idealmente dovuto, corrispondente all'*esser degna*, della persona che ama, di essere amata, porta anche

¹⁶⁷ NIKLAS LUHMANN, *Amore come passione* [1982], Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 22-23.

¹⁶⁸ Cfr. PLATONE, *Simposio*, cit., p. 86 [191d].

la *corresponsabilità* del valore negativo implicito nella non esistenza del valore positivo inerente all'amore corrisposto – non solo, dunque, la responsabilità individuale dell'omissione dell'atto d'amore.¹⁶⁹

La responsabilità di un atto d'amore mancato chiama il soggetto a rispondere, idealmente, di una universale colpa morale nei confronti del persistente corso di condotte ispirate da valori disforici:

l'esistenza di un male è sempre – lo si possa o no dimostrare empiricamente – e a un tempo fondata sulla colpevole mancanza d'amore di tutti per il portatore del male. Infatti, poiché l'amore determina un contraccambio d'amore, nella misura in cui l'amore viene percepito [...], così anche ogni esistenza d'un male è necessariamente condizionata dalla mancanza di un contraccambio d'amore, e questo dalla mancanza di un amore originario.¹⁷⁰

Tuttavia, è bene precisare che il desiderio soggettivo di corresponsione, impastato di interesse psicologico e fisiologico, non ha rilevanza etica: «Solo alla significazione dell'amore in quanto amore, non agli intenti e ai desideri soggettivi (che possono comunque accompagnarlo in X o in Y), inerisce l'esigenza dell'amore ricambiato».¹⁷¹ Elevato dall'investimento affettivo dell'amante, fatto maggiore di sé dall'energia amorosa che lo trascende, l'amato volgerà lo sguardo sulla creaturale umanità dell'amante solo dopo essersi amato nell'immagine di sé che, giubilante, riconosce nello specchio che gli viene porto da Amore. Ennesima irradiazione di una dinamica affettiva sfasata che supera sempre la concreta e interessata situazionalità dell'incontro erotico, per rilanciare la mai perenta dialettica platonica delle immagini, che urgono verso un plus ultra di natura invariabilmente ideale. L'interesse per l'altro non può mai essere un fine, ma solo un mezzo; l'orizzonte della relazione deve spalancare una prospettiva superiore, a cui ciascun contraente accede, necessariamente, grazie all'intervento di un qualsiasi occasionale altro, che gli consente di fruire del valore potenziato in adamantina autonomia. Le basi materiali del 'contratto' possono così essere riscattate dalla loro costitutiva e sia pur provvidenziale impurità. Ma giocare sull'interesse per trascenderlo ha un prezzo, che il cinismo decostruzionista paga per costringere allo *showdown*.

Si consideri la relazione binaria implicata nel gesto del 'donare', analizzato da Derrida a partire dalle ricerche antropologiche di Marcel Mauss, e dal chirurgico approccio a un racconto di Baudelaire. Mauss non era certamente interessato a

¹⁶⁹ MAX SCHELER, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori* [1913-1916], a cura di Roberta Guccinelli, Milano, Bompiani, 2013, p. 1031.

¹⁷⁰ MAX SCHELER, *Essenza e forme della simpatia* [1923], Roma, Città Nuova, 1980, pp. 247-248.

¹⁷¹ M. SCHELER, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, cit., p. 1031.

contrapporre socializzazione arcaica e moderna sulla base della nozione astratta di interesse che vige nelle relazioni di scambio, presumendo una ancora più ideale e fantomatica gratuità dell'antica prassi del donare. L'interesse, inteso come reciprocità funzionale che regola, nell'*hic et nunc* concreto della relazione, il prendersi cura dell'altro e il divenire oggetto di cura dell'altro, è un trascendentale dell'intersoggettività. Anche in assenza di un'economia di mercato, un diverso assetto giuridico, basato sul diritto consuetudinario, disciplina l'utilità comune e individuale attivando un meccanismo circolare di donazioni, che impongono il contro-donare, ovvero la reciprocità:

Dans la civilisation scandinave et dans nombre d'autre, les échanges et les contrats se font sous la forme de cadeaux, en théorie volontaires, en réalité obligatoirement faits et rendus [...]. Quelle est la règle de droit et d'intérêt qui, dans les sociétés de type arriéré ou archaïque, fait que le présent reçu est obligatoirement rendu? Quelle force y a-t-il dans la chose qu'on donne qui fait que le donataire la rend? [...] car la prestation totale n'emporte pas seulement l'obligation de rendre les cadeaux reçus; mais elle en suppose deux autres aussi importantes: obligation d'en faire, d'une part, obligation d'en recevoir, de l'autre.¹⁷²

Derrida, con indubbia finezza speculativa, decostruisce l'intima contraddittorietà di un *double bind* semiotico, che si rivela paradossale solo se si prescinde dalla situazione connotata in cui agiscono soggetti storici nel mondo della vita. Dunque, il dono realizza le marche semantiche del suo tipo ideale solo se non innesca un meccanismo di aspettative legate alla restituzione o di compiacimento derivante dalla pura autogratificazione. Non esiste dono gratuito: dal punto di vista materiale o simbolico viene a determinarsi un vincolo, una circolarità di azione-reazione o un lavacro lustrale di altruismo a buon mercato:

Affinché ci sia dono, non deve esserci reciprocità, ritorno, scambio, contro-dono né debito. Se l'altro mi *rende* o mi *deve*, o mi deve rendere ciò che gli dono, non ci sarà stato dono, che questa restituzione sia immediata o che si programmi nel calcolo complessivo di un differimento a lungo termine [...]. È dunque sufficiente che l'altro *percepisca il dono*, non solo lo *percepisca* nel senso in cui si percepisce un bene, del denaro o una ricompensa, ma ne percepisca la natura di dono, percepisca il senso o l'intenzione, il *senso intenzionale* del dono, affinché questo semplice *ricoscimento* del dono *come dono, come tale*, prima ancora di divenire *ricoscimento come gratitudine*, annulli il dono come tale. La semplice

¹⁷² MARCEL MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, «L'année sociologique», nouv. sér, 1, 1923-1924, pp. 32-33, 50.

identificazione del dono sembra distruggerlo [...]. Ma nemmeno colui che dona deve vederlo o saperlo, altrimenti comincia, fin dall'inizio, fin dal momento in cui ha l'intenzione di donare, a ripagarsi del riconoscimento simbolico, a felicitarsi, ad approvarsi, a gratificarsi, a congratularsi, a restituirsi simbolicamente il valore di ciò che ha appena donato, di ciò che crede di aver donato, di ciò che si appresta a donare.¹⁷³

La moneta che viene donata è in realtà una moneta falsa, come realizza il narratore del racconto di Baudelaire di fronte al gesto apparentemente caritatevole dell'amico. Pertanto, «affinché ci sia dono, è necessario che il dono nemmeno appaia, che non sia percepito come dono».¹⁷⁴ Ma il punto non è prendere atto, seguendo il *cursus* delle sottigliezze dialettiche, che non esiste dono o azione gratuita; occorre chiedersi se debba esistere, almeno *in mente Dei*, un principio di gratuità intenzionale da porre come unità di misura per individuare, ed eticamente riprovare, gli scollamenti morali determinati dalle azioni interessate. Il meccanismo del dono, così come viene decostruito da Derrida, prevede un non predeterminato, e puramente ideale, convergere di intenzione e incoscienza:

Di qui la difficoltà enigmatica che abita in questa evenemenzialità donatrice. Ci vuole del caso, dell'occasionalità, dell'involontario, cioè dell'incoscienza e del disordine, e ci vuole della libertà intenzionale, e un accordo – miracoloso, gratuito – di queste due condizioni, l'una con l'altra.¹⁷⁵

Non a caso, si tratta di una moderna rilettura del precetto evangelico di *Mt.* 6, 3. La reciprocità è costitutivamente impura: non si può chiedere nulla all'altro, né è lecito attendersi nulla dall'altro; l'intersoggettività si costruisce eticamente grazie allo spontaneo convergere di autonome determinazioni soggettive, che hanno scelto di operare per il bene in ossequio a un kantiano rigore autolegiferante del Soggetto (o in rapporto a un dover essere caritatevole che trova la sua sanzione nell'interiorizzata parola dell'Altro, che è Dio). La reciprocità, sul piano orizzontale dei rapporti mondani, è avventizia. Non si parte mai dall'*essere-con-l'altro*, ma dal Sé, marcato dalla maiuscola, astratto potenziamento di un soggetto sempre più narcisisticamente esigente. Altrimenti non esisterebbe dono. L'azione del donare non è quella di un *dare* (nel vincolo che si stabilisce tra soggetti storici, implicati in una situazione relazionale che macina tempo e mette in scena l'incontro-scontro di interessi), bensì di un *darsi, es gibt*, in cui propriamente non opera nessuno, nessuno dà, nessuno riceve, semplicemente accade qualcosa:

¹⁷³ JACQUES DERRIDA, *Donare il tempo. La moneta falsa* [1991], Milano, Cortina, 1996, pp. 14-16.

¹⁷⁴ Ivi, p. 18.

¹⁷⁵ Ivi, p. 124.

L'evento e il dono, l'evento come dono, il dono come evento, devono essere irrompenti, immotivati – per esempio disinteressati. Decisivi, devono lacerare la trama, interrompere il continuum di un racconto che essi tuttavia richiedono, devono perturbare l'ordine della causalità: in un istante. Devono, in un istante, in un colpo solo, mettere in rapporto la fortuna, il caso, l'alea, la *tyche*, con la libertà del 'colpo di dado', con il colpo di dono del donatore o della donatrice.¹⁷⁶

Questo può valere solo in astratto, se dimentichiamo che il dare è costitutivamente *impuro*, dal momento che non esiste, almeno nella prospettiva di enti finiti, un dare che sia iniziale. *Chi dà ha già ricevuto*, e con la sua azione contribuisce a lubrificare un meccanismo retto dal principio di *re-azione*: il donatore «Non dà per ricevere; dare è in se stesso una gioia squisita. Ma nel dare non può fare a meno di portare qualche cosa alla vita dell'altra persona, e colui che riceve si riflette in essa; nel dare con generosità, non si può evitare di ricevere ciò che le viene dato di ritorno».¹⁷⁷

E cosa accade nel reciproco riconoscimento del proprio sé desiderante nello sguardo dell'altro? Sebbene la discussione del meccanismo semiotico del 'dono' sia teoricamente interessante per delineare la morfologia di una relazione bilaterale, risulta molto parziale rispetto all'evento erotico della rivelazione del desiderio. Si consideri: chi dona non dovrebbe aspettarsi nulla dall'altro, che non esiste se non come incarnazione di pura passività; e se il dono, per essere tale, deve essere non intenzionale, la sfarinatura del soggetto serve solo a fare emergere l'impasto solido dell'azione in sé e per sé, il 'donare' come terzo termine assoluto della relazione, che dispone asimmetricamente delle altre pedine, assegnando loro le parti in commedia: attiva – chi dona – e passiva – chi riceve. Nel rapporto erotico *accade*, invece, che chi desidera possa essere, contemporaneamente, chi è desiderato: una dualità che si gioca sulla sospensione del principio d'identità, per ingaggiare una logica simmetrica. Poiché l'altro mi porta fuori di me, reimpiantandomi nel luogo più intimo del mio preconsciouso, che corrisponde a un altrove rispetto al saldo ancoraggio del simbolico, esaltante, ma anche potenzialmente spaurante. Il soggetto che ama, in sé e per sé, è ancora un volitivo logoteta della giurisdizione dell'io; ma l'amore e il piacere che riceve introducono quello stesso soggetto amante, che si scopre amato, nella regione dell'infinita passività dell'essere. Come ebbe a scrivere Lévinas, «La voluttà trasfigura il soggetto stesso che trae allora la propria identità non dalla sua iniziativa di potere, ma dalla passività dell'amore ricevuto. È passione e turbamento, più che *iniziativa, iniziazione* costante ad un mistero».¹⁷⁸ *Atopos*,

¹⁷⁶ Ivi, p. 123.

¹⁷⁷ ERICH FROMM, *L'arte di amare* [1956], Milano, Mondadori, 2016, p. 39.

¹⁷⁸ E. LÉVINAS, *Totalità e infinito*, cit., p. 279.

allora, non è l'altro, ma è il luogo in cui l'altro mi porta. In quel luogo l'evento, per nulla puntuale, manifesta la sua abissale profondità temporale.

I.1.9. *La paura di anteros*

«Formosum pastor Corydon ardebat Alexin, / delicias domini, nec quid speraret habebat». Bello, in senso oggettivo, e anche ricco, Corydon si specchia nella fonte, come Narciso: «Nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi». Si trova bello, abbastanza bello da piacere all'amato, a cui offre la propria immagine, in grado di competere in avvenenza con quella di Daphni: «si numquam fallit imago».¹⁷⁹ Non basta dunque a se stesso, scarta la via maestra dell'appagamento autoerotico, arde di amore e desiderio per Alessi; ma il giovane non risponde. La disincantata modernità di Virgilio è costretta a fare il verso all'antica saggezza, ossequiata con querulo canto dal pastore di Teocrito, che aveva allontanato in una mitica età dell'oro il tempo in cui la consonanza di sentire permetteva di riconoscere la reciprocità, poiché allora, senza dubbio, l'amato riamava: «ἦ ῥα τότε ἦσαν / χρῦσειοι πάλιν ἄνδρες, ὄτ' ἀντεφίλησ' ὁ φιληθείς».¹⁸⁰ La risposta del Sileno, pressato dal re Mida, potrà apparire agghiacciante, ma è la necessaria conseguenza di una sapienza tragica. Non si può essere riamati. La cultura greca di età classica, è bene ricordarlo, è costretta a interrogarsi sul delicato tema della reciprocità nel rapporto amoroso quando eleva l'eros pederastico a modello di formazione erotica e civile; la relazione in tutto asimmetrica, seppure basata su un formale consenso, che governa l'*aphrodisiazēin* dell'*erastēs* e l'*aphrodisiasthēnai* dell'*erōmenion*, consoliderà le basi per un discorso sull'eros che non riuscirà più a svincolarsi dall'alternativa secca tra tragedia e cinismo. L'ellenismo romano si porrà il problema, seppure nella prospettiva ideologicamente debole, scopertamente edonistica, propugnata da Ovidio: «Odi concubitus, qui non utrumque resolvunt; / hoc est, cur pueri tangar amore minus».¹⁸¹ Forse lo scetticismo può essere stemperato dall'assennata filantropia di quel moderno Sileno che fu Socrate. È il protagonista dei *Memorabili* di Senofonte che parla:

Forse anche io potrei aiutarti nella caccia ai galantuomini, perché sono portato ad amare: infatti, quando ho desiderio di qualcuno, mi do moltissimo da fare, con tutto me stesso, per essere amato da quelli che amo [ἐπὶ τὸ φιλῶν τε αὐτοῦς

¹⁷⁹ VIRGILIO, *Le bucoliche*, cit., pp. 92-94 [II, vv. 1-2, 25, 27].

¹⁸⁰ TEOCRITO, *Idillio XII*, in *Idilli e epigrammi*, a cura di Bruna M. Palumbo Stracca, Milano, Rizzoli, 2016, p. 222 [vv. 15-16].

¹⁸¹ OVIDIO, *L'arte di amare [Ars amatoria]*, a cura di Emilio Pianezzola, Milano, Mondadori, 1991, p. 112 [II, vv. 683-684].

ἀντιφιλεῖσθαι] ed essere desiderato da quelli che desidero, e perché aspirino alla mia compagnia quelli con cui io desidero stare.¹⁸²

Si tratta di suscitare l'*anteros*, l'amore in risposta, che tuttavia risulterà più blando, perché riflesso dell'amore dell'altro – «εἶδωλον ἔρωτος ἀντέρωτα ἔχων».¹⁸³ È interessante leggere l'*anteros* come una sorta di 'contraccolpo' o 'controeffettuazione': per la sfasatura temporale che implica, con una logica del desiderio che, porgendo l'offerta al narcisismo, differisce il *con-sentire* anche sotto l'aspetto dell'intensità. Non si può dare coincidenza, quantomeno se si rapporta la sequenza di azione-reazione alla linearità progressiva del tempo, poiché

Proprio l'irrazionalità della passione deve rendere improbabile il fatto che due persone ne siano allo stesso tempo colpite in reciproca relazione. Cupido non tira due frecce nello stesso tempo. L'amore può accadere come un caso, ma normalmente non come caso doppio; si deve, dunque, dare una spinta.¹⁸⁴

Invero il meccanismo è assai complesso, da un punto di vista psicologico, perché l'attesa risposta dell'altro struttura tempi e modi dell'iniziativa del soggetto. Ed è stato Lacan che ha tentato di evidenziare, attraverso un procedimento stocastico,

gli scatti di tempo grazie ai quali l'azione umana, in quanto si ordina all'azione dell'altro, trova nella scansione delle proprie esitazioni l'avvento della propria certezza, e nella decisione che la conclude dà all'azione dell'altro, che ormai include, insieme alla sua ratificazione quanto al passato, il suo senso a venire. Vi si dimostra che appunto la certezza anticipata dal soggetto nel *tempo per comprendere* determina nell'altro, attraverso la fretta che precipita il *momento di concludere*, la decisione che fa del movimento proprio del soggetto errore o verità.¹⁸⁵

Naturalmente: se la risposta non è la controeffettuazione che si appropria della decisione anticipatrice dell'altro, riconoscendo di averla da sempre attesa, siamo rimandati alla consecuzione lineare del tempo. *Chrónos* disciplina il processo

¹⁸² SENOFONTE, *Memorabili*, in *Tutti gli scritti socratici*, a cura di Livia de Martinis, Milano, Bompiani, 2013, pp. 398-399 [II, 6, 28].

¹⁸³ PLATONE, *Fedro*, cit., p. 110 [255d-e]. «L'amato, a sua volta, sottoposto così all'anima focosa dell'amante, concepisce un *antéros*, un 'contro-amore' in cui il calmo assenso diviene amicizia filiale» (J. KRISTEVA, *Storie d'amore*, cit., p. 59). Ἀντέρως, fratello minore di Ἔρωτος, era il dio dell'amore ricambiato, temuto da chi lo oltraggiava col rifiuto. Cfr. BRUNO CENTRONE, *Il problema della reciprocità nell'eros platonico*, in *Metamorphoses of love: Metamorfosi dell'amore*, «Teoria», XXIX, 2, 2009.

¹⁸⁴ N. LUHMANN, *Amore come passione*, cit., p. 70.

¹⁸⁵ J. LACAN, *Funzione e campo della parola nel linguaggio in psicoanalisi*, cit., p. 280.

irreversibile delle monadi. Ma nell'istante dell'intesa, ove si produca, l'esperienza relazionante di Eros assume un carattere evenemenziale che batte in breccia le solide paratie logocentriche. Ecco cosa accade, dal punto di vista di un approccio neurochimico:

This leads me to think that these peak love experiences involve such intense stimulation and joy that some additional neurochemical reaction is triggered, which may be similar to (although briefer than) whatever the psychedelic drugs do to our brains. What then happens is that our normal ways of experiencing ourselves and the world around us begin to change. This can involve a temporary loss of the sense of your own boundaries. It can also involve an experience of oneness with your partner or a sense of timelessness as though your feelings will last forever. At such moments, one experiences a wonderful sense of completeness and a wish to remain in this state forever.¹⁸⁶

Non è una pura e semplice soppressione della temporalità: il tempo resiste, curvato nella dimensione nient'affatto puntuale dell'evento. Il dio Eros sprigiona una *dynamis* 'relazionante', destruttura gli schemi dell'esperienza abituale per imporre la necessità dell'evento, ma in quanto *haecceitas* (eccetività nel senso deleziano e prima ancora scotiano), come 'questo qui' (*haec+ecce*), come sostanzialità di ciò che, in sé, non ha un fondamento preordinato, ma deve darselo, costruirselo nella situazione concreta: l'antisoggettivismo dell'evento crea il suo *ubi consistam* nell'*hic et nunc*, in cui ci si può inabissare nichilisticamente e solipsisticamente (silenzio interiore, coscienza della labilità di ogni costruzione identitaria, che si rivela irrimediabilmente fittizia...), o in cui ci si può riconoscere con l'altro nell'estasi (non nell'annullamento) della temporalità. Eros allora è epifanico, ma non nel senso che si rivela, ma che rivela: rivela l'altro mentre dispone ad accoglierlo come il da-sempre-conosciuto. Ma è l'*altro* con la lettera, necessariamente, minuscola, perché è proprio quello lì, che si dà nella situazione vissuta – un infinito terreno, un assoluto concreto. Viceversa, se l'evento epifanico *di* Eros viene valorizzato per il genitivo oggettivo (Eros che non rivela, ma che *si* rivela), si potrà in ogni momento interrompere la *quête*, perché compiaciuta dal puro godimento dell'*Altro*, rispetto al quale ogni parusia individuale pagherà il fio della propria infinita distanza rispetto all'ideale.

Sarebbe meglio non sapere allora, suggerisce il logos erotico tradizionale; Eros agisce per vie coperte, non ha nome, non ha volto, non ha individualità, non può

¹⁸⁶ R. LIEBOWITZ, *The chemistry of love*, cit., p. 116. Sulla 'mania' erotica, benefico delirio elargito dagli dèi agli amanti, si era soffermato Socrate nel *Fedro*: «παρὰ θεῶν ἡ τοιαύτη μανία δίδεται» (PLATONE, *Fedro*, cit., p. 84 [245c]).

essere costretto nella cattiva finitudine di una singolarità. Può ricevere il *nomen omen* di Lovelace, che droga Clarissa per abusare di lei nel romanzo di Richardson. Può mascherarsi dietro l'adamantina nobiltà del cavaliere Lohengrin, nella leggenda ripresa da Wagner, che abbandona l'amata all'indiscreta curiosità onomastica che l'ha tradita. Oppure può rimanere senza nome, allignare indistinto nella plaga del subcosciente. Nel caso della perspicace rilettura del mito di Eros e Psyche da parte di Kleist, la protagonista pubblicherà un avviso per sollecitare il padre del figlio che porta in grembo a rivelarsi. Risponderà proprio l'uomo che ella aveva imparato ad amare, colui che l'aveva stuprata nel deliquio dopo averle salvato la vita. Eros bifronte, demone e angelo: «er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre».¹⁸⁷ Tutte variazioni di un mito originario, che si può decostruire costringendolo alla violenza della lettera. Perché chiunque creda che il mito debba servire alla vita, e non viceversa, non potrà biasimare la reazione della fanciulla Psyché, che si ribella, impugnando l'interdetto divino: quell'*Altro* che la visita, forse un dio, forse un demone, o un impostore, deve calarsi nella realtà concreta dell'*altro*, deve, pertanto, essere visto, avere un nome. Inaudita presunzione, peccato di *curiositas*, che apre la via, introducendo le ragioni della differenza e dell'individuazione, all'affermazione di una umana logica binaria, che si oppone alla dissoluzione naturalistica nel mistero orgiastico. Aprendo gli occhi, Psyché emancipa anche Eros, risvegliandolo dal suo sonno pavido, istintuale e irresponsabile.

Stabilendo la libertà della coscienza femminile nell'autonomia dell'incontro amoroso, Psiche respinge quell'amore privo di luce caratterizzato dall'ebbrezza, dal piacere, dall'anonimato e dalla fecondità che aveva preso nella sua rete ogni essere vivente [...]. È 'vita' in sé, vita di un'esistenza condotta nella totale oscurità, paradiso di piacere del drago, in cui tutto sfocia sempre di nuovo nel buio dell'inconscio. L'azione di Psiche ha spezzato definitivamente questo circolo. Hanno fatto irruzione luce e consapevolezza, e relazione individuale e amore hanno preso il posto del piacere anonimo e dell'oscuro abbraccio della mera istintualità.¹⁸⁸

¹⁸⁷ HEINRICH VON KLEIST, *Die Marquise von O ... Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von Karl-Heinz Ebnet, Kehl, SWAN Buch-Vertrieb, 1993, p. 63 («non le sarebbe sembrato allora un demone, se la prima volta che lo vide non le fosse apparso come un angelo», in *I racconti*, Intr. di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1999, p. 137). Cfr. la bella analisi del racconto in SERGIO GIVONE, *Eros/Ethos*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 95-106.

¹⁸⁸ ERICH NEUMANN, *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo* [1952], Roma, Astrolabio, 1989, pp. 69, 81. Nella caustica lettura di Alberto Savinio (*La nostra anima*, 1944) l'accensione del lume rivela a una esterrefatta e schifata Psyche le vere fattezze di Amore: un grottesco via via debosciato mostruoso fallo *post coitum*.

Naturalmente Psyché viene punita, condannata a un arduo percorso di purificazione e infine salvata, per un atto gratuito del dio, che la rende degna, ella stessa assunta all'immortalità, di celebrare lo *hieròs gámos*. Ma *quantum mutata ab illa* questa fanciulla, diventata anima, che si trova giubilata in un ordine teocratico e misterico, lontana le mille miglia dalle compromesse sollecitudini dell'amore terreno.¹⁸⁹

Eros, l'evento che bussava alla porta, impone dunque la cecità? Oppure dona una vista più acuta? Certo, annuncia lo sconvolgimento della domestica nomenclatura che regge l'equilibrio cenestetico del soggetto, la sua stabile *eudaimonia*; non necessariamente l'esperienza si rivela come euforizzante o piacevole:

One of the resulting short circuits disturbs the normal process that govern our sense of boundaries, so we may feel like we are merging with time, the universe, or the person lying next to us. On these occasions the experience is pleasant, not because we inherently want to merge, but because of the original event that produced our excited state in the first place. In fact for many people this sense of merger and loss of ego boundaries is scary, and they may avoid intense relationships or interactions to keep from having such experiences. Also, if you just happened to be standing around and felt yourself becoming one with the room, you'd probably run like hell.¹⁹⁰

Il principio di costanza, nella prospettiva di Freud, mette la sordina alle scariche pulsionali che tendono a compromettere identità, stabilità e unità del soggetto:

l'apparato psichico si sforza di mantenere più bassa possibile, o quanto meno costante, la quantità di eccitamento presente nell'apparato stesso. Quest'ipotesi non è che una diversa formulazione del principio di piacere, poiché se il lavoro dell'apparato psichico mira a tenere bassa la quantità di eccitamento, tutto ciò che ha invece la proprietà di aumentare tale quantità deve essere necessariamente avvertito come contrario al buon funzionamento dell'apparato e perciò come spiacevole.¹⁹¹

La sintassi del desiderio di questo tremebondo Narciso, cullato dal sogno di morte dell'equilibrio entropico, pone l'oggetto – quell'altro che mi impone di uscire da me – per differirne l'incontro, *sine die*: per neutralizzare la sua indiscreta

¹⁸⁹ Per la versione canonica del mito, cfr. APULEIO, *Metamorfosi (L'asino d'oro)*, a cura di Marina Cavalli, Milano, Mondadori, 1988 (IV [28]-VI [24]).

¹⁹⁰ R. LIEBOWITZ, *The chemistry of love*, cit., pp. 116-117.

¹⁹¹ SIGMUND FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, IX, 1917-1923, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 195.

e inaffidabile offerta di reciprocità. Perché, come si sa, e come hanno insegnato Seneca e lo stoicismo di ogni tempo, un conto è il piacere inteso come *gaudium* o *laetitia*, «uno stato che non è accompagnato né seguito da alcuna forma di turbamento fisico o spirituale; esso è definito dal fatto di non essere provocato da qualcosa che sia indipendente da noi e sfugga, di conseguenza, al nostro potere; nasce da noi stessi e in noi stessi»; altra cosa, esecranda, è il piacere della *voluptas*, «un piacere la cui origine è posta al di fuori di noi e in oggetti la cui presenza non ci è assicurata; piacere di conseguenza precario in se stesso, minato dal timore della privazione e al quale tendiamo spinti dalla forza del desiderio che può, o no, trovare soddisfacimento».¹⁹²

Purtroppo, o per fortuna, nella vita reale è difficile contenersi a questo irriducibile, sereno e appagato *amor sui*, che elegge lo spinoziano *conatus sese conservandi* a lampadoforo della virtù. Sembra impossibile non desiderare di amare l'altro, esponendoci all'alea della peripezia. Ma il solipsismo lirico, incapace di rappresentare un'esperienza per cui gli mancano le parole, forgerà una soggettività sempre più salda cautelandosi dai rischi dell'amore di ritorno. Purissima tensione desiderante, la monade lirica che si dichiara nell'orizzonte moderno aperto da Bernart de Ventadorn si costringe ad amare chi non ricambierà: «Car eu d'amar no-m posc tener / celeis don ja pro non aurai».¹⁹³ Al limite, si può amare scongiurando il rischio di riamare e di essere riamati, come hanno fatto i mitici protagonisti di una alessandrina complicazione quadrangolare: Pan, il Satiro, Lyda ed Eco, tutti amanti che impetrano amore a chi non li ama e che rifiutano di concederlo a chi li ama. Lo splendido frammento, attribuito a Mosco, spremuto dalla situazione una sensata morale, che diamo nella traduzione del giovane Leopardi: «Apprendete, alme ritrose! / Se chi v'ama non amate, / fia che quando amor cerchiate, / v'odii, e fuggavi ogni cor» («ταῦτα λέγω πᾶσιν τὰ διδάγματα τοῖς ἀνεράστοις / στέργετε τὼς φιλέοντας, ἴν' ἦν φιλέητε φιλήσθε»)¹⁹⁴ Anche Socrate, prendendo ironicamente in parola il logos erotico di Lisia, e in vista della formazione morale e intellettuale dell'*erōmenion*, ammonisce inizialmente l'amato a non concedere favori a un amante sincero e focoso: meglio, piuttosto, compiacere chi non ama.¹⁹⁵ Le vie di *anteros* appaiono impervie e raggelanti, l'eros è intransitivo. E allora,

¹⁹² MICHEL FOUCAULT, *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 69.

¹⁹³ BERNART DE VENTADORN, *Can vei la lauzeta mover*, in *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar hrsg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915, p. 251 [vv. 11-12].

¹⁹⁴ MOSCO, [A lesson to lovers], in *The Greek bucolic poets*, ed. by John Maxwell Edmonds, London-New York, Heinemann-Putnam's sons, 1916, p. 460 [V, vv. 7-8]; GIACOMO LEOPARDI, *Gli amanti odiati*, in *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di Walter Binni, con la collaborazione di Enrico Ghidetti, vol. I, Firenze, Sansoni, 1993, p. 419.

¹⁹⁵ «ὡς μὴ ἐρῶντι πρὸ τοῦ ἐρῶντος δεοί χαρίζεσθαι» (PLATONE, *Fedro*, cit., p. 62 [237b]). Cfr. la bella discussione del dialogo in A. CARSON, *Eros the bittersweet*, cit., pp. 123-167.

fragile e creaturale via d'uscita, ci si può accontentare di amare, e non chiedere altro, come conclude suggestivamente Plutarco, parlando di matrimonio: «Nel matrimonio, infatti, amare è un bene più grande che essere amati».¹⁹⁶

La richiesta di reciprocità trova piuttosto soddisfazione nella dimensione rassicurante, affabile, quantificabile, in qualche modo certificabile della *philia*, che ovviamente può portare al sacrificio di sé per l'altro, ma mai a perdersi nell'altro in consonante unione di sentire, fisica e affettiva. Va da sé, ma non sarà inutile rimarcarlo, che tutta la millenaria speculazione sull'amicizia, coi suoi assoluti di ordine morale e i suoi trasporti sentimentali, riguarda l'amicizia virile. Non si può, *ceteris paribus*, estrapolarne il modello neutro e universale per definire la natura di un legame tra donne che quegli illustri virtuosi dispensatori di saggezza mondana nemmeno sospettavano potesse reclamare dignità etica. Oggi, meglio tardi che mai, si inizia a parlare di 'sorellanza'.¹⁹⁷ Il due-in-uno dell'amicizia è inteso, tradizionalmente, come il più inossidabile omaggio al soggettivismo narcisistico. A partire da Cicerone: la base è *amor sui*, e l'uomo «qui et se ipse diligit et alterum anquirit, cuius animum ita cum suo misceat ut efficiat paene unum ex duobus».¹⁹⁸ Un altro sé, un sé virtuosamente raddoppiato, che sormonta spiritualmente l'ostacolo finito e non trascendibile dei corpi. Così Agostino piange la perdita dell'amico diletto:

et me magis, quia ille alter eram, vivere illo mortuo mirabar. Bene quidam dixit de amico suo: "dimidium animae" suae. Nam ego sensi animam meam et animam illius unam fuisse animam in duobus corporibus, et ideo mihi horrore erat vita, quia nolebam dimidium vivere, et ideo forte mori metuebam, ne totus ille moretur quem multum amaveram.¹⁹⁹

Non si piange per *l'altro-da-sé*, ma per *l'altro-sé*. Eppure esiste un altro genere di reciprocità, somaticamente embricata, che mette a repentaglio la cenestesi, la stabile percezione del proprio sé, che a quel punto vive solo nell'altro e grazie all'altro, smonta le certezze cartesiane del soggetto per chiedere all'altro di risolvere l'angoscia dell'*ubi consistam*. Ecco cosa può succedere, nella fulgida intuizione di Virginia Woolf. Neville ama Bernard. L'amato si avvicina, attraversando il giardino. L'innamorato lo segue con lo sguardo, ma lo sente prima ancora di distinguerlo nitidamente:

¹⁹⁶ PLUTARCO, *Amatorius*, 769d: «τὸ γὰρ ἐρᾶν ἐν γάμῳ τοῦ ἐρᾶσθαι μείζον ἀγαθὸν ἐστὶ» [*Sull'amore*, a cura di Vittoria Longoni, Milano, Adelphi, 1986, p. 102].

¹⁹⁷ Cfr. MONICA FARNETTI, *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*, Roma, Carocci, 2022.

¹⁹⁸ CICERONE, *De amicitia*, in *Opere politiche e filosofiche*, vol. III, a cura di Domenico Lassandro e Giuseppe Micunco, Torino, UTET, 2007, p. 588 [XXI, 81].

¹⁹⁹ SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni*, cit., p. 92 [IV, 6, 11].

Something now leaves me; something goes from me to meet that figure who is coming, and assures me that I know him before I see who it is. [...] how painful to be recalled, to be mitigated, to have one's self adulterated, mixed up, become part of another. As he approaches I become not myself but Neville mixed with somebody – with whom? – with Bernard? Yes, it is Bernard, and it is to Bernard that I shall put the question, Who am I?²⁰⁰

Difficilmente sostenibile, è un'esperienza di rottura dei limiti della soggettività, che si apre alla presenza dell'altro in privilegiati momenti di estasi a due. Sente l'altro al punto da morirne (come unità strutturata del soggetto), mentre gli ritorna, con polarità invertita, la sua immagine non come è soggettivamente in sé, ma come è sentita nell'amore dell'altro, nell'*anteros* – come scriveva Jacopone, preso dall'amore di Cristo che, in quanto Infinito, annichila: «tu me t'arendi en te transformando».²⁰¹ E se Jacopone restituisce il topos cristiano dell'estatica μεταβολή dell'anima rifusa nel focus dell'amore divino,²⁰² Lorenzo de' Medici si spinge oltre, poiché costringe il narcisismo a cedere le armi ancorandolo al piano immanente e orizzontale dei rapporti creaturali. Eccolo vagheggiare l'unica morte auspicabile per amore, che non è certo la morte fisicamente intesa, ma metamorfosi e rinascita:

E però la speranza di questa morte mi empieva il core di tanta dolcezza, che il core già se ne nutriva e viveva: intendendo questa morte nella forma che abbiamo detto morire li amanti, quando tutti nella cosa amata si trasformono, che non importa altro che lo adempire il desiderio, che si adempie quando l'amante nello amato si trasforma.²⁰³

La verità di Lorenzo è la verità della vita, che reagisce contro la 'criminale' associazione di Eros e Thanatos:

²⁰⁰ VIRGINIA WOOLF, *The waves*, London, Vintage, 2004, p. 53.

²⁰¹ JACOPONE DA TODI, *Laude, secondo la stampa fiorentina del 1490 con prospetto grammaticale e lessico*, a cura di Giovanni Ferri, Roma, La Società, 1910, p. 144 [*Lauda* XC, v. 288].

²⁰² Il topos speculativo, di origini paoline, è bene espresso nelle parole di chi si spacciò per suo discepolo: «Διὸ καὶ Παῦλος ὁ μέγας, ἐν χατοχῆ τοῦ θεοῦ γεγονὼς ἔρωτος, καὶ τῆς ἐχστατιχῆς αὐτοῦ δυνάμεως μετεληφὼς, ἐνθέῳ στόματι · Ζῶ ἐγὼ, φησὶν, οὐκ ἔτι, ζῆ δὲ ἐν ἐμοὶ Χριστός · ὡς ἀληθῆς ἔραστῆς [come un vero amante] καὶ ἐξεστηχῶς, ὡς αὐτός φησι, τῷ θεῷ, καὶ οὐ τὴν ἑαυτοῦ ζῶν, ἀλλὰ τὴν τοῦ ἔραστοῦ ζῶν [non vive più la sua vita, ma quella dell'amato], ὡς σφόδρα ἀγαπητὴν» (S. DIONYSII AREOPAGITAE *De Divinis nominibus* [*Ἐπι θεῶν ὀνομάτων*]), in *PG* III, col. 711a [IV, XIII]).

²⁰³ LORENZO DE' MEDICI, *Comento ad alcuni sonetti d'amore*, in *Scritti scelti*, a cura di Emilio Bigi, Torino, UTET, 1965, pp. 446-447 [commento al sonetto XL].

Pur non perdonandone la falsità, si può così capire su quale abbaglio la credibilità della fabula abbia potuto contare. È infatti proprio l'esperienza dell'orgasmo a essere spesso identificata con la morte: dove il piacere coinciderebbe appunto con l'annichilarsi dell'individuo nella logica autonoma e impersonale della carne. Tuttavia ciò che qui muore, anzi, è già morto, non è nient'altro che il soggetto paludato delle sue qualità. La perdita di senso di cosa uno è e sa di essere, ossia la totale dimenticanza delle proprie qualità personali e delle proprie qualificazioni sociali, viene così scambiata per la morte del sé. Eppure si tratta di una ripetizione della nascita, esperita da un sé senza qualità che, proprio per questa magnifica spoliazione, può improvvisamente ricordare l'originario coincidere di vita ed esistenza.²⁰⁴

Un vertiginoso perdersi nell'altro, che è dunque letterale rinascita, rottura del limite individuale di un io perento, che dal rassicurante ormeggio al simbolico prende il largo per una deriva temporanea e abissale verso l'immaginario. Il razionalismo offeso affila le armi del cinismo:

quando entrambi [gli amanti] sono completamente invaghiti l'uno dell'altro, e quindi ognuno rinuncia a se stesso e vuole farsi uguale all'altro e a lui solo, non c'è commedia più ingarbugliata e impenetrabile; e alla fine nessuno sa più cosa deve imitare, a che scopo deve fingere, per chi deve spacciarsi. La bella assurdità di questo spettacolo è troppo perfetta per questo mondo e troppo sottile per occhi umani.²⁰⁵

Mai commento fu più appropriato: ciò che superficialmente sembra imitazione è in realtà un gioco di riflessi senza fondo. Il narratore della *Storia del genere umano* racconta di una biasimevole invidia degli dèi per la beatitudine recata dal congiunto trasporto erotico: «Rarissimamente congiunge due cuori insieme, abbracciando l'uno e l'altro a un medesimo tempo, e inducendo scambievolmente ardore e desiderio in ambedue».²⁰⁶ Raramente, per non dire mai, perché anche Leopardi è costretto a pagare dazio alla suadente astrazione dell'amore sentimentale, risolto nell'interiore vaghezza di un inesauribile desiderio di felicità: quell'unione, infatti, ben più immaginaria che reale, è celebrata da «Amore, figliuolo di Venere Celeste».

²⁰⁴ ADRIANA CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 143-144.

²⁰⁵ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Aurora*, in *Aurora e Frammenti postumi (1879-1881)*, versioni di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari, in *Opere*, vol. V, t. II, Milano, Adelphi, 1965, p. 247 [V, § 532].

²⁰⁶ GIACOMO LEOPARDI, *Storia del genere umano*, in *Operette morali*, in *Tutte le opere*, cit., p. 86.

Inventando l'impossibilità di *anteros*, dell'amore che ritorna, il narcisismo si cautea di fronte alla balbettante e sofferente richiesta di reciprocità di Eco, che con la sua logica simmetrica mette a repentaglio la salda autodeterminazione del soggetto. Nel corso dei secoli all'inaffidabile fratello minore di Eros sono state malauguratamente spuntate le ali, per appiccicargli quelle posticce dell'amore spirituale, celeste e virtuoso, frutto della benevolenza di Venere Urania.²⁰⁷ Nel prefisso non si legge più il riflesso dell'amore dell'altro, ma il contravveleno per l'impudenza della Venere Pandemia, un ennesimo *remedium amoris*.²⁰⁸ Per non correre il rischio di perdersi nell'altro si volatilizza il desiderio, deviandolo verso il fantasma, o lo si appesantisce, oggettivandolo, *sic et simpliciter*, in un corpo, pura materialità manipolabile, non-essere che è negatività e, al limite, purissimo precipitato della supposta *ratio* malefica della Natura, viscere e organi su cui si può sadicamente inferire in ossequio alla logica deterministica della quintessenzialità del male.²⁰⁹ Incapace di amare e di farsi amare, il moderno Narciso digitale potrà finalmente amarsi esteriorizzandosi come altro se stesso, come ben vide Baudrillard:

Ipostasi del doppio artificiale, il clone sarà ormai il vostro angelo custode, forma visibile del vostro inconscio e carne della vostra carne, *letteralmente e senza metafora*. Il tuo 'prossimo' sarà ormai questo clone allucinante di rassomiglianza, così che non sarai mai più solo e non avrai mai più segreti. 'Ama il tuo prossimo come

²⁰⁷ La speculazione del neoplatonismo rinascimentale popolarizza un mito che avrà larghissimo seguito, a partire dal titolo del CX emblema di Andrea Alciato: «Αντέροϋ, Amor virtutis alium Cupidinem superans» (*Omnia ANDREAE ALCIATI v. c. emblemata* [1531], Parisiis, apud Hieronymus de Marnef & viduam Gulielmi Cavellat, 1583, p. 358; cfr. ANDREA COMBONI, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento. Appunti per una ricerca*, «Italiq», 3, 2000, e FRANCESCO LUCIOLI, «D'ogni cortese amor nimico vero». *Della (s)fortuna di Anteros nel Rinascimento*, «Lettere Italiane», LXII, 3, 2010).

²⁰⁸ Celio Calcagnini, nel breve trattato *Anteros sive de mutuo amore*, attribuisce alla glossa di Servio ad *Aen.* IV 520 la responsabilità di aver confuso il corretto senso del prefisso (in CAELII CALCAGNINI FERRARIENSIS *Opera aliquot*, Basileae, Hieronimus Froben & Nicolaus Episcopus, 1544, p. 438; cfr. ROBERT V. MERRILL, *Eros and Anteros*, «Speculum», XIX, 3, jul. 1944, p. 274).

²⁰⁹ Ecco uno *specimen* dalle noiosissime trenodie 'sataniche' del Marchese: «N'en doutons pas, le *mal*, ou du moins ce que nous nommons ainsi, est absolument utile à l'organisation vicieuse de ce triste univers. Le Dieu qui l'a formé est un être très vindicatif, très barbare, très méchant, très injuste, très cruel, et cela, parce que la vengeance, la barbarie, la méchanceté, l'iniquité, la scélératesse, sont des modes nécessaires aux ressort de ce vaste ouvrage [...]. C'est dans le *mal* qu'il a créé le monde; c'est par le *mal* qu'il le soutient; c'est par le mal qu'il le perpétue; c'est imprégnée de *mal* que la créature doit exister; c'est dans le sein du *mal* qu'elle retourne après son existence. L'âme de l'homme n'est que l'action du mal sur une matière déliée, et qui n'est susceptible d'être organisée que par lui» (MARQUIS DE SADE, *Histoire de Juliette*, in *Œuvres complètes*, t. VII, Préfaces de Maurice Blanchot, Georges Bataille, Pierre Klossowski et Maurice Heine, Paris, Éditions Tête de Feuilles, 1973, pp. 383-384 [II partie]). Gli esercizi di macelleria narrativa sadiana continuano a suscitare entusiasmi speculativi ed estetici.

te stesso': questo vecchio problema evangelico è risolto – il prossimo *sei tu stesso*. L'amore è dunque totale. L'autoseduzione totale.²¹⁰

Quell'avatar ci ama, senza rischio, sempre disponibile, ci offre l'esaltante possibilità di perderci in noi stessi, di scoprirci elastici, profondi e permutabili senza chiedere nulla in cambio, accompagnandoci nel viaggio tutt'intorno alla nostra camera, per riprendere il titolo del romanzo di De Maistre. All'esterno, Eros e Anteros continuano a giocare con le loro circonvoluzioni, ma il timore è che sulla scena gestiscano non uomini e donne ma larve, immerse nel liquido *caput mortuum* della relazionalità.²¹¹ La cronaca, oggi, non fa altro che registrare il fallimento di una storia plurimillennaria. Nessuna nostalgia per il buon tempo che fu, semmai il dispetto per una storia diversa che è stata conculcata, per un'altra voce che è stata ammutolita.

L'avvento di Eros è squilibrante? Certo, ma è l'unica esperienza che ci consenta di macinare le tre dimensioni della temporalità: anche l'istante privilegiato, epifanico, si scopre irrorato da una flussione temporale innescata dalla dialettica fra anticipazione e compimento, fra immagine e riconoscimento. Quell'emozione, all'apparenza disorientante, ha in realtà una storia, che è la nostra storia, in cui riconosciamo l'altro che da sempre ci era venuto incontro: «Perché i nuovi oggetti di amore, rabbia e paura recano le tracce di oggetti precedenti; e quindi le nostre emozioni nei confronti di essi sono spesso anche, sia nell'intensità sia nella forma, emozioni nei confronti del nostro passato».²¹²

Questo singolare *trompe-l'œil* temporale si rivela nell'incanto di un'antica scena, rievocata da una dannata, in un luogo lontano nello spazio e nel tempo, battuto da un vento senza posa.

²¹⁰ J. BAUDRILLARD, *Della seduzione*, cit., pp. 78-80.

²¹¹ Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Amore liquido* [2003], Roma-Bari, Laterza, 2006.

²¹² M.C. NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., pp. 220-221.

I.2. TRA EVENTO E RITORNO

I.2.1. Es gibt: l'assoluta novità di ciò che si dà

Oggetti, stati di cose, accadimenti, si danno, in prima istanza, alla possibilità di essere conosciuti ed enunciati; «quel che non è in nessun modo esteriore all'oggetto, ma costituisce la sua propria essenza, consiste nel suo esser-così [*Sosein*], il quale aderisce all'oggetto, che esso sia o non sia». Il predicato dell'esistenza (quella pietra) o della semplice sussistenza (i numeri, quindi gli enti ideali) è attribuito in maniera avventizia, conseguente. Di alcune specie di oggetti, che non esistono né sussistono, si potrà dire semplicemente che si danno al pensiero e al linguaggio (il quadrato rotondo, la montagna d'oro). Il loro modo d'essere rimane confinato all'*Außersein*, oltre l'essere; l'oggetto contraddittorio, impossibile, non ha altro che la *Gegebenheit*, di esso si potrà dire, come di tutti gli altri, che *es gibt* (si dà), ma che non esiste né sussiste. Così il filosofo austriaco Alexius Meinong.¹ La teoria dell'oggetto, che abbiamo richiamato con cursoria approssimazione nei suoi prolegomeni ontologici, è stata proficuamente applicata agli studi sulla natura ideale degli oggetti della *fiction*.² Può risultare vantaggiosa per una fondazione della teoria dell'evento? Nella sua prospettiva idealista contraddizioni, aporie, impossibilità sono risolte nel pensiero con la sola enunciazione dello stato di cose a cui (non) si riferiscono.

¹ ALEXIUS MEINONG, *Sulla teoria dell'oggetto* [*Über Gegenstandstheorie*, 1904], in *Teoria dell'oggetto*, a cura di Venanzio Raspa, Trieste, Parnaso, 2002, pp. 237-273 (la citazione a p. 246).

² Cfr. THOMAS G. PAVEL, *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 43-48.

Esistenza e sussistenza sono *pre*-giudicate in un *darsi* puramente ideale. Cosa dovremmo dire di quell'impossibilità eventuale scolpita dall'espressiva saggezza popolare nel sintagma 'Pasqua di maggio'? Quando Andrea Zanzotto sceglie di dare quel titolo a uno dei suoi poemetti più sperimentali e oltranzisti,³ allude non a una generica impossibilità – stante la pattuita correlazione dell'evento col ciclo lunare, Pasqua non potrà mai cadere a maggio; ciò che si dichiara, rivelandosi nei versi, è l'evento dell'impossibile, un evento che si dà come anticipazione pura, che non precipita in alcun compimento. Pura figura di sé, della propria ineffettuale possibilità. Nei termini di Meinong, la possibilità stessa di pensare a una Pasqua di maggio fa di quell'oggetto ideale un *dato*, che il linguaggio verifica secondo il proprio statuto epistemico. Enunciandone l'impossibilità la si fa accadere, per esempio in poesia. Intervenedo, necessariamente, *après coup*, il linguaggio attesta che ciò che accade era già stato in qualche modo *pre*-pensato, o *pre*-detto, in quanto il suo *darsi* all'effabilità presuppone le condizioni atemporali della sua *Gegebenheit*, puramente ideale.

In un'ottica di così tetragono idealismo, diventa arduo poter pensare la negazione, e la novità. *Impasse* che era ben chiara agli occhi di Bergson: i filosofi, notava, «n'arivent pas, quoi qu'ils fassent, à se représenter la nouveauté radicale et l'imprévisibilité».⁴ Poiché, si potrebbe rispondere con Wittgenstein, la scacchiera del linguaggio fornisce a monte le regole per l'inquadramento descrittivo, sebbene non esplicativo, dei movimenti del singolo pezzo.⁵ È la indispensabile, non intenzionata *pre*-comprensione della totalità, che non costituisce atto conoscitivo, ma il presupposto di ogni singolo atto conoscitivo. È un gioco con regole date, in cui si incontra una forma di necessità olistica, anche se non causale. Qualsiasi mossa acquista senso solo se collocata all'interno di un sistema, sul cui sfondo massiccio non trova supporto l'evenienza di eccezioni. Se dal piano sincronico ci trasferiamo in quello diacronico, la sensazione di *déjà vu* è messa a tacere con *escamotage* intellettualmente imbarazzante: perché si produca l'evento, è necessario che ci si dimentichi di averlo già conosciuto; la novità presuppone dunque l'oblio della sua ricorrenza, come sentenza Bacone di Verulamio: «Salomon saith: *There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence, that all novelty is*

³ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Pasqua di maggio*, in *Pasque* [1973], in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 433-442.

⁴ HENRI BERGSON, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1938, pp. 13-14.

⁵ Si deve parlare del linguaggio «come parliamo dei pezzi degli scacchi quando enunciamo le regole del giuoco, e non come quando descriviamo le loro proprietà fisiche. La domanda "Che cos'è, propriamente, una parola?" è analoga alla domanda: "Che cos'è un pezzo degli scacchi?"» (LUDWIG WITGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* [1953], Torino, Einaudi, 1983, p. 66 [I, 108]).

but oblivion». ⁶ Provvidenziale ignoranza, che salvaguarda l'illusione di un mondo non completamente determinato.

Eppure l'evento vorrebbe imporsi esattamente come l'eccezione che rompe l'universale *signatura rerum*. Della sua impossibilità che accade si dovrebbe solo prendere atto, senza esemplificazione, senza poterla incasellare in uno schema di azione-reazione, attesa-adempimento, causa-effetto, dare-ricevere, domanda-risposta. Paradossalmente, secondo Derrida, occorrerebbe retroagire sull'evidenza del fatto accaduto per ricondurlo alla sua impossibilità, alla sua *in-anticipabilità*.

Se «un evento è solamente possibile, non fa che svolgere esattamente le possibilità che sono là e dunque non è un evento», scrive Derrida. Affinché si possa parlare di evento occorre che esso sia inanticipabile e imprevedibile, in un certo senso impossibile, irriducibile a condizioni di possibilità: le sue condizioni di possibilità devono essere rovesciate in condizioni di *im*-possibilità. Perciò, solo «quando l'impossibile *si fa* possibile, l'evento ha luogo (possibilità dell'impossibile). È persino questa, irrecusabile, la forma paradossale dell'evento». ⁷

L'ottica è coerentemente decostruzionista. L'evento non può essere atteso, la semplice posizione della sua possibilità lo fa arrivare prima ancora che sia compiuto, lo realizza e lo fa entrare nel circolo mimetico della ripetizione, depotenziando la sua carica di novità. La richiesta formulata da Derrida è forte, spezza il circolo autoreferenziale della comprensione per esporre il soggetto, ricondotto alla *naïveté* dei primigeni stupori, alla violenza di un reale imprevedibile e irrelato. Conseguente rottura dello schema logocentrico, che d'un balzo vorrebbe superare le pericolose secche ontologiche dell'esistenzialismo heideggeriano.

Heidegger aveva riconosciuto che il tema dell'evento si era a un certo momento imposto come l'asse semantico delle sue riflessioni. ⁸ Ebbene, l'evento si dà, *es gibt*, in quanto vera donazione di essere, che accade, non preesiste in una sostanzialità atemporale. Non esiste un agente del donare, una realtà a cui l'evento possa essere ricondotto, un soggetto immanente o trascendente, un rimando segnico, poiché «Non c'è nulla, al di fuori dell'*Ereignis*, cui l'*Ereignis* possa essere ricondotto, in base a cui esso possa essere spiegato. L'*Ereignen* non è il risultato (*Ergebnis*) di

⁶ FRANCIS BACON, *Essays*, ed. by Michael J. Hawkins, London, Dent, 1999, p. 147 [58, *Of vicissitude of things*].

⁷ MICHELE DI MARTINO, *Il ritorno dell'evento*, in *La questione dell'evento nella filosofia contemporanea*, a cura di Michele De Martino, Roma, Aracne, 2013, pp. 22-23. La filosofia di Derrida, a partire dalla metà degli anni Ottanta, è una sempre più stringente interrogazione dell'evento.

⁸ «Dal 1936 'evento' [*Ereignis*] è la parola chiave del mio pensiero» (MARTIN HEIDEGGER, *Lettera sull'"umanismo"*, in *Segnavia*, a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 1987, p. 270).

qualcosa d'altro: esso è, al contrario, la Donazione (*die Er-gebnis*)».⁹ Semmai si apre un luogo, in cui l'evento possa darsi. Questo luogo è il *Dasein* (l'Esserci).

L'Esserci, in quanto costituito dall'apertura, è essenzialmente nella verità. L'apertura è un modo di essere essenziale dell'Esserci. 'C'è' [Es gibt] *verità solo perché e fin che l'Esserci è*. L'ente è scoperto solo *quando*, ed aperto solo *fin che*, in generale, l'Esserci è. Le leggi di Newton, il principio di contraddizione, ogni verità in generale, sono veri solo *fin che l'Esserci è*. Prima che l'Esserci, in generale, fosse e dopo che l'Esserci, in generale, non sarà più, non c'era e non ci sarà verità alcuna, poiché la verità, in quanto apertura, scoprimento ed esser scoperto *non può* essere senza che l'Esserci sia. Le leggi di Newton, prima della loro scoperta, non erano 'vere'.¹⁰

Per quanto antecedenti alla *Kehre*, alla svolta in senso ontologico della seconda metà degli anni Trenta, queste affermazioni, genuinamente storicistiche, hanno una rilevanza pregnante per ridimensionare l'impatto della novità evenemenziale, che introdurrebbe la discontinuità creatrice di storia nel progresso temporale. Non a caso, proprio tra il 1936 e il 1946 Heidegger avrebbe dovuto misurarsi analiticamente col pensiero di Nietzsche, con la molesta teoria dell'eterno ritorno dell'identico. Ebbene, quella verità che accade nel e per mezzo del *Dasein* non permette di parare un principio antagonistico che rompa, come nel caso della proposta di Derrida, le circonvoluzioni dell'Essere. Le leggi di Newton, prima che fossero scoperte, non erano vere, vale a dire: non strutturavano lo schema dell'esperienza – il fatto che la mela cada dall'albero è reale, sempre, ma è reso 'storicamente' vero dall'azione animistica di uno spirito oppure dalla forza di gravità. Non si dà un residuo di 'non-senso' stravagante, reietto, irruento in cui il *Dasein* non finisca per riconoscere le stimmate del proprio destino. Nel darsi dell'evento, nella sua donazione di senso, la verità celebra il suo sempre rinnovato matrimonio con la contingenza.

Forse occorrerebbe trovare un punto di mediazione fra la derridiana soluzione della continuità, consegnata all'irrelata frattura temporale dell'attimo, e la motrice 'evenemenzialità' heideggeriana, legata a una concezione del moderno, fra predominio della tecnica e anonimie di massa, come diuturna disponibilità estatica (introiettata, allora, come seconda natura). Quale meccanismo temporale viene attivato dall'irruzione dell'evento? Žižek verosimilmente coglie nel segno quando osserva che «quando qualcosa di radicalmente Nuovo emerge, questa Novità crea

⁹ MARTIN HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio* [1959], a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1988, p. 203.

¹⁰ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 278 [§ 44c].

retroattivamente la propria possibilità, le proprie cause/condizioni. Una potenzialità può essere inserita nella (o tolta dalla) realtà passata». ¹¹

Ecco, chiediamoci ora: quando accade la novità? Entra nel tempo per immediatamente fuoriuscirne? Occorre soffermarsi sul paradossale statuto temporale dell'attimo.

I.2.2. *L'estasi temporale dell'attimo*

L'essere amato è intrinsecamente *átopos*, inclassificabile, *in-trovabile* forse, senza luogo, come abbiamo visto col sommario richiamo al *Simposio*. Altrettanto irricevibile nello schema del pensiero è la natura dell'istante, *átopon*, assurdo, anello che non tiene nella catena sintagmatica della temporalizzazione, improvvidamente collocato fra la quiete e il moto, poiché nell'istante ciò che si muove sembra tendere alla fissità, mentre ciò che appare stabile si schioda dalla sua immobilità. ¹² L'istante non esiste se non come ideale, e spazializzata (si ricordi il paradosso di Zenone), segmentazione della continuità temporale: un contenitore vuoto in cui si versa un presente reso omogeneo nella filiera uniformante dell'attesa-ritenzione. In un senso puramente logico, già Aristotele aveva dovuto rilevare la natura aporetica dell'istante, che si può determinare solo in potenza e mai in atto, dal momento che il tempo non può essere fermato per estrapolarne il suo costituente minimo, ovvero 'puntuale'; si può altresì arrestare il movimento, per ricavarne una rappresentazione succedanea della temporalità, che vale 'in un certo senso', poiché ci consente di concepire la divisione del tempo in intervalli sempre più piccoli, come accade alla linea, in stato di quiete, che è segmentabile all'infinito. ¹³ Ma l'istante si sottrae a ogni quantificazione estrinseca. Non è un punto d'arresto del tempo tradotto nella rappresentazione vicaria del movimento, ma è il luogo d'intersezione delle due perpendicolari di *chrónos* e *aión*. L'istante non si percepisce, non si rivela se non quando qualcosa accade, che rompe la consecuzione. Platone, nel luogo richiamato del *Parmenide*, lo chiama l'irruzione dell'*exaíphnes*, ciò che, etimologicamente, 'viene fuori dal non-apparente'. L'evento, che rompe la filigrana coesa dell'apparenza, è un avverbio sostantivato, τὸ ἐξαίφνης appunto, *l'improvvisamente*. Nell'ottica di Plotino, l'apparizione della forma-idea è una gratuita brusca rottura nella compatta indistinzione del nulla-caos: «ἐξαίφνης

¹¹ SLAVOJ ŽIŽEK, *Evento*, Torino, UTET, 2014, p. 124.

¹² Cfr. PLATONE, *Parmenide*, a cura di Maurizio Migliori e Claudio Moreschini, Milano, Rusconi, 1994, p. 184: «τὸ ἐξαίφνης, τὸ γὰρ ἐξαίφνης τοιόνδε τι εἶκοι σημαίνειν, ὡς ἐξ ἐκείνου μεταβάλλον εἰς ἐκάτερον» [156d].

¹³ Cfr. P. RICŒUR, *Tempo e racconto III*, cit., p. 32.

ἀναφανῆναι ἴνδαλμα», ‘*improvvisamente* brillò una forma’.¹⁴ Ogni volta di nuovo, senza che sia possibile dare un ordine alla ritmica delle pulsazioni. Come scrive Gaston Bachelard, all’epoca del ‘manifesto’ Surreazionalista, fortemente implicato nella contro-lettura bergsoniana della discontinuità del tempo, «Le temps à petits quanta scintille».¹⁵ In quel repentino taglio di luce viene esautorata ogni logomachia, ciò che sembra duro e reale si palesa per quello che è, pura parvenza, mentre l’arte, fittizia per istituto, può pronunciare le parole definitive contro ogni pesante e profonda concettualizzazione dell’esperienza:

Solamente quando *si perde*, quando si ritrae dalle esperienze prammatiche spazio-temporali, quando è colpito dalla scossa dell’inatteso, il soggetto vede soddisfatto ‘il desiderio ardente della vera presenza’ (Octavio Paz), e si perde dissolvendosi nell’istante; solamente quando le categorie del fare e del pensare ragionevoli sono crollate, quando le norme della vita quotidiana sono infrante, quando le illusioni della normalità abituale sono dissolte – soltanto allora si apre il mondo dell’imprevisto e dell’assolutamente sorprendente, l’ambito della apparenza estetica, che non occulta né rivela, non è né fenomeno né essenza, bensì null’altro che superficie.¹⁶

Il soggetto che si dissolve nell’istante si consegna all’oblio. Poiché nel godimento della pura presenza si vanifica il rimando ad altro, si vive in regime di assenza di segnicità. Oblio dunque, ma non nel senso di negativizzazione di un presente che si è assentato: schietta scomparsa di ciò che non è mai stato, quindi, nemmeno propriamente scomparsa, ma paradossale capovolgimento dell’assoluta presenza in assoluto non-esserci. L’uomo invidia, dice Nietzsche, la corta catena dei doveri che lega l’animale «al piuolo dell’istante»:

È un miracolo: l’istante, eccolo presente, eccolo già sparito, prima un niente, dopo un niente, torna tuttavia ancora come spettro, turbando la pace di un istante posteriore. Continuamente un foglio si stacca dal rotolo del tempo, cade, vola via – e rivola improvvisamente indietro, in grembo all’uomo. Allora l’uomo dice «mi ricordo» e invidia l’animale che subito dimentica e che vede veramente morire, sprofondare nella nebbia e nella notte, spegnersi per sempre ogni istante.¹⁷

¹⁴ PLOTINO, *Enneadi*, cit., pp. 916-917 [V, 8, 7]. Cfr. S. NATOLI, *La felicità: saggio di teoria degli affetti*, cit., p. 104.

¹⁵ GASTON BACHELARD, *La dialectique de la durée* [1936], Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 67.

¹⁶ JÜRGEN HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 97.

¹⁷ F. NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*, II, cit., p. 262.

In realtà, ciò che appare nell'istante, ciò che vi accade, non è assolutamente atipico, poiché l'evento ritaglia, dalla continuità temporale, un intervallo, per quanto non suscettibile di misurazione, determinato dallo iato fra due istanti successivi: quello della protensione apparentemente sconvolta che diventa retrospettivamente profetica alla luce della successiva ritenzione, che inaugura immediatamente la serie di letture eziologiche dell'evento.¹⁸ Come scrive Ricœur, «è certamente necessaria un'anima per determinare l'istante – più esattamente per distinguere e contare due istanti – e per commisurare tra di loro gli intervalli sulla base di una unità fissa».¹⁹ Ricœur sviluppa le analisi di von Wright, di cui richiama esplicitamente *Explanation and understanding*: «An event, one could say, is a pair of successive states».²⁰ L'evento si rende riconoscibile, a posteriori, grazie alla comparazione di due stati di cose, che attestano una rottura nell'ordine sequenziale della causalità; ma questa sorta di addomesticamento epistemologico non rende giustizia alla dirompente novità dell'evento, che si dà *in between*, 'nel frattempo', locuzione avverbiale che individua l'intermezzo fra due stati noti della successione temporale (uno passato, e uno futuro), aperto/rivelato dalla irruzione dell'eslege, del digressivo, proprio in quell'*interim*. L'evento, dunque, non può coincidere con l'istante, ma è l'intervallo, l'intermezzo fra due istanti successivi, che però non può essere collocato, se non in maniera estrinseca, in una scala cronologica che assuma come unità di misura il minimo quantum temporale dell'istante. È il puro intermedio, che introduce la differenziazione, l'eterogeneità nella coesa omogeneità della successione temporale. In quanto tale, in quanto cuneo che scava una distanza, è per eccellenza fattore relativo, spazio che occorre attraversare per ricostituire, su basi inusitate e quindi altamente informative, la comunicazione fra gli istanti successivi che sono stati divaricati dall'irruzione dell'evento.

In quel *medium*, quando sia rivelato, la temporalità collassa poiché ci si trova in presenza di una tensione desiderante improvvisamente sospesa? Proprio all'impossibile placarsi dello *Streben* nell'illuminazione dell'*Augenblick*, di ciò che accade

¹⁸ La dialettica di memoria, attesa e attenzione che struttura il nostro senso interno del tempo è stata esplicitata da Agostino attraverso il riferimento a un principio di testualità: la recitazione di un inno di S. Ambrogio (cfr. SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, cit., pp. 396-398 [XI, 27, 35]). L'esecuzione del canto, se si vuole accogliere un suggerimento di Jankélévitch, esorcizza l'irrevocabilità del tempo: «L'evento fuggevole e irreversibile, la qualità evanescente, l'assenza, la circostanza da tempo trascorsa e che mai più sarà: sono questi gli oggetti privilegiati della dolce malinconia musicale [...]. Infatti, pur essendo interamente temporale, è al contempo una protesta contro l'irreversibile e, grazie alla rimembranza, una vittoria sull'irreversibile stesso, un modo di rivivere il medesimo nel diverso» (cfr. VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile* [1961], Milano, Bompiani, 2001, p. 83).

¹⁹ P. RICŒUR, *Tempo e racconto III*, cit., p. 24.

²⁰ GEORG HENRIK VON WRIGHT, *Explanation and understanding*, New York, Cornell University Press, 1971, p. 12; cfr. PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto I* [1983], Milano, Jaca Book, 1986, p. 202.

rivelandosi nel tempo di un 'battito di ciglia', uno scettico Faust affida le sorti della rischiosa scommessa. Che sarà insieme persa e irragionevolmente vinta. Le parole con cui il negromante esce di scena sono significative: «Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick»,²¹ dove è rimarchevole non il godimento attuale dell'attimo chiuso nella sua perfezione atemporale, ma il presentimento, l'anticipazione di quella felicità supposta come possibile, come realizzabile. E allorché Leopardi capovolge la prospettiva delle parti in commedia, arriverà a un risultato ancora più sconcertante, poiché il diavolo Farfarello, tutt'altro che obliquo mentitore, riconoscerà la propria impotenza di fronte al desiderio sconsiderato del mago Malambruno: «Fammi felice per un momento di tempo». ²² Il piacere presente, supposto che si possa dare nell'atto puramente compiuto, in una produzione istantanea, come pretendeva Aristotele,²³ è in realtà composto dall'anticipazione, illusoria, di un piacere futuro, e qualche volta dal ricordo, tendenzioso, di un piacere passato: tale la lucida saggezza maturata nella sensibilità genuinamente temporale della poesia leopardiana. In estrema sintesi, vale la regola della marmellata che si gusta domani e ieri, ma mai oggi, come Alice apprende dalla Regina Bianca: «“It *must* come sometimes to ‘jam to-day”” Alice objected. “No, it ca'n't,” said the Queen. “It’s jam every *other* day: to-day isn’t any *other* day, you know”». ²⁴ Quel momento, che si vorrebbe afferrare, in realtà non arriva mai, poiché il presente, collocato puntualmente nell'*interim* fra due istanti successivi, non è ciò che è *già qui*, ma ciò che *sta per essere*, come conferma l'etimologia: «Par *praesens* on entend non pas proprement “ce qui est là”, mais “ce qui est à l’avant de moi”, donc “imminent, urgent” [...]; ce qui est *praesens* ne souffre pas de délai [...], n’est pas séparé par un intervalle du moment où l’on parle». ²⁵

In astratto si può immaginare di assecondare una predisposizione estatica che renda prona all'incursione, ovviamente discontinua, di istantanei rapimenti percettivi ed emotivi. Come accade quando nell'evento si riconosca la manifestazione di Eros. L'intermittenza degli effetti di Amore crea l'unico paradiso possibile, qui, nella mondanità. Allo stabile fulgore paradisiaco della Cunizza dantesca, Pound contrappone le intermittenze passionali che avevano illuminato la sua vita:

²¹ «Presentendo in me quella felicità tanto alta, ora godo l'attimo mio più alto» (J.W. GOETHE, *Faust*, cit., pp. 1018-1019 [vv. 11585-11586]).

²² GIACOMO LEOPARDI, *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*, in *Operette morali*, cit., p. 95.

²³ Cfr. P. RICŒUR, *Tempo e racconto III*, cit., p. 34.

²⁴ LEWIS CARROLL, *Through the looking-glass*, in *Alice's adventures in Wonderland*; and, *Through the looking-glass, and what Alice found there*, ed. by Hugh Haughton, New York-London, Penguin Books, 1998, p. 171 [V, *Wool and water*].

²⁵ ÉMILE BENVENISTE, *Le système sublogique des prépositions en latin* [1949], in *Problèmes de linguistique générale*, cit., p. 135. Benveniste rileva che il participio *praesens* surroga il vuoto aperto dalla mancanza dell'antonimo di *absens* (da *absum*), vale a dire **adsens*, aggiungendovi però il senso più ricco fornito dalla preposizione *prae-*, che dà la connotazione dell'imminenza.

«Le paradis n'est pas artificiel / but is jagged, / for a flash, / for an hour / then agony».²⁶ Anche Roland Barthes impetra una visione 'antologica' dell'eros, che si manifesterebbe nella sua pienezza solo per istanti verticali.²⁷ Una sequenza di idilli allora, senza storia; ma non *rerum vulgarium fragmenta*: poiché quelli, come anche i *frammenti di un discorso amoroso*, intessono, sotto una mentita veste discontinua, le peripezie di una delusione, che è quella della caduta della rivelazione nel tempo. Mentre Eros, così sembra, accade e si consuma nell'istante, ovvero fuori dal tempo. Romeo pregusta, di fronte a frate Lorenzo, il momento risolutivo dell'incontro con Giulietta, e azzarda una pronuncia incauta: «Amen, amen! But come what sorrow can, / it cannot countervail the exchange of joy / that one short minute gives me in her sight».²⁸

Il tempo dell'amore sarebbe quello dell'istante [...] e il matrimonio, in quanto continuità, è il suo opposto. Il ritmo degli incontri, delle riprese, dei contratempi non è solo la conseguenza di questa incompatibilità tra l'istante amoroso e la successione temporale: esprime anche come la passione modifica realmente, agendo da demiurgo, per il soggetto – e perciò di fatto in maniera magica – la successione temporale.²⁹

Ma questo perché si confonde *evento* con *istante*, o si rimarca, per economia espressiva, la grana istantanea dell'evento. Quando l'evento, invece, crea un diaframma fra gli istanti, rende palpabile la loro distanza attraverso l'interposizione di uno spazio; e la natura di Eros è tale, lo abbiamo visto, da allignare proprio nell'intermedio, nell'intercapedine fra due individui. La caratteristica di quello spazio sembrerebbe quella di collassare non appena posto, poiché la temporalità orizzontale impone di versare il tributo al transito fra i due istanti che lo delimitano. Il sonetto *A une passante* di Baudelaire è l'espressione più lancinante di quella nostalgia per l'effimero che lacera la provvida illusione della continuità temporale. Nelle parole con cui il poeta saluta la fuggevole apparizione della bellezza, che per un attimo si individualizza nell'anonimia dell'affollato viavai metropolitano, risuona il sordo rintocco del *nevermore*, il gracchiare del corvo di Poe:

²⁶ EZRA POUND, *The Cantos*, New York, A New Directions Book, 1996, p. 640 [XCII Canto]. Pound aveva richiamato Cunizza pochi versi prima, nello stesso Canto. Cfr. MARIA LUISA ARDIZZONE, *Cavalcanti al centro del canone occidentale. Ezra Pound lettore di «Donna me prega», in Guido Cavalcanti. L'altro Medioevo*, Firenze, Cadmo, 2006, pp. 194-195.

²⁷ Cfr. R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 46, 206-207.

²⁸ WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, in *Le tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1992, p. 126 [act II, scene VI].

²⁹ J. KRISTEVA, *Storie d'amore*, cit., p. 199.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / dont le regard m'a fait soudainement
renaître, / ne te verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop
tard! *jamais* peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / o toi que
j'eusse aimée, ô toi qui le savais!³⁰

Essenziale è l'incrocio degli sguardi: viene a determinarsi quello spazio relazionante che può essere recuperato e fissato nella considerazione retrospettiva – mentre Romeo, come si è visto, pregusta nell'immaginazione anticipatrice il godimento estatico della visione dell'amata. Si ricordino le ispirate riflessioni che Walter Benjamin dedica al testo di Baudelaire:

In velo da vedova, velata dal suo stesso essere trasportata tacitamente dalla folla, una sconosciuta incrocia lo sguardo del poeta [...]. L'estasi del cittadino è un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide, nella poesia, con l'attimo dell'incanto. Così il sonetto presenta lo schema di uno shock, anzi lo schema di una catastrofe.³¹

Una catastrofe, un drammatico capovolgimento che risolve, in negativo, la tensione desiderante: è proprio così? In realtà Baudelaire avrebbe fornito, in un poemetto dello *Spleen de Paris*, *Le mauvais vitrier*, l'ideale complemento a quel distacco *tranchant* imposto dalla volatile parusia dell'effimero: «Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance?»³² Forse l'esplicito dialogo col *Faust* goethiano si può arricchire, grazie alla triangolazione col sonetto *A une passante*, con un obliquo riferimento al V Canto dantesco. Forse, come voleva Nietzsche, nell'infinito verticale dell'istante si trova l'infinita ripetizione del gioco dei simulacri, che riscatta l'effimero nella torsione temporale fra anticipazione e ricordo. La scoperta di Zarathustra salva il transeunte, il fenomeno, senza sostanzializzarlo, affidandolo al divenire: «Contro il *valore* di ciò che rimane in eterno uguale a se stesso (vedi l'ingenuità di *Spinoza*, come pure di *Descartes*) c'è il valore di ciò che è più breve e fugace, il seducente scintillio dorato sul ventre del serpente vita».³³ Perché quanto si manifesta, in uno scintillio istantaneo, per poi consegnarsi all'oblio, al *nevermore*, in realtà sembra resistere alla dissoluzione, la

³⁰ C. BAUDELAIRE, *A une passante*, in *Les fleurs du mal*, cit., p. 137 [XCIII].

³¹ WALTER BENJAMIN, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*. VII. *Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. ital. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2006, p. 391.

³² CHARLES BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, éd. par Robert Kopp, Paris, Gallimard, 1973, p. 39.

³³ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, versione di Sossio Giametta, in *Opere*, vol. VIII, t. II, Milano, Adelphi, 1971, p. 11.

sua scomparsa non sarà mai suggellata. Con toccante intensità Eliot cattura certi riflessi di ritorno da bagliori ormai spenti: «But only in time can the moment in the rose-garden, / the moment in the arbour where the rain beat, / the moment in the draughty church at smokefall / be remembered; involved with past and future. / Only through time time is conquered».³⁴

L'effimero si salva nel tempo attraverso il tempo, senza indulgenze eternizzanti, a quanto pare. Come che sia, la dicotomia fra scorrere del tempo e fruizione, anticipante o retrospettiva, di una 'particolarità' di eternità nel supposto collasso puntuale dell'istante estatico, non rende giustizia alla complessità dell'esperienza temporale implicata. Ed è tanto più importante precisarlo quanto più, come ben sa Benjamin, che ha posto il problema e individuato la soluzione,³⁵ la modernità sembra imporre un regime di metabolizzazione, e quindi di anestetizzazione, del trascendimento che porta l'individuo fuori di sé, di fronte all'infittirsi delle occasioni di choc percettivo, ritmate da un'esperienza sempre più frastagliata e discontinua. Il punto è che non si può semplicisticamente affermare che l'evento, in quanto istantaneo, abolisca la temporalità ordinaria per introdurre un regime atemporale: in quello spazio fra istanti non agisce un eterno presente, poiché il tempo persiste, seppure misurato da una scala allotria. Gli amanti si abbandonano al momento? Sia pure:

Gli amanti si trovano, così li istruisce il loro codice, di fronte alla necessità di distinguere tra futuro presente e presente futuro: si giurano di durare – nel momento e per il momento. E sanno d'ingannarsi [...]. Ci si può abbandonare solo all'amore stesso, vivere nel presente e per il presente e così sfuggire alla *differenza* tra sincero e insincero.³⁶

Ma in cosa consiste questa supposta dinamica dell'illusoria sincerità? L'autoinganno si paleserebbe nel tentativo di anticipare nel presente la durata e di prolungare nel futuro il momento – cioè, nell'intenzione, più o meno consapevole,

³⁴ THOMAS STEARNS ELIOT, *Burnt Norton*, in *Quattro quartetti*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Garzanti, 1989, p. 10 [II, vv. 40-43].

³⁵ «Quando passato e futuro si congiungono scocca la scintilla dello *Jetzt-Zeit*, del 'tempo-ora', dell'attimo in cui il passato carico di futuro transita attraverso il presente cronologico, 'balena' all'improvviso. In cui, cioè, il futuro rientra dal suo esilio nel passato, dal suo svernare, per insediarsi anche nel presente storico, per rivoluzionarne [...]. A questo proposito va notata la differenza tra la posizione classica, che è ancora quella del senso comune ma che si ritrova in Aristotele, secondo cui l'istante è un puro divisore, separatore, tra il 'prima' e il 'poi', e quella di Benjamin per cui esso è un *epitomatore*, riassume il tempo» (REMO BODEI, *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in *Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, a cura di Lucio Belloi e Lorenzina Lotti, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 211, 219).

³⁶ N. LUHMANN, *Amore come passione*, cit., p. 137.

di insufflare la durata nel momento, realizzandola come puntilinea ripetizione dell'esaltante istante attuale. Perché l'esperienza estatica intersoggettiva abbia senso, si deve supporre di tragarla da un ipotetico futuro in cui la si possa apprezzare come conclusa e reiterabile. Questa esperienza è genuinamente temporale, anche se non pertiene allo scorrere di *chrónos*. Allude a un futuro anteriore in cui si scopre che l'istante saturo di *kairós* è insieme atteso e già avvenuto.

I.2.3. Controeffettuare l'evento

John Marcher è un maturo uomo d'affari che ha disciplinato la sua condotta per contenere in anticipo gli effetti perniciosi di un indeterminato evento risolutivo che sconvolgerà il suo equilibrio. L'intima certezza di una svolta esistenziale assume l'aspetto minaccioso di un agguato, perpetrato da una bestia feroce acquattata in attesa, quando che sia, di balzare per azzannarlo alla gola.

Something or other lay in wait for him, amid the twists and the turns of the months and the years, like a crouching beast in the jungle. It signified little whether the crouching beast were destined to slay him or to be slain. The definite point was the inevitable spring of the creature; and the definite lesson from that was that a man of feeling didn't cause himself to be accompanied by a lady on a tiger-hunt. Such was the image under which he had ended by figuring his life.³⁷

Sì, non poteva permettersi di aprire il cuore a quel tenero sentimento che la fedele amica May Bartram silenziosamente da anni nutriva per lui. Né volle comprendere quando May, ormai sfinita dalla malattia, gli rivelò dolorosamente che la belva aveva già spiccato il salto, senza che lui se ne fosse dato per inteso. Solo di fronte alla tomba dell'amica si palesa la consapevolezza di avere mancato l'appuntamento della sua vita. L'evento lo attendeva, ma al momento opportuno, quello del *kairós*, John non si era fatto trovare.

Questo delizioso romanzo breve di Henry James illustra con dovizia di sfumature psicologiche la paradossale dinamica temporale che *in interiore homine* sovverte la linearità dello sviluppo e incrocia flussi con vettorialità sghembe. L'individuo non è semplicemente il soggetto dell'attesa, ma anche l'oggetto: qualcuno/qualcosa lo attende, è già in quel futuro che l'atteso dovrà verificare, realizzare, *compiere*, dimostrandosi suscettibile di rispondere alla chiamata. Come dice Deleuze, «L'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur expri-

³⁷ HENRY JAMES, *The beast in the jungle* [1903], in *The complete tales*, vol. XI: 1900-1903, ed. by Leon Edel, Philadelphia and New York, Lippincott Company, 1964, p. 365.

mé qui nous fait signe et nous attend». ³⁸ Il soggetto, riconoscendosi passivamente agito dall'evento, si rende tuttavia partecipe attraverso una controeffettuazione, una forma di causalità debole – *quasi-cause* nei termini di Deleuze – con cui intensifica l'effetto dell'evento ponendolo al centro di una μεταβολή esistenziale: una forma di *amor fati* che non comporta rassegnazione, ma decisione, in linea con una brillante intuizione nietzscheana. Drammaticamente e ironicamente, la fuga incosciente è accelerazione inerziale verso l'inevitabile, come avrà senz'altro compreso, ma troppo tardi, il protagonista di un apologo di origine orientale, ripreso da Cocteau:

Un jeune jardinier persan dit à son prince: – «J'ai rencontré la Mort ce matin. Elle m'a fait un geste de menace. Sauve-moi! Je voudrais être, par miracle, à Ispahan ce soir». Le bon prince prête ses chevaux. L'après-midi, ce prince rencontre la Mort. – «Pourquoi, lui demande-t-il, avez-vous fait ce matin, à notre jardinier, un geste de menace?» – «Je n'ai pas fait un geste de menace, répond-elle, mais un geste de surprise. Car je le voyais loin d'Ispahan ce matin et je dois le prendre à Ispahan ce soir». ³⁹

Deleuze richiama la dolorosa vicenda esistenziale del poeta Joë Bousquet, una delle icone del surrealismo. In tempo di guerra, all'età di ventuno anni, nel 1918, il soldato Bousquet viene colpito alla colonna vertebrale da una pallottola. Perde l'utilizzo degli arti inferiori. Come precisa Deleuze, a partire da quell'istante l'opera poetica di Bousquet matura in una diuturna riflessione sulla ferita, sull'evento e sul linguaggio. Così il poeta, in una nota diaristica di *Traduit du silence* (1941): «Ma blessure existait avant moi, je suis né pour l'incarner». ⁴⁰ L'evento, che pure sembra aggiungersi alla sostanza come una delle sue determinazioni accidentali, rivendica la propria effettuale necessità; il soggetto recede dalle proprie ambizioni demiurgiche, e si scopre predicato dell'accadere. L'evento – la scena, diciamo così – cerca i suoi personaggi, li attende pazientemente. ⁴¹ Non sarà mai la morte, in quanto, per definizione, non può accadere, inespugnabile, ma la malattia, per esempio. Il suo manifestarsi pone semplicemente termine alla sua condizione di latenza; è già lì, ma ancora non si è rivelata. Si può scrivere un'anamnesi al futuro anteriore? È insensato, protesta il medico di *Miss Gee*, fare l'eziologia di ciò che esiste e si dà al futuro – il cancro, nello specifico: «Nobody knows what the cause is, / though some pretend they do; / it's like some hidden assassin / waiting to strike

³⁸ GILLES DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 175.

³⁹ JEAN COCTEAU, *Le grand écart* [1923], in *Œuvres romanesques complètes*, éd. par Serge Linaires, Paris, Gallimard, 2006, pp. 274-275. Cfr. JEAN BAUDRILLARD, *Della seduzione*, cit., pp. 78-80.

⁴⁰ Cfr. G. DELEUZE, *Logique du sens*, cit., p. 174.

⁴¹ Cfr. *infra*, § I.3.2.

you». ⁴² Una volta ricongiunto il soggetto con la situazionalità concreta dell'accadere eventuale, si propagginano altri effetti di superficie, con debole causalità, assimilabile, in termini sensistici, alla slabbrata produttività mitopoietica delle idee concomitanti e accessorie. Fra questi, l'effetto di retroazione sul passato, che non funziona se si diserta l'appuntamento con l'evento, come accade a John Marcher, che può solo prendere atto che la sua convinzione di essere atteso si è consumata in una velleitaria attesa; mentre Joë Bousquet, al contrario, ha potuto ricalibrare in senso oggettivo, storico, il suo percorso di avvicinamento alla ferita. *Sunt lacrimae rerum*, potremmo dire con l'eroe virgiliano, che riconosce nei bassorilievi del tempio fenicio il segno di un destino. ⁴³

Quanto detto vale anche per la percezione che il narratore ha del farsi del proprio testo: l'inizio, spesso occasionale, vero evento che rompe la continuità dell'attenzione, spesso si configura come il futuro a cui il progetto di scrittura gradualmente si conforma, fino a celebrare l'incontro dell'asse diegetico con quel violento ingresso nella storia. La dinamica implicata è illustrata con chiarezza da Julio Cortázar, che riflette sulla retrograda spirale temporale che ha innescato il processo compositivo di *Rayuela*:

C'erano quei due capitoli, totalmente inconni, scritti a Buenos Aires, che riguardavano il futuro di ciò che non avevo ancora scritto. Di fatto avevo incominciato nel *futuro*, ero tornato al *passato* e ora, di colpo, mi sentivo nel *presente*. Perché avevo ormai assimilato tutto ciò che avevo scritto negli anni precedenti e quindi, quando ho iniziato a scrivere ciò che sentivo – che era un romanzo – ero ormai installato nel presente. E muovendomi in quel presente sono tornato indietro, e dopo moltissimi capitoli il protagonista è tornato a Buenos Aires e si è ricongiunto con la massima naturalezza al capitolo della tavola. ⁴⁴

Il tempo che scorre sull'asse di *chrónos*, tempo della vita e tempo della narrazione, non fa altro che recuperare il ritardo sul tempo del narrato, che necessariamente si esprime al preterito nonostante sia il futuro di una storia a cui offre una direzione di sviluppo. Cortázar era già stato, al culmine di una bruciante illuminazione, lì dove il lavoro paziente del racconto avrebbe dovuto condurlo; ricongiunto, vi si sarebbe naturalmente riconosciuto.

⁴² WINSTON H. AUDEN, *Miss Gee* [1937], vv. 69-72, in *Collected Poems*, a cura di Edward Mendelson, New York, Modern Library, 2007, p. 161.

⁴³ «Dunque Enea, in certo modo, *era già lì*, la sua immagine dipinta – come un'ombra sfuggita al suo possessore, *éidolon* vagabondo e sospinto dalla fama – lo ha preceduto in terra di Cartagine» (MAURIZIO BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, p. 198).

⁴⁴ JULIO CORTÁZAR, *Rayuela: l'invenzione sfrenata*, in *Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 537 (l'intervista a Omar Prego è del 1984).

Riprendiamo allora in mano Ricœur, che commenta l'analitica esistenziale di Heidegger:

«L'assunzione dell'essere-gettato significa per l'Esserci: essere autenticamente come già sempre era (*in dem, mie es je schon war*)» [...]. L'importante qui è che l'imperfetto del verbo essere – «era» – e l'avverbio che lo sottolinea – «già» – non si separano dall'essere, mentre il «come già sempre era» conserva l'impronta dell'«io-sono», esprimibile nel tedesco: *«ich bin-gewesen»* (io sono-stato) [...]. Questa sintesi è quella stessa del ritorno su di sé di ogni assunzione di responsabilità. Così l'essendo-stato deriva dall'av-venire.⁴⁵

Nella decisione anticipatrice il soggetto ritrova se stesso come da sempre già gettato nell'esistenza. E in questo *di già* ritrova il *non ancora* della propria determinazione per la morte. Intesa come evento che si sottrae alla scansione cronologica che misura le estrinseche, fragili zeppe che puntellano l'orizzonte mondano, poiché l'accadimento della morte avviene in quanto *ad-viene* verso il soggetto, si avvicina attendendolo. Di qui l'esistenziale essere per la morte. Ma può un trascendentale, ovvero una forma pura a priori dell'esperienza, rivendicare lo statuto di evento? Poiché tale è la morte: la sua necessità, da sempre scolpita nella protensione del finito, è paradossalmente comprovata dalla sua impossibilità di accadere. È il familiare per eccellenza di cui non farò mai esperienza. Non possiede la natura evenemenziale di Eros – non ci è dato sapere se mai ci innamoreremo e/o saremo amati; non le appartiene il bagliore improvviso ed effimero dell'accidente, che rompe il farraginoso ingranaggio della successione cronologica, facendosi riconoscere come necessario solo nel momento in cui si afferra per la coda il suo svanire. Attesa, attende, come la belva acquattata di John Marcher, ma il suo accadere puntuale non può innescare la dinamica retrospettiva del riconoscimento. È futuro semplice, non composto.⁴⁶ Nella temporalità progressiva e finita che statuisce, la mortalità pone le condizioni perché qualcosa possa accadere, per esempio la rivelazione di Eros. La temporalità palindromica che non conosce la morte garantisce, invece, che qualcosa, qualunque cosa, si ripeterà:

en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas [...]. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo

⁴⁵ P. RICŒUR, *Tempo e racconto III*, cit., p. 108.

⁴⁶ A meno che non sia riscattata in una prospettiva escatologica.

repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario.⁴⁷

In un tempo infinito, in assenza di morte, Joë Bousquet sarà infinite volte colpito di nuovo dalla medesima pallottola, non potrà dunque fare della singolarità della ferita il *turning point* di una decisione esistenziale che riavvolge il nastro del tempo per controeffettuarne la necessità attraverso la protensione anticipatrice. Come dice Jankélévitch, alla cieca oggettività di un *destino* (di morte), scandita dal passo di marcia dei suoi scherani universali, si oppone la singolarità di una *destinazione* (d'amore), ovvero l'infuturarsi di una novità che fa senso di un'imprevedibile eccezione:

Definiamo destino [*destin*] ciò che viene disposto per l'uomo da parte delle fatalità economiche e sociali, fisiologiche e biologiche, le fatalità materiali, insomma, l'ereditarietà, la stessa infermità [...]. Si può dire che l'avventura amorosa non fa parte di questo destino rigido e chiuso. L'amore è esterno al destino. Tuttavia, intorno a questo destino, c'è qualcosa d'evanescente e maggiormente fluido che lo circonda come un'aura o un alone luminoso cui diamo il nome femminile di destinazione [*destinée*]. La stessa libertà con cui l'uomo modifica la propria sorte è un ingrediente di tale destinazione atmosferica. La destinazione conferisce un significato alle bizzarre arbitrarie, assurde o sconnesse, che sono respinte dal destino.⁴⁸

Essere per l'evento significa affermare la vita come potenzialità mai esaurita di rinascita; con l'essere per la morte, nel genuino senso heideggeriano – nell'angoscia o saggezza dell'*apprendre à mourir* – celebra invece la sua apoteosi nuziale l'amore dell'assenza, dell'assente: ibrida e incestuosa unione che ha partorito il sapere della metafisica.

I.2.4. *Teoria degli effetti (o della causalità debole)*

Soltanto ciò che ha avuto un inizio finisce. Muore l'ente che, necessariamente, è nato. Ma il bilanciamento logico delle coppie antonimiche inizio-fine, nascita-morte non è in equilibrio: non c'è reversibilità funzionale. Ciò che inizia può finire, ma anche perdurare: si può pensare l'immortalità di ciò che è nato, ma non l'innascenza'

⁴⁷ JORGE LUIS BORGES, *El inmortal*, in *L'Aleph* [1949], in *Ficciones. El Aleph. El Informe de Brodie*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, pp. 99-100.

⁴⁸ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'avventura, la noia, la serietà* [1963], Genova, Marietti, 1991, pp. 27-28.

di ciò che, a un certo punto, muore. La vita dell'ente che, improvvisamente, viene alla luce, si mostra, *appare*, non è equanimente sospesa tra due infiniti: come scrive Agostino, «Hoc [*scil. initium*] ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit». ⁴⁹ La frase assume il valore di un apoftegma, più volte riproposto, nelle riflessioni di Hannah Arendt sul pensiero di Agostino. Offre lo spunto per una radicale revisione dell'orientamento tanatologico della metafisica occidentale: la condizione umana è definita dalla sua intrinseca capacità di iniziare, non da quella di finire. Nulla ci impedisce di immaginare che, in un futuro più o meno lontano, gli sviluppi delle ricerche genetiche e cibernetiche arresteranno i processi dell'invecchiamento organico o convertiranno la coscienza individuale in qualche sofisticata incorporata matrice algoritmica. È l'uomo *non ancora nato*, chiuso nel guscio della sua ipseità, a inchinarsi alla morte; è Sigismondo, violentato dal pregiudizio e dalla Storia, imbozzolato fin dalla nascita in una torre, a sentenziare amaramente: «pues el delito mayor / del hombre es haber nacido». ⁵⁰ Dall'evidenza di un osservabile fisiologico, ovvero la sofferenza del venire alla luce, si possono ricavare affascinanti arzigogoli speculativi, che inquadrano lo sviluppo psichico dell'individuo sotto l'ipoteca dell'originario trauma della separazione. Quello spazio primordiale è riempito da un vagito doloroso, che sarebbe presago di sciagura, secondo Lucrezio: «vagituque locum lugubri complet, et aequumst / cui tantum in vita restet transire malorum». ⁵¹ Si può dissentire: tutt'altra cosa è nascere, vale a dire irrompere nella continuità statisticamente piatta dell'Essere con la novità di un'apparizione imprevista, e quindi generare, ossia farsi soggetti di azioni che introducono differenziazione:

Con la creazione dell'uomo, il principio del cominciamento entrò nel mondo stesso, e questo, naturalmente, è solo un altro modo di dire che il principio della libertà fu creato quando fu creato l'uomo, ma non prima. È nella natura del cominciamento che qualcosa di nuovo possa iniziare senza che possiamo prevederlo in base ad accadimenti precedenti. Questo carattere di sorpresa iniziale è inerente a ogni cominciamento e a ogni origine. Così l'origine della vita della materia inorganica è un'infinita improbabilità dei processi inorganici, proprio come la nascita della terra dal punto di vista dei processi dell'universo, o l'evoluzione della vita umana dalla vita animale. Il nuovo si verifica sempre contro la tendenza prevalente delle leggi statistiche e della loro probabilità, che a tutti gli effetti

⁴⁹ AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, ed. Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb, Stvtgardiae in Aedibus B.G. Tevneri, 1981, vol. I, p. 548 [XII, XXI].

⁵⁰ PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1994, p. 90 [jornada I, escena II, vv. 111-112].

⁵¹ LUCREZIO, *La natura delle cose. De rerum natura*, cit., p. 340 [V, vv. 226-227]. Sarebbe stato meglio non nascere, lo abbiamo compreso. Cfr. OTTO RANK, *Il trauma della nascita [Das Trauma der Geburt]*, 1924], a cura di Francesco Marchioro, Milano, SugarCo, 1990.

pratici, quotidiani, corrisponde alla certezza; il nuovo quindi appare sempre alla stregua di un miracolo. Il fatto che l'uomo sia capace d'azione significa che da lui ci si può attendere l'inatteso, che è in grado di compiere ciò che è infinitamente improbabile. E ciò è possibile solo perché ogni uomo è unico e con la nascita di ciascuno viene al mondo qualcosa di nuovo nella sua unicità.⁵²

Definito dalla natalità, non dalla mortalità, il singolo individuo entra da protagonista in una struttura temporale necessariamente discontinua, contraddistinta da picchi, emergenze, eventi, un intreccio di 'inizi' che volta per volta ridisegna il reticolo causale, sfigurando la sua tradizionale traduzione nella consecuzione seriale.

Il ragionamento meravigliosamente 'superficiale' di Hannah Arendt, che con infinito garbo decostruisce il mito della Sostanza, della profondità, di ciò che starebbe *sotto* l'apparenza, s'infrange contro il tetragono riduzionismo della cultura epistemicamente monistica, certificata dall'intelligibilità del principio causale:

come può mai accadere che qualcosa o qualcuno, compreso me stesso, appaia, e che cosa lo fa apparire proprio in questa forma e non in un'altra? In quanto tale, l'interrogazione ricerca una causa più che una base o un fondamento, ma il fatto è che la nostra tradizione filosofica ha trasformato la base da cui una cosa nasce nella causa che la produce, per poi assegnare a questo agente produttivo un grado di realtà più alto di quello attribuito a ciò che viene meramente incontro ai nostri occhi. La credenza che una causa debba essere di rango superiore all'effetto (così che si può agevolmente svalutare l'effetto riconducendolo alla sua causa) rientra forse tra le fallacie metafisiche più antiche e radicate.⁵³

Nel tradizionale orizzonte metafisico della causalità, nota Hans Blumenberg, il mondo diventa leggibile solo se la causa prima non esaurisce panteisticamente tutti i significati possibili, vale a dire, il senso alligna nel delta negativo che non consente l'equazione fra effetto e causa:

Bonaventura per primo [...] ha formulato il pensiero che il mondo reale non esaurisce tutti i possibili: benché esso sia l'espressione dell'incommensurabilità della *virtus* divina, nessun effetto può eguagliare la potenza di questa causa. Soltanto così può annunciarsi una volontà di esprimersi, che appunto non vuole significare tutto il possibile ma qualcosa di determinato.⁵⁴

⁵² HANNAH ARENDT, *Vita activa. La condizione umana* [1958], Milano, Bompiani, 2004, pp. 128-129.

⁵³ H. ARENDT, *La vita della mente*, cit., p. 105.

⁵⁴ HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 52.

La serialità degli effetti, tutti dedotti in via sillogistica da premesse sempre più universali, rende via via più determinato l'orizzonte mondano, con conseguente progressivo ampliarsi del residuo non noetico, vale a dire di quella eccedenza di senso non intelligibile in cui la causa prima palesa la sua irriducibile distanza dal fenomeno. Il presupposto (psico)logico di un *nous* o primo motore immobile incausato riconduce sotto l'ombrello dell'unico Principio l'apparentemente infinita concatenazione degli effetti. Non c'è modo di valorizzare il sapere particolare, per arrivare alla fondazione di un'autentica scienza fenomenologica. La causa (τὸ αἴτιον) troverà sempre modo di intervenire *après coup* per addomesticare un'altrimenti irritante e sconcertante inintelligibilità, come quegli αἴτια alessandrini che innestano miti greci in territori con cultura autoctona, per edulcorare la violenza dell'intrusione con la rassicurante legittimità del ritorno a luoghi originari.

Si può salvare la singolarità dell'effetto ponendo fra parentesi la necessità indimostrabile della *reductio ad unum*, per popolare la schiatta dei fenomeni con locali emergenze iniziali. Non *Un Principio*, ma indefinite 'principalità', che si determinano attraverso interventi di parziale isolamento contestuale, non meno funzionali e plausibili dell'*hic Rhodus hic salta* logico che dovrebbe portarci al cospetto di un principio assoluto non causato. Anzi, mentre, secondo natura – una natura sottoposta alla condizione fenomenica del tempo –, non si potrà mai retrocedere a sufficienza nella filiera causale al punto di determinare una causa fuori del tempo, e quindi iniziale, gli stessi fenomeni, considerati sotto il rispetto intelligibile e nel registro della libertà, possono assumere il valore di atti originari. Introdurre allora, come fa Kant, un doppio regime di causalità, consente di salvaguardare il principio etico della responsabilità delle azioni:

La causalità della ragione nel carattere intelligibile non nasce e non comincia, in qualche modo, in un certo tempo a produrre un effetto. Perché altrimenti sarebbe anch'essa soggetta alla legge naturale dei fenomeni, in quanto questa determina le serie causali secondo il tempo; e la causalità allora sarebbe natura, e non libertà. Noi, dunque, potremmo dire: se la ragione può aver causalità rispetto ai fenomeni, essa è una facoltà, mediante la quale incomincia da prima la condizione sensibile di una serie empirica di effetti. Giacché la condizione, che è nella ragione, non è sensibile, e quindi non comincia già da essa stessa. Quindi pertanto ha luogo quello che noi non trovavamo in tutte le serie empiriche: che la condizione di una serie successiva di fatti possa essere essa stessa empiricamente incondizionata. Perché qui la condizione è fuori della serie dei fenomeni (nell'intelligibile), e quindi non soggetta a nessuna condizione sensibile e a nessuna determinazione temporale da cause anteriori.⁵⁵

⁵⁵ IMMANUEL KANT, *Critica della ragion pura*, Roma-Bari, Laterza, 1985, t. II, p. 441 [II. «Dialettica trascendentale», Lib. II, Cap. II, Sez. IX, III].

Non è soltanto la ragion pratica a recalcitrare di fronte all'iperdeterminazione causale; se si apre il dossier estetico, ci si imbatte nella realtà fattuale dell'opera, delimitata fra estremi, che, nel caso del $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$, hanno natura temporale. La coesione epistemica del verosimile poetico è assicurata da una causalità slabbrata: «Principio è ciò che esiste senza venire necessariamente dopo qualcosa d'altro, ma dopo cui qualcosa d'altro necessariamente o per lo più c'è o si produce».⁵⁶ Riferendosi all'azione tragica, Aristotele sta fissando i limiti della sua compiutezza, compresa fra un inizio, un $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\nu$ e una fine. Ma cosa comporta questa apparentemente pleonastica puntualizzazione? Viene stabilito un 'principio': che la contestualizzazione, la scelta, o *delectus*, consente di individuare, di selezionare, attraverso exeresi, di estrapolare un fatto dalla catena causale, di renderlo, dal punto di vista eziologico, indipendente dagli antecedenti, realizzando, se non una vera e propria esclusione della causalità, un principio di causalità 'debole', poiché le cause materiali, che pure si devono presupporre, non hanno in questo caso pertinenza sistemica. Aristotele biasima la concatenazione esclusivamente episodica delle azioni che costituiscono l'intrigo: la successione puramente sintagmatica ci dà i fatti nella loro casuale (immotivata) manifestazione in un dato tempo; la successione causale li trascende nell'ordine della narrazione e quindi del tipico e quindi del verosimile e quindi dell'universale; abbiamo così sacrificato l'evento in favore della storia; ciò che in prima istanza appariva come singolare viene trasceso nel tipico – ovvero, significa.⁵⁷ Ma, in primo luogo, il principio dell'opera non necessariamente deve darsi a riconoscere come il successivo di una qualsiasi catena causale snocciolata all'interno del tempo dell'opera; in questo senso il principio per eccellenza è quello del testo sacro, che racconta la storia proprio dalle origini, nella pura sequenza della *fabula*; in secondo luogo, la sua effettualità può trascinare rispetto all'alveo causale in quanto legata *met'alléla*, cioè 'episodicamente', con quanto lo precede. Siamo di fronte a una specie di effetto assoluto, dal momento che la sua evenienza è dislocata rispetto a un ordine dato antecedente, in virtù dell'erezione di una cornice di separazione e di contenimento.

Si può isolare un frammento di senso dal circuito sintattico in cui è espresso, compiere un'azione assolutamente gratuita, imbattersi in un effetto senza causa? Non si tratta di innescare un meccanismo di decostruzione semantica che attraverso il grimaldello dei paradossi logici si avviti nella spirale di un compiaciuto rilancio nichilistico. Sapere come funziona il senso significa orientarsi, nella lettura della prassi, di fronte ai concetti di necessità, possibilità, contingenza. Occorrerà dare una risposta alla provocazione intellettuale di Carroll, che suscita, nel mondo

⁵⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, p. 141 [1450b, 28-29].

⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp. 149-151 [1451b, 33-35 e 1452a, 20].

sovversivo di Alice, l'immagine di un *grin without a cat*⁵⁸ (e Deleuze aggiunge la *flamme sans chandelle*⁵⁹). Ecco: un 'sorriso senza gatto', una proprietà avulsa dalla sostanza cui inerisce. Non l'idea del sorriso, che ovviamente esiste in qualche iperurano, ma lo scintillio di *quel* sorriso, strappato alla sua determinazione contestuale. È la sua mancanza di necessità che consente di isolarlo come pura eccedenza, nei termini deleuziani, della serie significativa rispetto alla serie del significato, o della serie degli effetti rispetto a quella delle cause, come la spuma che persiste per pochi secondi sulla battaglia dopo il riflusso dell'onda. Una pura accidentalità che, paradossalmente, deve prodursi affinché il mondo non risulti iperdeterminato, cioè perennemente identico a se stesso, senza segnature. L'irruzione del nuovo costituisce una di queste marcature sovrabbondanti: sorpassa la causalità e persiste virtualmente irrelato, finché non si attiva quella dinamica temporale di cui stiamo ragionando.

Massimo Cacciari, discutendo un controverso passo del sesto libro della *Metafisica*, dubita, a ragione, che si possa

sospendere l'esame di quel qualcosa di cui non potrebbe esservi scienza, quel qualcosa addirittura 'vicino al non-ente' (1026b 31), che si indica col termine *symbebekós*, ciò che capita a caso, senza alcun rapporto con la *ousía* determinata cui accade (e che dunque non bisogna fraintendere traducendolo con 'contingente', poiché contingente può anche indicare non-necessario o 'per lo più', mentre l'accidentalità del *symbebekós* è talmente 'assoluta' che di esso neppure può dirsi esserci generazione e corruzione) [...]. Il problema di come il *symbebekós* possa dirsi 'quasi un puro nome' [...] e, insieme, necessario che sia (1027a 10), poiché altrimenti tutto avverrebbe *ex anánkes*, per necessità, inquieta l'intero assetto dell'ontologia e mette in crisi fin d'ora il 'pre-giudizio' dell'*ousía* come perfetta presenza [...]. Esiste una tale pura e semplice presenza? Se essa non esiste (o esiste solo nel caso della *ousía* prima, dell'Ente sommo), di necessità ciascuna *ousía* sarà sempre in potenza 'afflitta' dal *symbebekós*, dal poter-essere *syn*, anzi: dal non potere non accompagnarsi all'indeterminato. Almeno questo aspetto della sua figura reale, concreta resta indefinibile da parte del *lógos*.⁶⁰

⁵⁸ «“Well! I've often seen a cat without a grin”, thought Alice; “but a grin without a cat! It's the most curious thing I ever saw in my life!”» (L. CARROLL, *Alice's adventures in Wonderland*, in *Alice's adventures in Wonderland; and, Through the looking-glass, and what Alice found there*, cit., p. 59 [VI, *Pig and the Pepper*]).

⁵⁹ G. DELEUZE, *Logique du sens*, cit., p. 45.

⁶⁰ MASSIMO CACCIARI, *Labirinto filosofico*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 25-26. Per i fini specifici della presente ricerca, si tenga presente che il concetto di *συμβεβηκός* sarà utilizzato da Gennaro Sasso per inquadrare la categoria di 'accidente' con cui Cavalcanti identifica il fenomeno erotico nella sua canzone dottrinale (cfr. GENNARO SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, Roma, Viella, 2008).

Mancando di causa determinata, del συμβεβηκός non può esserci scienza:⁶¹ è l'«anomalia selvaggia» del pensiero, che rompe provvidenzialmente il piano della necessità. Appartiene al dominio del caso, τὸ τυχόν, il suo senso sfrangia fuori contesto. Tale l'evento nella sua accidentalità: un eccesso irragionevole, etimologicamente *con-comitante* col logos, che accade insieme, senza riceverne completa determinazione. Un effetto assoluto, di nuovo,⁶² o una deviazione accidentale, immotivata, rispetto alla ferrea necessità della concatenazione causale che costituisce, nell'ottica dello stoicismo, il collante dell'ordine cosmico. Suggestivamente Cicerone, nel *De fato*, parla di un terzo moto, oltre a quello per gravità e a quello inerziale, per spiegare il *clinamen*, la deviazione nel moto rettilineo degli atomi disegnato dalla fisica democritea, anticipando il processo di integrazione/sostituzione della meccanica deterministica con la meccanica stocastica:

Sed Epicurus declinatione atomi vitari necessitatem fati putat. Itaque tertius quidam motus oritur extra pondus et plagam, cum declinat atomus intervallo minimo (id appellat ἐλάχιστον); quam declinationem sine causa fieri si minus verbis, re cogitur confiteri.⁶³

Ma si può andare oltre l'asserzione puramente apodittica che giustifica l'evento accidentale postulando un 'terzo moto' che, propriamente, non ha causa? In che senso non è causato? Nel senso illustrato da Aristotele nella *Metafisica*: «delle cose che sono o si producono per accidente anche la causa è accidentale»,⁶⁴ vale a dire, è puramente singolare, indeterminata e irregolare, e quindi non generalizzabile (di essa non si dà episteme). Pura contingenza, regno dell'*individuum*, l'imprevedibile e unica accidentalità del fenomeno. Qui la necessità esistenziale della singolarità si impone contro il legame assolutamente non cogente tra i fatti, vanificando il fervido auspicio virgiliano, «Felix qui potuit rerum cognoscere causas»,⁶⁵ dal momento che non si tratta di prendere atto di un limite di natura gnoseologica, ma di stupefarsi di fronte all'apertura di uno scorporo tra i fatti che ha valenza ontologica: l'accidente, il συμβεβηκός, il *clinamen*, pongono in bilico l'ordine statuito, sconvolgono le attese, introducono un assetto eterogeneo della temporalità. È la fisica che, come sempre, ridisegna l'orizzonte epistemologico della metafisica:

⁶¹ «ἐπιστήμη οὐκ ἔστι τοῦ συμβεβηκός φανερόν» (ARISTOTELE, *Metafisica*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2004, p. 276 [VI, 1027a 20]).

⁶² «Un evento è definibile come *l'effetto che sembra eccedere le proprie cause*. Lo spazio di un evento, invece, è ciò che si apre nello iato che separa un effetto dalle sue cause» (S. ŽIŽEK, *Evento*, cit., p. 11).

⁶³ CICERONE, *Il fato*, a cura di Francesca Antonini, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 64-66 [X 22].

⁶⁴ ARISTOTELE, *Metafisica*, cit., p. 277 [VI 2, 1027a 6-7].

⁶⁵ VIRGILIO, *Georgiche*, a cura di Mario Ramous, Milano, Garzanti, 2001, p. 96 [II, v. 490].

Le strade su cui cammina la natura non possono essere previste con tutta certezza; la parte giocata in esse da un accidente è irriducibile e addirittura molto più decisiva di quanto Aristotele stesso credesse: la natura che si biforca è quella in cui differenze piccole, fluttuazioni insignificanti possono, se si danno circostanze opportune, espandersi in tutto il sistema e produrre nuove funzioni, un nuovo comportamento globale.⁶⁶

Di fronte alla singolarità non resiste principio di ragione sufficiente in grado di ricondurre la sua anomalia a una tollerabile verità di fatto. Il principio di causalità introduce, a posteriori, un'eziologia a malapena inquadrabile in un processo probabilistico. Che ovviamente rivendica rilevanza epistemologica quando sia applicata allo studio di fenomeni che avvengono nel mondo fisico, sulla base di evidenze quantificabili; ma che drammaticamente sdrucchiola sulla viscida prensilità degli eventi storici. Nietzsche contesta l'illusione vichiana che l'essenza temporale dei fenomeni mondani sia deducibile dalla loro origine. La ricerca genealogica rintraccia piuttosto le *défaillances* e le divergenze, annota la casualità dei ricorsi e delle fughe in avanti, e non crede alla meccanica colata della materia in uno stampo identitario preconstituito:

Seguire la trafila complessa della provenienza, è al contrario mantenere ciò che è accaduto nella dispersione che gli è propria: è ritrovare gli accidenti, le minime deviazioni – o al contrario i rovesciamenti completi – gli errori, gli apprezzamenti sbagliati, i cattivi calcoli che hanno generato ciò che esiste e vale per noi; è scoprire che alla radice di quel che conosciamo e di quel che siamo – non c'è la verità e l'essere, ma l'esteriorità dell'accidente [*l'extériorité de l'accident*].⁶⁷

Su questa base, entro quali margini può muoversi il *verstehen* delle scienze idiografiche, applicato al discorso storico? «The most historians can do is to make tentative statements about causation with reference to plausible counterfactuals, constructed on the basis of judgements about probability».⁶⁸ Gli scenari storici alternativi che a posteriori potranno assumere valenza euristica, in ogni sistema

⁶⁶ Y. PRIGOGINE, I. STENGERS, *La nuova alleanza*, cit., pp. 269-270.

⁶⁷ M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, cit., p. 35. E ancora: «La storia, genealogicamente diretta, non ha per fine di ritrovare le radici della nostra identità, ma d'accanirsi al contrario a dissiparla; non si mette a cercare il luogo unico da dove veniamo, questa prima patria dove i metafisici ci promettono che faremo ritorno; essa si occupa di far apparire tutte le discontinuità che ci attraversano» (ivi, p. 51). In un'ottica che non è soltanto antropologica, segnaliamo gli interventi di FRANCESCO REMOTTI, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1996 e *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

⁶⁸ NIALL FERGUSON, *Virtual history: towards a 'chaotic' theory of the past*, in *Virtual history. Alternatives and counterfactuals* [1997], ed. by Niall Ferguson, New York, Fall River Press, 2009, p. 89.

d'attese dato sono ugualmente possibili, alcuni addirittura più probabili di quello che la contingenza storica si premura di realizzare. Il protagonista del capolavoro romanzesco di Robert Musil, un personaggio alla Des Esseintes che estetizza i suoi interessi per la matematica, fa del «principio di ragione insufficiente» il cardine teoretico della sua impresa di 'contingentazione' del mondo: «nella nostra vita reale, vale a dire personale, e in quella pubblico-storica accade sempre ciò che in fondo non ha una vera ragione». ⁶⁹ E ciò che accade si può precariamente spiegare sulla base del fraintendimento di un ordine vigente, che si desidererebbe puntellato da una rigida gerarchia causale in grado di garantire l'efficace e fedele trasmissione di informazioni – dalle triplette del codice genetico alle circolari amministrative. Ma nell'età del disincanto una ragione ormai scettica non permette di coonestare non si dica la provvidenzialità, ma nemmeno la residua buona fede della storia/storiografia:

in prevalenza, però, la storia nasce senza autori. Non si sviluppa dal centro, bensì dalla periferia. A partire da piccole cause [...]. Lo squadrone cavalca in fila per due e si esercita a 'trasmettere un ordine', esercitazione consistente nel passarsi un ordine pronunciato a bassa voce; se in testa si ordina: 'Il sergente preceda la colonna', in coda ne viene fuori: 'Otto uomini siano fucilati all'istante', o qualcosa del genere. Allo stesso modo nasce la storia del mondo. ⁷⁰

La storia, la vita, in quanto sistemi aperti sottoposti a processi dissipativi che lavorano in condizioni più o meno lontane dall'equilibrio, rigettano i modelli complessi e raffinati di spiegazione causale, anche laddove questi squadernino il variegato ventaglio del possibile di fronte alla brutta necessità dei fatti, accaduti e pertanto irreversibili. Ciò perché il possibile, il virtuale non è l'antonimo del necessario, ma il suo amplissimo residuo, astrattamente determinato, ciò che, pur non essendo accaduto, porta comunque in dote il principio di ragion sufficiente in grado di coonestare il suo accadere. La forza del possibile è propulsiva e rivoluzionaria: ciò che chiede di essere realizzato, il finora inespresso, giungerà a maturazione sulla base di leggi presupposte che inquadrano il suo accadere, oppure resterà inespresso per dare vita a mondi finzionali alternativi, ma sempre sulla base di un presupposto modello di spiegazione causale. Di altro genere è la natura del puro contingente, dell'accidente; la sua sola concepibilità fa franare ogni articolata sintassi dell'esperienza:

⁶⁹ ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, vol. I, a cura di Ada Vigliani, Milano, Mondadori, 1992, p. 178.

⁷⁰ Ivi, pp. 491-492.

L'essentiel c'est la contingence. Je veux dire que, par définition, l'existence n'est pas la nécessité. Exister, c'est *être là*, simplement; les existants apparaissent, se laissent *rencontrer*, mais on ne peut jamais les *déduire*. [...] la contingence n'est pas un faux-semblant, une apparence qu'on peut dissiper; c'est l'absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est gratuit [...]. Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le cœur et tout se met à flotter [...]: voilà la Nausée.⁷¹

Ennesimo esempio, e forse estremo, di crollo della presenza, nei termini studiati da Ernesto De Martino, Antoine Roquentin sperimenta la pura sincronia di un mondo di fatti irrelati. Solo il tempo, come aveva intuito Eliot, potrebbe salvare la sua psicosi dell'effimero e del contingente. Non il tempo, naturalmente, rifilato nella trama della successione causale, ma una temporalità in grado di compensare un senso di ineluttabilità inesplicabile, che fa oscillare il piano di equilibrio del soggetto fra lo smarrimento nella contingenza e l'affronto del perturbante:

Wahnstimmung, disposizione d'animo delirante. *C'è qualcosa, dimmi dunque che cosa c'è... Non so, ma c'è qualcosa*. Perdita della *Heimlichkeit*, sentirsi 'spaesato'. Percezione di un mutamento vago di significato, caratterizzato dalla perdita del 'fondo di domesticità mondana'. Il mutamento ha un significato straordinariamente pregnante per l'esperiente, indica qualcosa che lo riguarda direttamente e secondo una minaccia radicale, il mutamento ha l'esperiente per centro (*res tua agitur*).⁷²

Disperso fra la pura contingenza s'indovina la presenza di qualcosa, che mi riguarda. Sinistro, in quanto confuso, opaco. Potrebbe appartenere a un altro tempo. Come sollecitarlo a rivelarsi?

I.2.5. *Il moto retrogrado del vero*

Il filosofo sloveno Slavoj Žižek trascoglie una marginale formula hegeliana, un vero *hapax* espressivo che ricorre in una sola occasione nella *Scienza della logica*, per coonestare un progetto di rifondazione del materialismo dialettico marxiano. *L'absoluter Gegenstoß*, ovvero il 'contraccolpo' (sottinteso, del moto riflessivo), definisce una dinamica di apparente riappropriazione che crea ciò da cui sembra ritirarsi o allontanarsi. Così Hegel:

⁷¹ JEAN-PAUL SARTRE, *La nausée* [1938], Paris, Gallimard, 1972, p. 187.

⁷² ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 2002, p. 86.

Il movimento riflessivo, secondo quanto si è considerato, è quindi da prendersi quale *assoluto contraccolpo* in se stesso. Giacché la presupposizione del ritorno in sé, – quello da cui l'essenza proviene ed è solo come questo provenire, – è unicamente nel ritorno stesso.⁷³

Il presunto soggetto o signore del logos non sarebbe altro che un effetto, di per sé, che ricostruisce le tracce del proprio determinarsi inventando il tempo della separazione dal fondamento, riscattando la pura successione cronologica in un divenire teleologicamente orientato e sostanziale. Il ritorno, come sguardo retrospettivo, crea l'oggetto. L'infanzia, per esempio. Ravvisata in quell'ente inosservabile che entra nella comunicazione svincolandosi dalla muta loquacità dell'*in-fans*,⁷⁴ oppure identificata con quel continente del desiderio frustrato, o della pienezza di piacere, o dell'attesa di maturazione, o del trauma rimosso, che non è mai avvenuto e che *ad-viene* solo nel momento in cui si ritorna a esso, inventandolo. Che sia l'infanzia, che sia la dimensione esistenziale della colpa, qualcosa che mi riguarda deve rivelarsi, accadere nel presente della riflessione ripiegata su se stessa, essere strappato alla sua imbozzolata virtualità per subitaneamente irrigidirsi nel gabinetto dell'imbalsamatore. L'atteggiamento tragico, e anche quello elegiaco, ricostruiscono in tal modo la genealogia dell'inevitabile, togliendo respiro al contingente, al gratuito, estromesso pure dai mondi finzionali del possibile e dalle epiche ricostruzioni storiografiche.⁷⁵ Poiché ciò che fattualmente non è accaduto, purché fosse verosimile la sua possibilità, ritrova la necessità del suo accadere in un universo di narrazioni alternative. In tal senso la vittoria degli Imperi centrali durante la I Guerra Mondiale, dimostrata con dovizia di testimonianze contro-storiche dal romanzo ucronico di Guido Morselli, ben lungi dall'essere sviluppata come polemica *reductio ad absurdum*, celebra il trionfo, malauguratamente solo ideale, della razionalità della Storia:

Ne viene fuori che mentre l'accaduto, il REALE, è paradossale, assurdo, l'ipotesico, il contingente (ciò che poteva accadere) *non ha niente* del fantastico, è lineare, persino ovvio: logico. Il non-reale ha per sé la razionalità, o più modestamente, la logica.⁷⁶

⁷³ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Scienza della logica*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 447. Cfr. S. ŽIŽEK, *Evento*, cit., p. 57 e *Il contraccolpo assoluto. Per una nuova fondazione del materialismo dialettico*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2016.

⁷⁴ Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 45-52.

⁷⁵ Cfr. GIANLUCA BOCCHI-MARCO CERUTI, *Origini di storie*, Milano, Feltrinelli, 2000², p. 251.

⁷⁶ Lettera a Calvino del 24 aprile 1971, citata in VALENTINA FORTICHIARI, *Introduzione a GUIDO MORSELLI, Romanzi*, vol. I, a cura di Elena Borsa e Sara D'Arienzo, Milano, Adelphi, 2002, pp. LVII-LVIII.

L'apoteosi della razionalità contro-storica sembra puntellata, assai fragilmente, da un'improbabile concatenazione di fatti casuali, accidentali, quindi contingenti,⁷⁷ di cui il cronista-narratore non ci risparmia l'enumerazione; eppure, la loro natura evenemenziale viene riscattata a posteriori dalla felice evidenza della concordia europea post-bellica, che consente di rintracciare quella provvidenziale *ratio* storica che sussume il singolare e l'individuale nella logica di un processo che li trascende. La concettualizzazione del reale, dell'esperienza, paga lo stesso tributo all'indiscreto 'contraccolpo' del pensiero. Aristotele aveva illuminato il suo funzionamento logico con insuperata acribia analitica. Si tratta della distinzione fra potenza (materiale) e atto (formale), tra δύναμις e ἐνέργεια. Ebbene, l'attuato predetermina il processo di attuazione, non da un punto di vista cronologico, ma logico, con la conseguente affermazione della chiarezza formale del senso sull'indistinzione materiale del non senso. Così Aristotele:

Ma l'atto è anteriore anche per la sostanza. In primo luogo, perché le cose che nell'ordine della generazione sono ultime, nell'ordine della forma e della sostanza sono prime: per esempio, l'adulto è prima del fanciullo e l'uomo è prima dello sperma: l'uno, infatti, possiede la forma attuata, l'altro, invece, no. In secondo luogo, è anteriore, perché tutto ciò che diviene procede verso un principio, ossia verso il fine: infatti, lo scopo costituisce un principio e il divenire ha luogo in funzione del fine. E il fine è l'atto, e in grazia di questo si acquista anche la potenza. In effetti, gli animali non vedono al fine di possedere la vista, ma posseggono la vista al fine di vedere [...]. L'operazione, infatti, è fine e l'atto è operazione, perciò anche l'atto [ἐνέργεια] vien detto in rapporto all'operazione [ἔργον] e tende allo stesso significato di entelechia.⁷⁸

Dunque, la 'potenza' non esiste se non come adeguazione fattuale del divenire alla precedente determinazione di ciò che è dato in quanto permanente (l'*entelecheia*). Il divenire è una sorta di spostamento all'indietro delle lancette dell'orologio per cogliere, nella consecuzione degli istanti, le varie fasi che, logicamente, hanno portato all'evidenza e all'assertorietà di ciò che già è. Paradossalmente, ciò

⁷⁷ Nella lettera citata Morselli in verità confonde ipotetico con contingente, quindi possibile con accidente. Certo, in sé, il malaccorto svarione di un burocrate che consente al memoriale del tenente Van Allmen di essere effettivamente inserito fra la corrispondenza da recapitare all'Arciduca Ferdinando, invece di essere evaso in archivio, unito alla *defaillance* mnemonica dell'Arciduca, che permette alla lungimirante proposta di diventare esecutiva, sono mere e improbabili coincidenze, da cui tuttavia dipende l'affermarsi del possibile utopico che, come dice Morselli, è più razionale del reale; e dunque la loro aleatorietà, solo apparente, tutt'al più tinge di stravaganza un ordito tramato in senso teleologico (cfr. GUIDO MORSELLI, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 24, 39).

⁷⁸ ARISTOTELE, *Metafisica*, cit., pp. 419, 421 [IX, 8, 1050a, 5-10, 21-23].

che è – un effetto, un causato – s’impone come causa di ciò che lo produce; ma questo, ovviamente, da un punto di vista logico: dato l’evento B, che è quello che appartiene al tempo, osservabile, dell’*hic et nunc*, ‘inventiamo’ l’evento A come sua necessaria, logica premessa causale, e costruiamo così la consecuzione passato-presente come ordine di eventi concatenati (comprensibili, e quindi spiegabili), necessitati nell’ordine del fattuale (storico) e nell’ordine della coscienza. E dalla sfera logica irresistibilmente siamo cooptati in quella ontologica.

Tradotto nei termini che ci interessano, la sensazione di trovarsi di fronte all’‘evento’, nella sua irriducibile novità, non è gestibile dalla coscienza, che cercherà di ricondurlo nella filiera del *post hoc propter hoc*; ma la sensazione rimane, quella di essere irragionevolmente agganciati a qualche cosa che si può assimilare a un improvviso raggio di luce verticale, che provoca il dislocamento di una sezione (usando la metafora spaziale) della consecuzione lineare. Qualcosa che accade, che poi transita nella condizione puramente fattuale dell’essere stato, ma che, propriamente, non appartiene al passato, semplicemente perché, in quanto non riconducibile alla sequenza causa-effetto, non si trova nel tempo. È sempre qui, adesso, si ripete, è il fermo presente dell’attimo vagheggiato da Faust, che, temiamo, possa condurre alla dannazione. Questo ‘accidente’ privo di essere, che, propriamente, non è, quando accade non può essere determinato nel ‘mentre’ del suo accadere: la razionalizzazione del suo irragionevole *hic et nunc* si determina ricostruendo *ex post* le condizioni del suo accadere – che, semplicemente, non esistono prima del suo manifestarsi, perché, nel suo manifestarsi, l’accidente (l’evento) crea letteralmente il tempo del suo essere atteso. L’ora, o il *mentre*, dell’evento indeterminato, produce tempo, meglio, *temporalizza*, retroagendo sul passato, modificandolo perché vi incunea le ragioni del suo venire alla luce. Impossibile, dunque, pensare la potenzialità come tale, come aveva ben visto Bergson, che parla non a caso di ‘moto retrogrado del vero’, con cui si ricostruisce il movimento a partire dall’immobile, il divenire a partire dalla sostanza, il tempo a partire dallo spazio. *L’Essais sur les données immédiates de la conscience* è del 1889. A più di quarant’anni di distanza dal suo giovanile trattato dottorale, Bergson approfondisce la sua analisi sulla natura illusoria e derivata del possibile:

Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible; mais c’est à ce moment précis qu’elle commence à l’avoir toujours été, et voilà pourquoi je disais que sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l’aura précédée une fois la réalité apparue. Le possible est donc le mirage du présent dans le passé [...]. D’avant en arrière se poursuit un remodelage constant du passé par le présent, de la cause par l’effet.⁷⁹

⁷⁹ HENRI BERGSON, *Le possible et le reel* [1930], in *La pensée et le mouvant*, cit., p. 111.

Se la retrodatazione dell'attuale costituisce l'unica via d'accesso logica a un potenziale ormai irrevocabilmente datato, si comprende, a giudizio di Žižek, «la tesi di Hegel secondo cui nel corso dello sviluppo dialettico le cose 'diventano ciò che sono'». ⁸⁰ Ma allora, per sfuggire al determinismo causale – compromettente dal punto di vista etico, se non addirittura compromesso –, che rilegge l'entelechia a partire dal termine *ante quem* dell'atto concluso, occorrerebbe valorizzare, nella sua parzialità, la prospettiva *post quem* dell'azione in processo, che incrocia un passato che deve essere saputo e narrato come causa che non perde la contingenza del suo apparire, e che quindi non si risolve nel suo effetto. ⁸¹ Incrociando eterno ritorno e messianismo, poiché il tempo che interroga un passato riaperto alla contingenza non sarà più *causato*, ma *atteso*.

L'*impasse* di ordine logico-cognitivo si può superare per via psicologica. La terapia non può non tener conto delle progressive riletture, *a parte subiecti*, del trauma. Come dice Lacan,

Freud esige una oggettivazione totale della prova finché si tratta di datare la scena primitiva, ma suppone senz'altro tutte le risoggettivazioni dell'evento che gli sembrano necessarie per spiegarne gli effetti a ciascuna delle svolte in cui il soggetto si ristrutturava, cioè altrettante ristrutturazioni dell'evento che si operano, secondo il suo termine, *Nachträglich*, successivamente [*après coup*]. ⁸²

Nachträglich l'evento passato viene strappato alla sua determinazione contestuale per ristrutturarsi in funzione della mobile sofferenza presente. Il moto è in ogni caso retrogrado, ma il cono di luce dell'attualità volta per volta ne mette in risalto l'aspetto imperfettivo, mai definitivamente concluso quanto ai suoi riverberi sul presente. E ciò che si innesca, a ben considerare, è un *loop* temporale, che orienta la progressione a spirale di un senso che, di contraccolpo in contraccolpo, ridisegna i parametri soggettivi dell'esperienza. Con altrettanta chiarezza si esprime al proposito Derrida:

Non c'è testo presente in generale e non c'è neppure testo presente-passato, un testo passato come essente stato-presente. Il testo non è pensabile nella forma,

⁸⁰ S. ŽIŽEK, *Evento*, cit., p. 161. Si ricordi che, sull'orlo del crollo mentale, Nietzsche consegna alla formula *Wie man wird, was man ist*, come recita il sottotitolo di *Ecce homo*, la rilettura in funzione esemplare della sua esperienza autobiografica e del suo lascito intellettuale.

⁸¹ In questa direzione si muove la filosofia della storia di Schelling: «Il *wissen sa* il Passato come puro Inizio. Il Passato è saputo come "vorweltliche", non nel senso di ciò che cronologicamente precede il mondo, ma nel senso [...] di ciò che non deve divenire-mondo [...], che non è Causa immanente al suo effetto» (M. CACCIARI, *Dell'inizio*, cit., pp. 488-489).

⁸² J. LACAN, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, cit., p. 250.

originaria o modificata, della presenza. Il testo inconscio è già intessuto di tracce pure, di differenze in cui si uniscono il senso e la forza, testo che non è presente in nessun posto, costituito da archivi che sono *già da sempre* delle trascrizioni [...]. *Già da sempre*, cioè depositi di un senso che non è mai stato presente, il cui presente significato è sempre ricostituito a posteriori, *nachträglich*, in un secondo momento, *in modo supplementare*: *nachträglich* significa anche *supplementare*.⁸³

Dunque, per Derrida – il primo Derrida – un'esperienza allo stato puro non esiste; in luogo del testo, assente, il soggetto ripiegato in sé trova solo le tracce che lo indirizzano verso l'archivio da cui trascoglie polverosi apocrifi, per rivitalizzarne l'infedele trascrizione di un originale perduto. Ma a un'attenta considerazione, questo soggetto esegeta cosa fa? Qualsiasi punto mobile dell'esperienza scelga in cui assestarsi per proiettare lo sguardo retrospettivo, viene trasformato in un provvisorio *éschaton*: come direbbe Kermode, il soggetto «Compie un'«integrazione temporale», trasforma uno spazio vuoto in un *kairos* e lo carica di significato».⁸⁴ Confidando nel surplus semiotico della struttura narrativa, questo soggetto escatologico dona senso: facendo luce dietro di sé, come il Virgilio lampadoforo di Dante, trova in primo luogo, sul limitare dell'ombra, il *kèrigma*, l'annuncio, e quindi, poco più avanti, il tempo di mezzo, pieno di spirito, tempo di nascondimento degli eventi, che si ritirano dietro i loro simulacri memoriali e profetici.

1.2.6. *Il circuito temporale del futuro anteriore*

Sottoposta allo sguardo affilato e impregiudicato dello storico, che intenda davvero, come chiedeva Ranke, mostrare i fatti come sono, non regge l'impalcatura lineare di un tempo continuo, risolto nel suo flusso; prendono il proscenio la contingenza e la discontinuità. Nell'icastica precisazione di Kracauer, «Noi viviamo in una cateratta di tempi; e fra queste correnti temporali si formano 'sacche' e vuoti, che ricordano vagamente fenomeni d'interferenza».⁸⁵ L'aleatorietà però deve essere governata, e pertanto le società umane si pongono il compito di ordinare il tempo, a partire dalla stipula di patti che impegnano i contraenti per il futuro. Nell'ordine del simbolico il futuro è già qui, e condiziona il presente:

L'essenza del patto è drammatica, il ricordo di un incontro in cui i due contraen-

⁸³ JACQUES DERRIDA, *Freud e la scena della scrittura*, in *La scrittura e la differenza* [1967], Torino, Einaudi, 1971, pp. 273-274.

⁸⁴ FRANK KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [1966], Firenze, Sansoni, 2004, p. 169.

⁸⁵ S. KRACAUER, *Prima delle cose ultime*, cit., p. 158.

ti si sono assunti delle responsabilità e si sono scambiati delle promesse. Le responsabilità e le promesse restano con noi per tutta la vita e oltre. Possiamo tentare di sfuggir alle prime e le seconde si possono tenere nascoste [...], esse sono però potenzialmente presenti e un giorno si riaffermeranno.⁸⁶

In questo senso, il titolo del più celebre romanzo della tradizione letteraria italiana enuncia una verità suggellandola con una tautologia. Dal punto di vista etimologico, naturalmente. Dal momento che *sponsus* è il participio passato di *spondere*, che vale 'promettere solennemente, giurare', termine che estendeva il suo ambito di applicazione alle cerimonie matrimoniali, in cui sanciva la validità del patto stipulato attraverso le reciproche garanzie che si scambiavano il padre della sposa e lo sposo, che 'ri-spondeva' impegnandosi per il futuro. Da *spondere* la produttività etimologica si ramifica nella famiglia di deverbali e denominali che comprende, per esempio, 'responso' (a partire dall'originaria accezione oracolare), 'responsabilità' e così via. Pertanto, cosa significa dichiararsi 'responsabile' di qualche azione, assumerne e riconoscerne la 'responsabilità'? Significa confermare al presente, attraverso il prefisso iterativo, la validità di un impegno (una promessa, *sponsum*) preso nel passato; se il patto è stretto nel presente, si accetta di agganciare all'azione ancora allo stato potenziale un indice di *responsabilità*, vale a dire, la possibilità che, una volta compiuta, in futuro si possa essere chiamati a *risponderne*. Il titolo del romanzo di Manzoni tenta di aggirare per via espressiva il bilico logico in cui si muovono gli atti illocutivi riferiti al futuro. Ricordando appunto che *sponsus*, da cui 'sposi', è un participio passato, ciò che viene enunciato nel nesso attributivo *I promessi sposi* è il già compiuto di un'intenzione/azione che viene colta nell'attesa del suo compimento.

Bizantinismi, può darsi. Che tuttavia offrono il destro alle conclusioni scettiche dei nominalismi di ogni epoca, che negano la realtà del tempo, dematerializzandola in virtù di paradossi logici e linguistici. È la posizione filosofica del presentismo, per esempio, che ha trovato un puntello nel postmoderno orizzonte debole che ha vaticinato la fine della storia. Il divenire si riassume nel presente:

le présent, au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé. Il se retourne en quelque sorte sur lui-même pour anticiper le regard qu'on portera sur lui, quand il sera complètement passé, comme s'il voulait 'prevoir' le passé, se faire passé avant même d'être encore pleinement advenu comme présent; mais ce regard, c'est le sien, à lui présent. Cette tendance à transmuter le futur en futur antérieure peut aller jusqu'à la caricature.⁸⁷

⁸⁶ HAROLD FISCH, *Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria* [1984], Bologna, il Mulino, 1988, p. 23.

⁸⁷ FRANÇOIS HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 126.

Un *must* che non è possibile ignorare è l'articolo di John Ellis McTaggart, pubblicato tre anni dopo la teoria della relatività ristretta, ancora oggi oggetto di discussione fra epistemologi e filosofi analitici. Non è l'enunciazione o l'eventuale soluzione del paradosso di McTaggart che qui interessa, ma la sua premessa argomentativa allineata col *common sense*. Si consideri l'evento M in relazione alle tre determinazioni temporali di presente, passato e futuro:

The characteristics, therefore, are incompatible. But every event has them all. If M is past, it has been present and future. If it is future, it will be present and past. If it is present, it has been future and will be past. Thus all the three incompatible terms are predicable of each event.⁸⁸

Per dimostrare che l'evento M possiede le tre caratteristiche temporali non simultaneamente, come pare assicurato dalla semplice linearità dell'enunciazione, occorre però affidarsi a una pregiudiziale conoscenza della serie temporale passato-presente-futuro, incorrendo così nella fallacia autoreferenziale del circolo vizioso. Ci basti tuttavia prendere nota che dell'evento presente si potrà predicare che è stato futuro, e che sarà passato. Nella sua apparente banalità, la contraddizione di riferire al futuro ciò che sarà passato – l'evento futuro *sarà stato* in senso retrospettivo – e di riferire al passato, tramite il condizionale, ciò che è stato futuro – l'evento passato *sarebbe stato* in senso predittivo – pare l'effetto di un provvido *trompe-l'œil* linguistico. Nei termini della linguistica testuale,

Il futuro anteriore e il condizionale passato si distinguono ambedue dal futuro semplice e dal condizionale presente per il fatto che essi combinano la prospettiva linguistica dell'informazione recuperata (retrospezione) con quella dell'informazione anticipata (previsione). Questi due tempi, quindi, ciascuno nel suo gruppo, possono essere descritti come tempi verbali della postinformazione anticipata.⁸⁹

I 'gruppi' a cui fa riferimento Weinrich sono quelli del discorso narrativo per il condizionale passato, e del discorso commentativo per il futuro anteriore. Un narratore sagace, come Gabriel García Márquez, può ricavare dall'uso retrospettivo e anticipatore di forme verbali al passato vertiginosi effetti di asincronia temporale. Si ricordi lo stupefacente inizio di *Cien años de soledad*: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo».⁹⁰

⁸⁸ JOHN ELLIS MCTAGGART, *The unreality of time*, «Mind», vol. 17, n. 68, oct. 1908, p. 468.

⁸⁹ HARALD WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978, p. 86.

⁹⁰ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, Madrid, Alfaguara, 1986, p. 11.

Retrospezione e previsione agiscono in sinergia per dare luogo, nel caso del futuro anteriore, al cosiddetto futuro epistemico, contraddistinto dall'estrema mobilità del momento dell'enunciazione rispetto al momento dell'avvenimento (l'intervallo di tempo che corrisponde al suo svolgersi) e al momento del riferimento temporale (l'intervallo di tempo in cui il risultato dell'evento viene valutato nella sua compiutezza).⁹¹ Nella frase al futuro anteriore si incrociano le due serie temporali discusse da McTaggart, quella assoluta di *passato-presente-futuro*, e quella relativa di *prima-durante-dopo* (o antecedente-contemporaneo-posteriore), rendendo irricevibile la richiesta forte di una fondazione logica della successione temporale.

Il *non expedit* logico non costituisce un problema per Vladimir Jankélévitch, che nel 1931 pubblica una capitale monografia su Bergson, di cui si era fatto seguace e allievo a partire dal 1923. Intitola uno dei primi paragrafi *L'optique rétrospective et le mirage du futur antérieur*. Vi rileva che la coscienza taglia sempre l'abito dell'evento con la stoffa del già stato:

Le future antérieur n'est-il pas un avenir devenu fictivement passé par anticipation? L'illusion rétrospective n'est rien d'autre que cette fiction. Simultanément *antérieur* et à venir, le future antérieur est le type même des *anachronismes* qui nous interdisent une vision *synchrone* du présent: incapable de rattaper le décalage, la conscience posthume laisse passer à jamais les occasions miraculeuses de la contemporanéité.⁹²

Parlando in via analogica, la sequenza temporale si popola di effetti ottici prodotti dall'evento, allorché impatta sul reticolo di diffrazione del presente. Ma nessuno potrà dubitare che quegli effetti illusivi siano all'origine di un processo inferenziale reale, che rimonta di causa in causa fino a recuperare il ritardo temporale sul presente. L'antica sapienza, che disciplina il futuro sotto la figura della ripetizione, esprime senza ambagi una indiscutibile certezza esistenziale e storica, come si legge in una delle più suggestive sentenze del libro dell'*Ecclesiaste*: «Quod

⁹¹ «[...] il futuro composto [...] indica di norma un evento posteriore al ME [momento dell'enunciazione], ma anteriore a (solo più raramente coincidente con) un MR [momento del riferimento]. E poiché l'effettiva collocazione di tale MR (che non deve necessariamente essere espresso in forma esplicita) può variare, ne consegue che anche la collocazione temporale del MA [momento dell'avvenimento] può variare. Si confrontino i seguenti enunciati, di cui espongo il relativo schema di riferimento temporale: (a) *stasera*, quando verrà a trovarci, Giovanni *avrà terminato* il suo lavoro / ME ---- MA ---- MR / (b) *a quest'ora*, Giovanni *avrà terminato* il suo lavoro / MA ---- ME, MR / (c) Giovanni *avrà terminato* il suo lavoro *prima di venerdì scorso* / MA ---- MR ---- ME /» (PIER MARCO BERTINETTO, *Alcune ipotesi sul nostro futuro (con osservazioni su potere e dovere)*, «Rivista di grammatica generativa», vol. 4, n. 1-2, 1979, pp. 82-83).

⁹² VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, Paris, PUF, 1959, p. 21.

factum est ipsum permanet, quae futura sunt iam fuerunt» (III 15). La formula risulta ancora produttiva nelle riflessioni che Schopenhauer dedica all'arrangiamento del tempo da parte della volontà: «Si pensi quindi: *Quid fuit? Quod est. Quid erit? Quod fuit?*».⁹³ Si potrebbe fare riferimento a persistenti e ostinati residui di ancestrale domesticazione del tempo, che solo parzialmente rispondono ai mutamenti intervenuti nelle strutture e condizioni socioeconomiche dell'esperienza; nel futuro anteriore trova verbale espressione l'attesa di senso di epoche a base produttiva agricolo-artigianale, che si rapportano all'evidente ciclicità dei fenomeni naturali. Il futuro è già raffigurato, come poteva precisare didascalicamente Machiavelli, rinvigorendo il topos dell'*historia magistra vitae*: «Sogliono dire gli uomini prudenti, e non a caso né immeritatamente, che chi vuole vedere quello che ha a essere, consideri quello che è stato; perché tutte le cose del mondo in ogni tempo hanno il proprio riscontro con gli antichi tempi».⁹⁴

Il riscontro, in termini 'figurali', drammaticamente collaserebbe con l'ingresso nella modernità, allorché l'orizzonte d'attesa di epoche tecnologicamente orientate si smarca dalle esperienze pregresse, inaugurando una fruizione propriamente lineare della temporalità,⁹⁵ la sola dimensione in cui potrebbe allignare l'irruzione dell'evento come sconvolgente inusitata singolarità. Ecco allora che proprio la possibilità di raccontare il passato al futuro anteriore, vale a dire dal punto di vista interno al sistema di attese su cui ha impattato l'evento, può liberarlo dal suo orientamento teleologicamente condizionato:

On éprouve la liberté tant que l'on reste contemporain de son acte. Après coup, on explique la décision en la rapportant à ses antécédents, comme si elle avait été déterminée. Tout au plus parvient-on à suggerer, à rendre intelligible la liberté en restituant au passé son caractère de futur antérieur, au lieu de le contempler dans sa fatalité rétrospective.⁹⁶

Per non cadere nel determinismo della riduzione causale, il discorso storiografico dovrebbe rendere giustizia all'evento che si è fatto, nel passato, concreto motore di differenziazione storica, avendo cura di restituire la sua grana 'irreale', che rompe l'orizzonte previsionale di un tempo che è stato presente e che aveva immaginato un diverso futuro:

⁹³ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 551 [IV, § 54].

⁹⁴ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, in *Il Principe e altre opere politiche*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 450-451 [III, XLIII].

⁹⁵ Cfr. REINHART KOSELLECK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986, p. 309.

⁹⁶ RAYMOND ARON, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique* [1948], Paris, Gallimard, 1981, p. 216.

L'événement historique suscite bien souvent la surprise des acteurs parce qu'il s'agit de la réalisation d'une alternative qui n'avait pas été envisagée par la majorité des contemporains. Ainsi, au moment critique, juste avant que l'événement se produise, les scénarii contrefactuels sont plus 'réels' que les événements sur le point d'advenir.⁹⁷

Preziosa indicazione euristica, che consente di apprezzare, con la sua corta prospettiva di dettaglio, corroborata dal metodo della *nouvelle histoire*, anche i residui 'animistici' e arcaici che continuano a persistere a livello delle coscienze individuali, e a livello di coscienza in sé e astoricamente intesa. Proprio in epoca moderna l'ideologia di progresso e le varie filosofie della storia non hanno fatto altro che rimpiallare la sconnessione delle assi previsionali del futuro col collante di una figura di ripetizione, lo sviluppo dell'organismo.

Risulta insostenibile, per qualsiasi forma di civilizzazione scientificamente avvertita, l'immagine di un futuro totalmente impregiudicato, sottoposto al martellamento statico di eventi che farebbero procedere la storia per singulti, per brusche soluzioni di continuità. L'orrore dello storico di fronte all'*inconnu*, che non può essere redento per via estetica, come avrebbe fatto Baudelaire, è efficacemente espresso da Alexis de Tocqueville, di ritorno dal suo viaggio nell'America del Nord: «Je remonte de siècle en siècle jusqu'à l'Antiquité la plus reculée; je n'aperçois rien qui ressemble à ce qui est sous mes yeux. Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres».⁹⁸ Nel baratro di un futuro destinato a rimanere ignoto s'incontra la fine del tempo, della storia, si anticipa la fine, si vive per la fine. George Steiner vede, giustamente, nella capacità di articolare linguisticamente il tempo del verbo in direzione dell'immaginario o della controfattualità la cellula generativa del discorso umano:

È questa miracolosa [...] capacità delle grammatiche a generare realtà alternative, frasi ipotetiche e, soprattutto, i tempi del futuro che ha permesso alla nostra specie di sperare, di proiettarsi ben al di là dell'estinzione dell'individuo [...]. È in questo senso preciso che l'utopia e il messianesimo sono figure sintattiche.⁹⁹

Ma l'utopia, e soprattutto il messianesimo, non si possono pronunciare al futuro semplice, che è un tempo 'cronologico', di puro inquadramento degli eventi in una scala di riferimento – la serie A di McTaggart – che in maniera asettica

⁹⁷ QUENTIN DELUERMOZ, PIERRE SINGARAVÉLOU, *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 44.

⁹⁸ ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Flammarion, 1981, t. II, p. 399.

⁹⁹ GEORGE STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994, p. 14.

distingue il futuro dal passato e dal presente. Nella *ratio* profetica l'avvento del Messia è già avvenuto, nella premeditazione l'azione che intendo compiere è già compiuta. Il futuro diventa *già stato* nella disposizione di un agente che progetta, che non si limita a prendere atto, *pre-vedendo*, ma a intervenire, *pre-meditando*. Non è la semplice e neutra anticipazione nella visione (che può arrivare dall'esterno), è l'anticipazione nel pensiero, è il logos che intende piegare il tempo. Il Logos divino allora, che piega il tempo disegnando la precostituita storia della salvezza. Si ascolti Ricœur:

Prendiamo la premeditazione di una azione futura: come ogni attesa, è presente quando l'azione futura non è ancora. Ma il «segno»-«causa» è qui più complesso della semplice previsione. Infatti, ciò che io anticipo è non soltanto l'inizio dell'azione, ma il suo compimento; portandomi in avanti al di là del suo inizio, io vedo il suo inizio come il passato del suo compimento futuro; ne parliamo allora al futuro anteriore.¹⁰⁰

Nella pre-meditazione del futuro anteriore, un tempo verbale di relazione, i grani del rosario temporale vengono snocciolati desultoriamente, in progressione e regressione; il presente, in sé e per sé insopportabilmente estatico, fa venire a sé passato e futuro, li presentifica, li strappa alla reciproca 'nientificazione'. Poiché, a rigore, nemmeno il passato esiste, la sua impenetrabile irrevocabilità non regge alla tramoggia nichilistica del demonio:

Passato! Che parola sciocca! Perché 'passato'? / Passato e puro nulla: identità completa. / Questo perpetuo creare, allora, perché? / Per travolgere nel nulla quel che è stato creato? / 'È passato!' Come dobbiamo intenderla, / questa parola? È come non fosse mai stato / eppure s'agita in cerchio, come esistesse. / Preferirei, fossi io, il vuoto eterno.¹⁰¹

Ma si noti che Mefistofele è costretto a inventariare il convulso *moto circolare* di ciò che si ostina a non scomparire: *und treibt sich doch in Kreis*.

Un tempo verbale, il futuro anteriore, che è essenzialmente un modo di temporalizzazione della coscienza. Così Lacan:

Io m'identifico nel linguaggio, ma solo perdendomi come un oggetto. Ciò che si realizza nella mia storia non è il passato remoto di ciò che fu perché non è più,

¹⁰⁰ P. RICŒUR, *Tempo e racconto I*, cit., p. 29.

¹⁰¹ J.W. GOETHE, *Faust*, cit., pp. 1018-1019 [vv. 11596-11603].

e neanche il perfetto di ciò che è stato in ciò che io sono, ma il futuro anteriore di ciò che sarò stato per ciò che sto per divenire.¹⁰²

Le evidenti risonanze heideggeriane chiariscono che nella progettazione del *Dasein* l'anticipazione del suo destino costituisce l'esistenziale incoercibile. Il suo movimento *ad-venire* – che traduce il termine *Zu-kunft*, futuro – prende la direzione del ritorno a sé: «Il lasciarsi pervenire a se stesso [*sich auf sich zukommen-lassen*] nel mantenimento della possibilità caratteristica come tale, è il fenomeno originario dell'*ad-venire* [*Zukunft*]».¹⁰³ È il tema inaugurale del *nóstos*, su cui spende le sue riflessioni il Calvino lettore dell'*Odissea*: «Il ritorno va individuato e pensato e ricordato: il pericolo è che possa essere scordato prima che sia avvenuto».¹⁰⁴ Il divenire erode il costante ritardo sull'essere, che è già stato e che sarà, grazie alla decisione anticipatrice. Tale è l'attitudine esasperante di cui Baudelaire provvede il narratore del racconto *La fausse monnaie*: «toujours occupé à chercher midi à quatorze heures».¹⁰⁵ Forma logica e cronologica dell'impossibile, è stato detto.¹⁰⁶ In realtà, cercare di continuo mezzogiorno nelle due del pomeriggio è l'unica forma intenzionale possibile in cui quell'Esserci possa riconoscere la sua collocazione nell'ordito temporale: sempre, e contemporaneamente, in leggero ritardo e in largo anticipo – di già, ma non ancora.

1.2.7. *La (ritornante) temporalità di aión*

Il XV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio è occupato per buona pezza dal discorso sacro di Pitagora. Il tema della metempsirosi inserisce in un orizzonte cosmologico, nel transito dal mito alla storia, l'incessante processo di trasformazione di figure ed elementi che ordina lo scorrere del tempo nell'essenziale permanenza della

¹⁰² J. LACAN, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, cit., p. 293.

¹⁰³ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 391 [§ 65].

¹⁰⁴ ITALO CALVINO, *Le Odissee nell'Odissea*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, vol. I, Milano, Mondadori, 1995, p. 888. Il saggio di Calvino rifonde alcuni articoli della metà degli anni Settanta, in cui, sotto lo pseudonimo di Palomar, discuteva con Edoardo Sanguineti su prospettive utopiche e regressive del viaggio di Ulisse. La sintesi del vivace confronto in EDOARDO SANGUINETI, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 270-281.

¹⁰⁵ C. BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, cit., p. 96.

¹⁰⁶ «In nessun momento dato (*donné*), in nessun momento voluto, si può ragionevolmente sperare di trovare, fuori da ogni relatività, mezzogiorno alle quattordici. Questa contraddizione è la forma logica e cronologica dell'impossibile simultaneità di due tempi, di due eventi separati nel tempo e che non possono dunque essere dati (*donnés*) nello stesso tempo» (J. DERRIDA, *Donare il tempo. La moneta falsa*, cit., p. 37).

materia. In ogni moderno tentativo di rinnovare il dialogo con la natura, aprendosi all'ascolto poetico della sua immanente 'storicità', si può cogliere il riverbero di quell'antica sapienza di cui il già postremo Ovidio scelse di farsi interprete, in quel mannello di versi che anticipa l'*explicit* del poema. Il folle, continuo diventare altro della totalità creaturale non risparmia il tempo, continuamente incalzato e in fuga da se stesso:

Nihil est toto, quod perstet, in orbe. / Cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago. / Ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu, / non secus ac flumen, neque enim consistere flumen / nec levis hora potest, sed ut unda inPELLITUR unda / urgeturque eadem veniens urgetque priorem, / tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur / et nova sunt semper; nam quod fuit ante, relictum est, / fitque, quod haud fuerat, momentaque cuncta novantur.¹⁰⁷

Potrebbe risultare proficuo isolare la topica immagine del fiume mai uguale a se stesso, che sensibilmente raffigura il perpetuo rinnovarsi degli istanti. Come 'dall'onda è sospinta l'onda e quella che giunge è incalzata e incalza l'onda precedente', così fugge il tempo. Quindi, da una parte si prende atto, sulla base del principio fisico comparativo, che nel momento del passaggio, ipoteticamente fermato nella sua istantaneità, il tempo si divide in futuro, presente e passato, corrispondenti alla astratta successione fra il non esserci ancora dell'onda, il suo esserci attuale, e il suo non esserci più. In realtà, nella prospettiva situata dell'osservatore, che abbraccia nell'istante un contesto percettivo dinamico, l'onda che è appena giunta è attualmente incalzata dall'onda che deve ancora arrivare (il futuro) e continua a incalzare l'onda che la precede (il passato). Paradossalmente, agisce su ciò che non è più (qui) ed è agita da ciò che non è ancora (qui). Ciò che interessa, seguendo il filo argomentativo che ci siamo prefissi, è l'implicazione logica di simili raffigurazioni della consecuzione temporale, che danno esca alle fondate perplessità di McTaggart. In primo luogo, pare proprio che l'ordine temporale in cui s'inscrive la metabolizzazione coscienziale dell'esperienza funzioni con moto retrogrado: non soltanto il passato, ben lungi dall'irrevocabilità fisica del suo essere stato, viene continuamente rideterminato dal presente, ma lo stesso presente risulta il frutto di una determinazione ancora a venire, che si può idealmente 'anticipare' a posteriori con uno sguardo retrospettivo collocato nel futuro. In secondo luogo, come possiamo rappresentare la natura dell'attimo se non lo si svelle dal contesto in divenire, se non lo si immobilizza, sempre *ex hypothesi*, nel *nunc stans* dell'epifania?

¹⁰⁷ OVIDIO, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 800-802 [XV, vv. 178-185].

Posta la domanda, forse si chiarisce il senso della più celebre allegoria dello *Zarathustra* nietzscheano, il racconto agli ardentosi marinai dell'ascesa al monte più alto, che si interrompe di fronte alla porta carraia del tempo, nel pieno sfavillare del meriggio. La porta carraia è sovrastata da un'iscrizione: «attimo». Nella porta convergono due sentieri temporali opposti, uno che procede infinitamente indietro nel tempo e l'altro infinitamente avanti nel tempo. L'insofferenza per il rapsodico scintillante dettato nietzscheano trova caustico sfogo nella battuta liquidatoria di Nordau: «Analizziamo questi discorsi; sceveriamoli dalle bolle di sapone. Cosa dicono? Il momento fugace del presente è il punto dove il passato e l'avvenire si toccano. Merita questo sottinteso il nome di idea?»¹⁰⁸ Forse occorrerebbe essere consapevoli che dietro questa 'idea' c'è la meditazione di un frammento di Eraclito (31): «ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὄντη».¹⁰⁹ Convergere e divergere in questo caso non sono antonimi, poiché nell'attimo del meriggio il tempo si piega e passato e futuro confluiscono l'uno nell'altro a disegnare il circolo dell'eterno ritorno:

Ognuna delle cose che possono camminare, non dovrà forse aver già percorso una volta questa via? Non dovrà ognuna delle cose che possono accadere, già essere accaduta, fatta, trascorsa una volta? E se tutto è già esistito: che pensi, o nano, di questo attimo? Non deve questa porta carraia – esserci già stata? E tutte le cose non sono forse annodate saldamente l'una all'altra, in modo tale che questo attimo trae dietro di sé tutte le cose avvenire? Dunque – anche se stesso?¹¹⁰

La possibilità che qualcosa si possa ripetere ciclicamente poggia la sua plausibilità logica sull'astrazione di un tempo infinito in distensione 'orizzontale', che viene incrociato da un tempo altrettanto infinito che taglia verticalmente la consecuzione in ogni singolo attimo; poiché solo postulando un tempo infinito avremo la certezza che infinite volte il singolo evento potrà ripresentarsi; ma nel momento in cui si ripresenta, in cui ritorna, si scopre che infinite volte è già ritornato:

In un tempo infinito, ogni possibile combinazione sarebbe una volta, quando che fosse, raggiunta; sarebbe anzi raggiunta infinite volte. E poiché tra ogni 'combinazione' e il suo prossimo 'ritorno' dovrebbero essere passate tutte le altre combinazioni possibili, e ciascuna di tali combinazioni determinerebbe l'intera successione delle combinazioni nella stessa serie, sarebbe con ciò dimostrato un circolo

¹⁰⁸ M. NORDAU, *Degenerazione*, cit., p. 413.

¹⁰⁹ ERACLITO, *I frammenti e le testimonianze*, a cura di Carlo Diano e Giuseppe Serra, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 1980, pp. 18-19 («La via in su e la via in giù sono la medesima»).

¹¹⁰ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, vol. VI, t. I, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1968, p. 192 [III. *Della visione e dell'enigma*, 2].

di serie assolutamente identiche: il mondo come circolo che si è già innumerevoli volte ripetuto e che prosegue il suo gioco all'infinito.¹¹¹

Così accade a Zarathustra di fronte alla porta carraia, allorché in un vertiginoso gioco di specchi riflette sul tornare di quell'attimo di lucida consapevolezza, che comprende l'ulteriore abissale consapevolezza dell'esserci già stato di quel momento, e così via, *ad infinitum*. Per dirla con Foucault, che tuttavia non stava esplicitamente riferendosi a Nietzsche,

Si tratta della linea retta dell'avvenire che taglia continuamente il minimo spessore di presente, lo ritaglia indefinitamente a partire da sé: lontano che si vada per seguire questa cesura, mai si incontra l'atomo indivisibile che si potrebbe infine pensare come la micro-unità presente del tempo (il tempo è sempre più sciolto del pensiero); si trova sempre sui due lembi della ferita che ciò è già capitato (e che era già capitato, e che era già capitato che era capitato), e che questo capiterà ancora (e che capiterà ancora che questo capiti ancora): meno frattura che indefinita fibrillazione; il tempo è ciò che si ripete; e il presente – trafitto da questa freccia dell'avvenire che lo porta deportandolo di continuo da parte a parte – il presente non cessa di ritornare.¹¹²

Ora, la tensione ritornante di questa temporalità sembrerebbe deresponsabilizzare il soggetto, che supinamente viene trascinato nella corrente della ripetizione; in realtà, questo *amor fati* è deciso da una volontà che riconosce nell'eterno gioco di αἰών il principio del proprio determinarsi. Vale a dire: il fatto stesso che nell'istante privilegiato di un qualsiasi meriggio della coscienza si possa diventare consapevoli della ripetizione, indovinando il gioco senza scopo del fanciullo cosmico di Eraclito – «αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιληῆς»¹¹³ –, come è successo

¹¹¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1888-1889*, in *Opere*, vol. VIII, t. III, a cura di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 1974, p. 165.

¹¹² MICHEL FOUCAULT, *Theatrum philosophicum*, introduzione a GILLES DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Bologna, il Mulino, 1971, p. 19.

¹¹³ ERACLITO, *I frammenti e le testimonianze*, cit., pp. 24-25 [fr. 48] («Il tempo è un bimbo che gioca, con le tessere di una scacchiera: di un bimbo è il regno»). Del filosofo di Efeso Nietzsche si era esplicitamente occupato durante il periodo giovanile votato agli studi sull'ellenismo, ma la successiva sordina lascia comunque percepire la sua presenza fino alle riflessioni degli anni tardi: «Il gioco, creatore di mondi, di Zeus, vale a dire del fuoco con se stesso, è come il gioco di un fanciullo cosmico che costruisce e distrugge sempre di nuovo; questo accade infatti 'senza alcuna imputabilità morale', in uno stato di innocenza eternamente identico, paragonabile al creare dell'artista, che deve creare e al contempo sovrasta con lo sguardo la propria opera. In questo gioco della casualità celeste domina la suprema necessità, ma nessuna teleologia e perciò anche nessuna causalità» (KARL LÖWITZ, *Nietzsche e l'eterno ritorno* [1956], Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 121).

a Nietzsche-Zarathustra, sposta indefinitamente all'indietro e in avanti la ricerca di quel momento aurorale in cui il *così fu* della cieca irrevocabilità naturale si è trasformato nel *così volli* della volontà di potenza. È la decisione chiaroveggente che, mentre riconosce l'ordine della temporalità ciclica, si riappropria di un'esistenza altrimenti soggetta allo sperpero delle possibilità nel mondo causalmente necessitato dei fenomeni: «Se assimili il pensiero dei pensieri, ti trasformerai. Se per ogni tua azione ti domandi: 'È ciò qualcosa che io voglia fare infinite volte?' – questa domanda è il più grave fardello».¹¹⁴

Coerentemente col proprio orizzonte filosofico, la lettura nietzscheana di Heidegger insiste su questo punto:

Definiamo 'attimo' il tempo in cui futuro e passato sbattono la testa l'uno contro l'altro, il tempo in cui essi vengono dominati e messi in atto dall'uomo secondo una decisione, stando l'uomo nel punto di questo scontro, anzi, *essendo* egli stesso tale punto. La temporalità del tempo *dell'eternità*, che va pensata nell'eterno ritorno dell'uguale, è la temporalità nella quale soprattutto l'uomo, anzi, per quel che ne sappiamo, solo l'uomo sta, in quanto, ri-soluto (*ent-schlossen*) al venturo e conservando il già stato, forma e sopporta il presente.¹¹⁵

Ecco cosa significa determinarsi per l'azione, decidere: fare della propria azione il punto d'irraggiamento di una volontà che non subisce passivamente la causalità, ma che la promuove nell'azione al punto da volere il perpetuo ripetersi di quel gioco senza scopo di αἰών che la sovrasta.

Si torni dunque all'immagine ovidiana, e pitagorica, del flusso temporale colto nei singulti delle onde che impattano fra di loro in serie. Il piano inclinato della corrente si piega in prossimità dell'asse longitudinale della coscienza, che ha l'intuizione di un ordine ciclico nell'istante in cui riconosce, tornando su di sé e *in sé*, per un effetto retrospettivo, la figura anticipata di una decisione attuale. Proprio come quell'onda, eternata nella sua δύναμις, che urge su quella passata, e che è incalzata da quella a venire. Teoria della relatività, o semplice effetto stroboscopico, o forse entrambe le cose.

Tutto ritorna dunque, indefinitamente? Identico o, quantomeno, con richiesta più debole, sotto mutata forma? Il diaframma che separa antropologia da cosmologia può essere asportato solo per via estetica, ed estatica. Solo una prospettiva artistica è in grado di cogliere l'infinito 'raggiro' del tempo isolando, in uno stato di rapimento percettivo, un singolo momento dal flusso del divenire. È nell'istante

¹¹⁴ F. NIETZSCHE, *Idilli di Messina. La gaia scienza e Frammenti postumi 1881-1882*, cit., pp. 355-356.

¹¹⁵ MARTIN HEIDEGGER, *Nietzsche* [1961], a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 1994, pp. 299-300.

e a partire dalla perforazione abissale dell'istante che si palesa una ritmica temporale in cui possono convergere, in un circolo, le eterogenee grandezze vettoriali della linea cronologica (passato-presente-futuro) e della linea vissuta (precedente-attuale-seguente),¹¹⁶ per compensare l'assurdo logico di un finito che si ripete infinitamente. Sbalzati fuori dal tempo fisico, cosmologico, che sembra invecchiare mentre noi invecchiamo, lo si ritrova sempre fresco e rinnovato nell'estasi perennemente giovane della coscienza. Ma nell'olocausto offerto a un qualsiasi Dioniso o Mefistofele, l'apparente bellezza della grazia impetrata e ricevuta cela, a malapena, la maldestra cucitura del finito con l'infinito. Poiché tutto sembra ripetersi, tra euforia e sconforto, finché non arriva una bambina, Alice, a porre l'indiscreta domanda, che non merita risposta:

«Well, I'd hardly finished the first verse», said the Hatter, «when the Queen jumped up and bawled out, 'He's murdering the time! Off with his head!'» «How dreadfully savage!» exclaimed Alice. «And ever since that», the Hatter went on in a mournful tone, «he won't do a thing I ask! It's always six o'clock now». A bright idea came into Alice's head. «Is that the reason so many tea-things are put out here?» she asked. «Yes, that's it», said the Hatter with a sigh: «it's always tea-time, and we've no time to wash the things between whiles». «Then you keep moving round, I suppose?» said Alice. «Exactly so», said the Hatter: «as the things get used up». «But what happens when you come to the beginning again?» Alice ventured to ask. «Suppose we change the subject», the March Hare interrupted, yawning. «I'm getting tired of this».¹¹⁷

L'incauto apprendista stregone ha perso la facoltà di governare il tempo; è condannato, coi suoi bislacchi commensali, all'eterna ripetizione della scena: l'ora del the. Sono sempre le sei del pomeriggio, la bevanda è continuamente servita, fortunatamente le tazze sulla tavola imbandita sono in sovrannumero, poiché non si può balzare fuori dall'istantaneità della ripetizione per sciacquare quelle usate e rimetterle in circolo. E cosa succede quando non si hanno più a disposizione tazze pulite? La lepre marzolina impone, saggiamente, di passare ad altro argomento di conversazione.

Il tempo consuma e si consuma. Nell'approfondimento dell'istante, sotto lo smerigliato circolo della ripetizione, si rivela la *facies hippocratica* della morte. Il finito non può essere trasceso. Ciononostante qualcosa torna, qualcosa che è stato sarà di nuovo, quello che è vive in costante anticipo e ritardo. Il gioco del fanciullo

¹¹⁶ Il ponderoso volume di ENZO MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* (Bologna, il Mulino, 1968), non approfondisce questo aspetto di riuo analogico della spazializzazione della ritmica temporale, in verità pertrattato fin dai tempi di Zenone.

¹¹⁷ L. CARROLL, *Alice's adventures in Wonderland*, cit., p. 64 [VII, *A mad tea-party*].

di Eraclito viene dapprima trasceso nella necessità di un ciclo che riparte, ogni volta, annunciato dall'apparizione di un *puer* divino. «Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna». E dunque l'Achille del mito omerico non scenderebbe una volta per sempre nell'Ade, sarebbe anzi indefinitamente richiamato a comprovare il suo destino sotto le mura di Ilio: «atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles».¹¹⁸ Ma l'intrusione escatologica dell'evento costringe la circolare affatturante malia di αἰών a misurarsi con la discontinuità lineare del κατρός. Il gioco non è senza scopo, e ha una direzione.

1.2.8. *Di già, ma non ancora: tempo messianico e tempo di mezzo*

La visita a un maniero ormai dismesso, nell'estate del 1934; le passeggiate in giardino, che risvegliano i ricordi, e l'intimità con un'amica, che apre una via di fuga sentimentale: con questo stato d'animo Thomas S. Eliot costruisce i movimenti di *Burnt Norton*, ristretto fra il non essere stato dei desideri passati, e il non poter essere mai del desiderio presente, la perpetuazione di ciò che, per non vanificarsi, non può sfuggire al suo status potenziale, di eterna promessa. Lei è Emily Hale, amore di gioventù del poeta, accantonato dal repentino matrimonio con Vivienne Haigh-Wood, e in seguito, dopo anni, ritrovato. Un quarto di secolo di fitta corrispondenza (1930-1956), finalmente consultabile trascorsi i dieci lustri dalla scomparsa dell'amica e ispiratrice. La rimozione dell'ostacolo, la morte della moglie Vivienne nel 1947, da cui era in ogni caso formalmente separato fin dal 1933, avrebbe però chiarito la natura ideale della passione di Eliot, che di nuovo non si risolse a sposare Emily, convolvendo piuttosto in seconde nozze nel 1957 con Valerie Fletcher. Ecco, dunque, i primi versi del poema:

Time present and time past / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past. / If all time is eternally present / all time is unredeemable. / What might have been is an abstraction / remaining a perpetual possibility / only in a world of speculation. / What might have been and what has been / point to one end, which is always present. / Footfalls echo in the memory / down the passage which we did not take / towards the door we never opened / into the rose-garden. My words echo / thus, in your mind. / But to what purpose

¹¹⁸ VIRGILIO, *Le Bucoliche*, cit., pp. 102, 104 [IV, vv. 6, 36]. Nulla di sorprendente, pertanto, al di là dell'intento politico ed encomiastico, che si possa scrivere una storia al futuro, come fa Virgilio con l'*Eneide*. Il poeta britannico Winston Auden tuttavia se ne adonnerà: «No, Virgil, no: / not even the first of the Romans can learn / his Roman history in the future tense. / Not even to serve your political turn: / hindsight as foresight makes no sense» (W.H. AUDEN, *Secondary epic*, in *Collected Poems*, cit., p. 596 [vv. 1-5]).

/ disturbing the dust on a bowl of rose-leaves / I do not know. / Other echoes / inhabit the garden. Shall we follow?¹¹⁹

Nelle frange della memoria si riverbera l'alone delle esperienze non vissute. Ciò che è stato e ciò che solo avrebbe potuto essere convergono in un presente assoluto, coibentato dall'intima implicazione di passato e futuro: probabilmente, allora, non ha senso sollevare la polvere che tornerà a depositarsi sui petali di una rosa sempre in procinto di avvizzire. Il fermo presente che consuma passato e futuro nel circolo della ripetizione non conosce l'orizzonte della redenzione (o della dannazione). Il folle divenire precipita nell'*hic et nunc* dell'attimo senza fondo, che è sempre stato; la pura linearità, senza estremi di contenimento o definizione, in assenza di cornice, genera la circolarità.

Heidegger sfugge all'equivoco, o alla tentazione, della temporalità ciclica, poiché la sua analitica esistenziale, nel momento in cui pone come fondamento speculativo il discorso sull'ente e non quello sull'Essere, allaccia il divenire con la dimensione del finito. In generale, come può finire qualcosa? Perché – si rammenti la dialettica di atto e potenza in Aristotele – ha portato a compimento ciò che si riconosce, a posteriori, che era stato anticipato in una sua disposizione a essere. Ma la morte, in quanto segnatura indelebile del finito, può essere assimilata a siffatto compimento?

Anche se la maturazione, cioè l'essere specifico del frutto, in quanto modo di essere del 'non ancora' (cioè dell'immatunità), coincide formalmente con l'Esserci per il fatto che l'uno e l'altro *sono* già da sempre il loro 'non ancora' (in un senso che resta ancora da determinare), ciò non significa che la maturazione come 'fine' e la morte come 'fine' coincidano anch'esse quanto alla struttura ontologica della fine. Con la maturazione, il frutto si *compie*. Ma la morte cui giunge l'Esserci è un compimento in questo senso? Certamente con la morte l'Esserci ha 'compiuto il suo corso'. Ma ha, nel contempo, necessariamente esaurito le possibilità che gli sono proprie? Queste non gli sono piuttosto sottratte? Anche un Esserci 'incompiuto' finisce [...]. Per lo più l'Esserci finisce nell'incompiutezza o anche nello sfacelo e nella consunzione.¹²⁰

Il *non ancora* della maturazione del frutto riscatta l'occasionalità della serie temporale solo grazie all'inquadramento del divenire in una salda preconstituita struttura diegetica. Il *non ancora* della morte pare invece consegnare lo scorrere del tempo all'insignificanza. A meno che l'orizzonte sempre presente della fine,

¹¹⁹ T.S. ELIOT, *Burnt Norton*, cit., p. 4 [I, vv. 1-20].

¹²⁰ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 299 [§ 48].

che non è ancora qui, sia narrato attraverso figure che ne anticipino l'avvento. Non si tratta della semplice attesa per una fine potenzialmente imminente, in quanto fatto certo ma non predeterminabile, in cui si manifesta il tempo della crisi che chiama il soggetto a risolversi, a prendere una decisione che ha il sapore della svolta;¹²¹ ma di fare della fine il principio di ordinamento del divenire, immanente alla sua segmentata linearità, in grado di redimere lo scialacquo della contingenza,¹²² poiché strappa gli eventi alla singolarità abissale di αἰών per farne dei καιροί, propriamente, degli intervalli di tempo in cui qualcosa di speciale può accadere – al limite, che il libro sacro si chiuda col compimento dell'ultima profezia. Ogni momento opportuno, decisivo, è orientato da una tensione apocalittica: lo stesso principio è un καιρός, escatologica intercizione di αἰών che secerne la linea di χρόνος, in vista e in funzione di una fine, perché l'originario equilibrio – l'originaria entropia, se vogliamo – venga ristabilito.

Nella prospettiva dell'eternità è già raccontata, implicitamente riassunta, ogni possibile storia del finito, compreso, evidentemente, l'evento decisivo della caduta. Si pensi a *Genesis* I, 27: «Et creavit Deus hominem ad imaginem suam; ad imaginem Dei creavit illum; masculum et feminam creavit eos». Il narratore anticipa, ponendosi sul piano di αἰών, che non conosce estrinseche differenze temporali, quella illusoria creazione in sequenza che può rivelarsi e agire solo sul piano di χρόνος, con la conseguente posteriorità della femmina rispetto al maschio – intreccio temporale e narrativo di notevole profondità, al di là del suo valore scopertamente ideologico. L'impianto dottrinale del cristianesimo ha temporalizzato questa intima filigrana storica dell'Esserci con insuperata finezza speculativa ed efficacia psicagogica, innestandosi sul saldo tronco del profetismo ebraico, escatologicamente produttivo a partire dai suoi intimi recessi linguistici. Come nota George Steiner, nell'originale ebraico dell'*Antico Testamento* «La sintassi dominante, non paragonabile in senso stretto ad alcun'altra a noi nota, è una sintassi di 'presente futuro', di anticipazione, che è anche, in ciascun momento storico, ricordo e tautologia».¹²³

Arnaldo, abate di Bonneval, amico e biografo di Bernardo di Chiaravalle, nella canonica esposizione del suo *Hexameron* riesce a ritrarre l'*ubique et semper* del sesto giorno caricandolo di immanente tensione escatologica: «Non erat febris, et jam erat antidotum: nulla adhuc naturae defectio, et jam languorum remedia germinabant».¹²⁴ In quella Natura priva di macchia, che può diventare 'primigenia'

¹²¹ «Già in San Paolo e in San Giovanni è una tendenza a pensare la Fine come un avvenimento possibile in ogni momento; fu allora che nacque il concetto moderno di crisi: San Giovanni usa la parola greca, che vuol dire insieme 'giudizio' e 'separazione'» (F. KERMODE, *Il senso della fine*, cit., p. 25).

¹²² Cfr. *ivi*, pp. 9, 89-90.

¹²³ G. STEINER, *Dopo Babele*, cit., p. 188.

¹²⁴ ERNALDI BONAÉVALLIS ABBATIS *De operibus sex dierum*, in *PL* CLXXXIX, col. 1536a.

solo dopo l'invenzione di χρόνος, si trovano sia il frutto che induce alla caduta nel finito sia il φαρμακός che sana l'oltraggio: non come pure virtualità, ma come presente coestensivo atemporale. Il ritorno nel *nunc stans* è già sempre avvenuto nella messa in scena del dramma della redenzione. Solo che nella prospettiva creaturale la traiettoria appare scandita dalla successione di indici temporali di varia densità, che vanno discriminati e riconosciuti come parte dell'ordine escatologico precostituito, in cui si dipana quindi un tempo di mezzo intervallato, a sua volta, da pregnanti καιροί. Nelle parole di Arnaldo la fine è già qui, sebbene *non ancora* avvenuta, anzi, propriamente nemmeno iniziata. Ma quando la fine 'inizia' – che si tratti dell'inizio del libro sacro o di un qualsiasi racconto o del *liber vitae uniuscuiusque* di cui parla Agostino¹²⁵ – il suo magnetismo orienta tutta la narrazione dell'*interim*, del tempo di mezzo.

Il tempo di mezzo non è un tempo di semplice protensione verso un futuro indeterminato: diversamente da qualsiasi fiducia nelle magnifiche sorti e progressive, il cristianesimo ha individuato un *nec plus ultra*,¹²⁶ il momento in cui il Libro-i libri non soltanto non potranno più essere scritti, ma nemmeno letti (per essere giudicati), poiché allora, come assevera il profeta, la stessa volta celeste si arrotolerà come una pergamena, celando per sempre i caratteri della scrittura divina.¹²⁷ Nella prospettiva della fine, ogni momento è pre-giudicato, come insegna l'apostolo rivolgendosi ai Romani: la gratuita eppure da sempre prevista possibilità di redenzione offerta dall'evento messianico ha consentito alla giustizia di Dio di manifestarsi ora, nel tempo presente, «ἐν τῷ νῦν καιρῷ»,¹²⁸ anticipando la fine, l'ultima parusia. In questo senso, ogni istante è pieno di καιρός, la svolta anticipatrice può rivelarsi a ogni voltare di pagina. Certo, c'è tutto un intervallo di pagine che resta da sfogliare prima di arrivare alla fine del libro. Ma il tempo che resta, come è stato efficacemente argomentato, non è un tempo escatologico, bensì messianico: «il messianico non è la fine del tempo, ma *il tempo della fine* [...]». Quel che interessa l'apostolo, non è l'ultimo giorno, non è l'istante in cui il tempo finisce, ma il tempo che si contrae e comincia a finire (*ho kairós synestalménos estín: I Cor. 7, 29*) [...], il tempo che resta tra il tempo e la sua fine».¹²⁹

¹²⁵ Cfr. AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, cit., vol. II, p. 440 [XX, 14] (non a caso, Agostino introduce il tema del libro individuale della vita, che registra i singoli καιροί nella prospettiva del giudizio finale, discutendo *Apocalisse* 20, 12). Cfr. H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit., pp. 17-30.

¹²⁶ «Il cristianesimo non ha aperto, come la moderna religione del progresso, l'orizzonte di un futuro *indeterminato*, ma ha prospettato un futuro definito, approfondendo ed accentuando l'importanza dell'«istante» decisivo» (KARL LÖWITH, *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia* [1949], Milano, il Saggiatore, 1998, p. 134).

¹²⁷ *Apoc.* 6, 14: «et cælum recessit sicut liber involutus».

¹²⁸ *Rom.* 3, 26.

¹²⁹ GIORGIO AGAMBEN, *Il tempo che resta. Un commento alla 'Lettera ai Romani'*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 63.

L'orizzonte di mondana responsabilità in cui l'attesa della 'fine del tempo' e l'avvento del 'tempo della fine' producono i loro effetti, è laicamente illustrato da uno spiritoso apologo di Corrado Alvaro. Il filosofo Cardine, dopo aver provocato un collettivo trambusto con l'annuncio della certa prossima fine del mondo, è costretto a correggere il tiro, e a precisare che, propriamente, quella fine era già in atto. Il mondo gliene fu grato, e tutti tirarono un sospiro di sollievo. Essendo tutto già compiuto, non c'era nulla da attendere, né da fare – non c'era luogo a procedere per qualsiasi *iustificatio operum*. Occorreva soltanto abituarsi a vivere con ordine e decenza nell'orizzonte della fine.¹³⁰

La fine del tempo è un punto sulla linea di sviluppo di χρόνος: arriverà, senza preavviso. Il tempo della fine è quello che nella prospettiva dell'eterno scandisce il già compiuto di ogni scelta. L'evento messianico è

composto da due tempi eterogenei, un *kairós* e un *chronos*, un tempo operativo e un tempo rappresentato, congiunti, ma non addizionabili. La presenza messianica sta accanto a se stessa, perché, senza coincidere mai con un istante cronologico e senza aggiungersi a esso, tuttavia lo afferra e porta dall'interno a compimento.¹³¹

Un futuro in cui s'inscrive la linea di svolgimento del passato è un futuro al preterito. La tensione escatologica per la fine del tempo, al futuro semplice, si diluisce nella durata messianica del tempo della fine, al futuro anteriore. Qui agisce un inesauribile e sovraordinato tempo della rappresentazione, che supplisce a ogni possibile fine del tempo rappresentato – quell'istante *átupon* di cui si è parlato –, portandolo a compimento, trasformandolo in un evento colmo di καιρός. *In interiore homine*, ovviamente. Ma anche nella logica di una Storia di cui sia stato divinato il principio costruttivo.

«Poiché in Gesù si riscontra già la coesistenza di 'già compiuto' e di 'non ancora compiutamente attuato'», osserva il teologo luterano Oscar Cullmann delineando il formarsi di un inusitato senso del tempo nelle prime comunità cristiane:¹³² la tensione escatologica può diventare messianica allorché si comprende che dell'attesa per il Redentore si può parlare al passato, mentre simbolicamente, attraverso la celebrazione del sacramento, si può perpetuare al presente il dramma del suo avvento.

¹³⁰ Cfr. CORRADO ALVARO, *Fortuna delle profezie*, in *Gente che passa. Racconti dispersi*, a cura di Giuseppe Rando, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 225-229. Il racconto era stato originariamente pubblicato sulla «Stampa» il 17 settembre 1936.

¹³¹ Ivi, pp. 70-71.

¹³² OSCAR CULLMANN, *Cristo e il tempo. La concezione del tempo e della storia nel Cristianesimo primitivo* [1946], Bologna, EDB, 2005, p. 111.

Invisibilmente, la storia si è radicalmente mutata, ma in apparenza è ancora la medesima; infatti il regno di Dio è già apparso, eppure, come ἔρχατον, è ancora da venire. Quest'ambiguità è essenziale a tutta la storia dopo Cristo: il tempo è già compiuto, ma non ancora consumato [...]. In conseguenza della profonda ambiguità del compimento storico, in cui ogni cosa è 'già' ciò che 'non è ancora', il cristiano credente vive in una radicale tensione tra presente e futuro.¹³³

La definitiva parusia, alla fine del tempo, non determina la semplice conclusione dell'èone che ha avuto inizio col mistero dell'incarnazione, ma determina il rientro in αἰών della temporalità finalmente redenta. In αἰών, nel presente coestensivo e atemporale, quella parusia è da sempre avvenuta, anche se cronologicamente è di là da venire. I καιροί che l'anticipano sono momenti di crisi che bucano la pellicola della consecuzione temporale per rivelare l'anteriorità ontologica, e logica, di ciò che li precede e li presuppone, pur non essendosi ancora manifestato nel secolo. Pertanto, la consecuzione temporale non risulta da un aggregato di istanti quantitativamente indiscernibili, poiché alcuni istanti, riconoscibili solo retrospettivamente, rivelano una *quidditas* peculiare:

Kairos significa, nell'uso *profano*, una occasione particolarmente propizia per un'impresa, il momento di cui si parla già da molto tempo prima, senza che se ne conosca la data [...]. L'uso neotestamentario di questo termine, *applicato alla storia della salvezza*, è lo stesso. Soltanto che qui non sono più delle considerazioni umane, ma un decreto *divino* che fa di questa o di quella data un kairos, in vista della realizzazione del *piano divino della salvezza*. E proprio perché la realizzazione di questo piano divino è legata a dei momenti scelti da Dio, a dei kairoi, essa è una *storia* della salvezza. Non tutti i segmenti della linea continua del tempo formano la storia della salvezza propriamente detta, che è costituita invece da questi kairoi, da questi punti presi dall'insieme del tempo.¹³⁴

Quello che resta è davvero un tempo della fine, di una fine già sempre in atto che scerne, lungo la linea cronologica, figure e simulacri del suo *ad-venire*. Un tempo di mezzo, vividamente scolpito sin dalla prima *didaché* apostolica:

For both Paul and John the present time is a 'time-between'. For Paul: between the resurrection of Christ and His expected parousia at the end of the world. For John: between the glorification of Jesus through his crucifixion (which is at the same time his exaltation) and the end of the earthly life of the individual believer.

¹³³ K. LÖWITH, *Significato e fine della storia*, cit., p. 214.

¹³⁴ O. CULLMANN, *Cristo e il tempo*, cit., pp. 61-62.

But for both of them this 'between' has not only chronological but also essential meaning.¹³⁵

Nel frattempo, *zwischen den Zeiten*: non il tempo vuoto dell'attesa, perché il futuro è già qui, come rifletteva Agostino indagando la natura del segno nell'immagine profetica. Le cose future, *quae nondum sunt*, tuttavia sono presenti, *iam sunt*, nelle immagini-segni che le anticipano.¹³⁶ La dinamica significativa del segno, tesa dialetticamente fra fede e speranza, si concretizza negli atti di *caritas* con cui il futuro certifica la propria virtuosa embricazione nel presente. L'equilibrio è sottile, il tempo di mezzo può consumarsi in una vana attesa:

Ma questo *ora fra già e non ancora*, se è la grandezza civile del Cristianesimo, costituisce anche il suo travaglio: il *già ora* che oscura il *non ancora* e il *non ancora* che perde il *già* costituiscono due forze eccentriche che manifestavano il venir meno di quell'agape che Paolo poneva al di sopra della *pistis* e dell'*elpis*.¹³⁷

L'amore vive solo nella tensione fra fede e speranza, perché, tradotto in termini sensibili, è qualcosa che nello stesso tempo è qui e altrove. Se è solo speranza, *non ancora*, si trasforma nell'ente immaginario che ha condizionato il processo della metafisica occidentale, se è solo fede, *già ora*, si contrae nella piena immanenza – mentre l'amore riconosce nell'immanenza l'eco di una chiamata che riverbera dal futuro. Nelle parole del Virgilio morituro di Hermann Broch, nei suoi accessi febbrili e visionari, la tensione messianica del tempo interstiziale si sublima nella profetica attitudine rammemorante dell'amore, che rinsalda in un vincolo il sofferente disordine creaturale:

perché amore è essere pronti ed attendere, l'amore è attesa paziente, perché amore è essere pronti alla creazione: non ancora, eppure di già [*noch nicht und doch schon*]; a questa soglia sosta l'amore, sosta nell'atrio della realtà, là dove deve aprirsi la porta, affinché l'aperto confine possa venire varcato dal mortale: [...] oh, dinanzi a tale rinnovamento della creazione sosta l'amore, preso ancora dalla penombra, proteso ancora all'ascolto, e tuttavia già aiuto che dona il risveglio, e tuttavia già incipiente risveglio.¹³⁸

¹³⁵ RUDOLF BULTMANN, *The presence of eternity. History and eschatology*, New York, Harper & Row, 1957, p. 49.

¹³⁶ Cfr. SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, cit., p. 386 [18, 23-24].

¹³⁷ E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., p. 289.

¹³⁸ HERMANN BROCH, *La morte di Virgilio* [1945], Milano, Feltrinelli, 2003, p. 256.

Noch nicht und doch schon: se non abbiamo visto male, l'espressione torna una dozzina di volte nel romanzo, a cadenzare le rapsodiche incursioni nella *Wunderkammer* fantastica del poeta morente, turbato dall'impassibilità colpevole della bellezza, dal senso dell'incompiuto, dall'amore tradito. Ma anche per il Virgilio in figura di Hermann Broch ci sarà la possibilità di una seconda volta, di una redenzione che ci è già stata, anche per lui, che potrà essere pregato per quel Dio che non conobbe da un poeta smarrito in cerca di salvezza.

I.3. L'IMPERFETTA REDENZIONE

I.3.1. *Il mondo incompiuto*

L'intima certezza di un atto d'amore che si ripete non è sufficiente a sedare l'angoscia per il suo temporaneo consumarsi. Come ogni sera, coricato di buon'ora, il piccolo Marcel attendeva il bacio della madre nell'iperestesia dei sensi, resi acuti dall'oscurità e dal silenzio, per cogliere il minimo indizio del suo appressarsi. Arrivata, la gioia era di breve durata; la porta si richiudeva, il buio imponeva la sua massiccia insignificanza al trascorrere della notte. Prolungare indefinitamente l'attesa, ritardando il momento della sua venuta, per esorcizzare il trauma del distacco; le fantasticherie del fanciullo si spingevano fino al paradosso affettivo: «De sorte que ce bonsoir que j'aimais tant, j'en arrivais à souhaiter qu'il vînt le plus tard possible, à ce que se prolongeât le temps de répit où maman n'était pas encore venue».¹ Marcel non può fare a meno di evadere dal circolo della ripetizione, trasformando in un *καίρως* la semplice necessità del ritorno dell'identico. Ogni volta come una prima volta, tutto il senso sta nell'*interim* – non nella fine del tempo, ma nel tempo della fine.

Un tempo senza *καίρως* non conosce l'orizzonte della redenzione. Assoluta ripetizione, che può iniziare e banalmente finire. Tutto ciò che accade è già accaduto, non c'è nulla da attendere, poiché il tempo è finito:

¹ MARCEL PROUST, *Du côté de chez Swann*, éd. par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 1988, p. 13.

Io accumulo passato, non cesso di fabbricarne e di precipitarvi il presente, senza dargli la possibilità di esaurire la sua stessa durata. Vivere significa subire la magia del possibile; ma quando si scorge nel possibile stesso un passato a venire, tutto diventa virtualmente passato, e non vi è più né presente né futuro.²

La prospettiva è rovesciata: se il divenire è un'illusione, nessun ritorno possibile in αἰών può salvare, semplicemente perché sotto la maschera di χρόνος si è palesato, per chi abbia saputo leggere, non più l'incanto, ma l'orrore della permanenza, che non è più la via di fuga dalla storia, ma il suo scolpito *hic et nunc*. L'inferno è già qui, nella pura e indiscriminata ripetizione e fatalità; saperlo, equivale a chiudere il libro che ci racconta. Magra consolazione. La storia sembra iniziare, o poter ricominciare, conduce i personaggi, segnati dalla colpa, in un mondo allo stato primordiale («El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para nombrarlas había que señalarlas con el dedo»), ma in realtà è stata già scritta, e la pergamena che la racconta è custodita in una stanza in cui «siempre era marzo y siempre era lunes». Leggerla, per i personaggi, significa, in coda all'ennesima peripezia, divinare il principio costruttivo di tante apparenti circonvoluzioni, per essere inghiottiti dal nulla, senza memoria, senza redenzione, senza senso, senza «una segunda oportunidad».³ Il radicale pessimismo metafisico di Cioran illumina la ridicola tragedia di Macondo: il tempo è finito prima ancora di cominciare, e nulla è realmente mai accaduto. Sarebbe meglio non saperlo. Oppure, meglio ancora, sarebbe opportuno dismettere la pretesa, disperata arroganza umanistica, di doverlo e poterlo sapere. Qualcosa torna, le reliquie del già-stato costipano la processione temporale; a dispetto dell'insana ironica chiaroveggenza di Cioran, si deve sperare che non sia l'identico. Perché quell'*identico* è Inferno, come conferma Marco Polo al Gran Kan:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.⁴

Mai concluso e precario lavoro di Eros, che vede il mondo esattamente come un'opera non finita, che attende la redenzione. Ma la porta non si schiude, l'attesa si consuma, allora sì: non c'è più tempo, c'è solo quell'inferno, che ai più non è

² EMIL M. CIORAN, *La caduta nel tempo* [1964], Milano, Adelphi, 1995, pp. 123-124.

³ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, cit., pp. 11, 298, 353.

⁴ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, p. 164.

concesso di riconoscere. Se il mondo è già finito, l'onere della prova sarà rimesso alle ubbie di un pazzo, che vede la cenere dove altri si beano del sole che irrorà di luce le messi rigogliose di grano:

J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde! Là! Tout ce blé qui se lève! Et là! Regarde! Les voiles des sardiniers! Toute cette beauté! (*Un temps.*) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Epouvanté. Il n'avait vu que des cendres.⁵

Il folle amico di Hamm è però un pittore: può trovare scampo nell'opera mai finita dell'arte. Sulla sua tela, uno sguardo affilato potrebbe scorgere il disegno di un aratro, che pare dimenticato in mezzo al maggese, un campo arato solo in parte: l'anima come un paesaggio desolato che dispera del ritorno dell'amore, che solo tornando può compiere l'opera, adempiere la promessa. Nella densa allegoria pascoliana⁶ il tono elegiaco per l'oggetto perduto è in realtà scandito da un'attesa delusa, che curva la nostalgia. Il tempo di Eros richiede due tempi, non si deliba nell'assenza, non si consuma nell'immanenza – forse non è un caso che nel madrigale si esprima lo scoramento sentimentale di una fanciulla. Il primo tempo, abbandonato a se stesso, non esiste, se non come una frase pendente, pronunciata al *conjunctivus potentialis*. Qualcosa di semplicemente abbozzato, lasciato impregiudicato dall'Autore, che si è assentato. Frustrata l'arroganza dell'autodeterminazione, si scopre che la nostra figura è disegnata da un'altra mano. E che solo un'altra mano potrà condurla al compimento. Non è detto che questo secondo tempo arrivi, per riscattare la provvisorietà dell'abbozzo. È il caso di tutte le possibilità abortite, non ancora redente, che formano come un pulviscolo di ineffettualità che si intravedono nel controluce dell'immagine. Anche per loro l'appello viene dal futuro: solo se supponiamo che esista un tempo del compimento possiamo riconoscere la difettività della figura attuale o la virtualità di quella passata. In virtù di un'illuminazione retrospettiva accesa da un tempo che, in senso cronologico, deve ancora venire. Fissata in un'istantanea, anche la creazione, anche l'inizio, l'uscita da αἰών, può apparire inferma e precaria, sbozzata da un demiurgo maldestro e presto annoiato, forse un dio perplesso, come un eroe che non riesca più a risolversi a portare a termine la propria azione, seppure prescritta dal fato. «Speriamo che funzioni»

⁵ SAMUEL BECKETT, *Fin de partie*, in *Théâtre I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, p. 180.

⁶ Si tratta della *myrica Lavandare* (GIOVANNI PASCOLI, *Poesie*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 2004, vol. I, p. 54): «Nel campo mezzo grigio e mezzo nero / resta un aratro senza buoi, che pare / dimenticato, tra il vapor leggero. / [...] / Il vento soffia e nevicata la frasca, / e tu non torni ancora al tuo paese! / Quando partisti, come son rimasta! / come l'aratro in mezzo alla maggese» [vv. 1-3, 7-11].

[*Halway Sheyaamod*] esclama Dio creando il mondo», dopo ventisei tentativi falliti.⁷ Il divino auspicio, registrato dalla sapienza talmudica, non assicura che l'esito del ventisettesimo tentativo sarà coronato da successo; ma, a differenza degli altri, di cui non resta memoria, persi in qualche universo alternativo, dell'ultimo almeno possiamo asserire che ci riguarda, perché è entrato nell'ordine del discorso, del racconto; in quanto lettori, ne siamo anche i personaggi.

Ho pensato esista un mondo che Dio non ha finito di creare. La materia non è morta e non è viva. Vi sono vegetazioni quasi tutte eguali tra sé; e sbazzature di bestie informi, che non possono muoversi dal loro fango perché non hanno né gambe né occhi. Le piante di questo mondo non sarebbero riconoscibili al colore; perché non ne hanno. Soltanto quando c'è un tentativo di primavera, si potrebbe sentire il loro odore che ha però qualche cosa del fango. Vi è anche un abbozzo di Adamo; ma senz'anima. Non può parlare né vedere, ma sente che attorno a lui il fango si move; e ne ha paura.⁸

Un mondo iniziato, ma senza sviluppo. Un'ipotesi, ovviamente forzando il senso della fantasia tozziana, di *reboot*, di riavvio del sistema. Logicamente sostenibile solo qualora si legga nella sua dolorosa carenza «un indice segreto che lo rinvia alla redenzione», come ha provvidamente suggerito Walter Benjamin,⁹ ovvero a una certezza di compimento che riscatta la provvisorietà della figura. E il tempo della redenzione è quello del presente che s'infutura' allorché rivela, compensa quel passato in cui si riconosce implicato: «noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come a ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha un diritto».¹⁰ Il tempo messianico rompe la chiusa irrevocabilità del passato disattivando il suo esser-stato-concluso. Riportandolo a una virtualità che attende:

Il messianico è non la distruzione, ma la disattivazione e l'ineseguibilità della legge [...]. Solo in quanto il messia rende inoperoso il *nomos*, lo fa uscire dall'opera e lo restituisce così alla potenza, egli può presentarne il *telos*, insieme fine e compimento. È possibile portare a compimento la legge, solo se essa è stata prima restituita all'inoperosità della potenza. Come è detto nell'originalissima pericope

⁷ ANDRÉ NEHER, *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz* [1970], Casale Monferrato, Marietti, 1983, p. 72.

⁸ FEDERIGO TOZZI, *Il crocifisso*, in *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, Milano, Mondadori, 1987, p. 807.

⁹ WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, in *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, cit., p. 483 [II].

¹⁰ Ivi, p. 484.

di *2 Cor.* 3, 12-13, il messia è *telos tou katargouménou*, 'compimento di ciò che è stato dis-attivato', fatto uscire dall'atto – cioè, insieme, disattivazione e compimento.¹¹

Nel tempo contratto dell'attesa messianica la realtà non si svuota di predicati, ma si arricchisce di 'spirito'. Con riferimento alle pericopi paoline di *I Cor.* 7, 29-31,¹² il mondo degli atti è sottoposto a una specie di *epochè*, ma non annullato: interviene una cesura nel tempo mediano del *kairós* che pone l'atto al cospetto del suo non essere ancora agito, ovvero – di ciò sta parlando Paolo – viene sospeso il *nomos* dell'*Antico Testamento* perché sia recuperato e realizzato, portato a piena significazione, in Cristo. Il tempo messianico, pertanto, sostanzializza una retrocessione di ordine logico – quella risalita 'causale-eziologica' dal passato potenziale al presente dell'atto, che è possibile solo sulla base di una preliminare retrocessione logica dal presente dell'atto al passato della potenza – insufflando spirito nella lettera morta del Canone, che finalmente è portato alla rivelazione.¹³ Il *come non* paolino non è il diabolico *non*, 'divisorio', che determina l'azzeramento dei significati, poiché ciò che viene tolto si conserva per essere risemantizzato, strappato alla cattiva e carente casualità di *chrónos*, per diventare oggetto di un processo metabolico – di decisione-conversione, in un senso, ovviamente, non solo confessionale.¹⁴

Così accade al passato, salvato, redento da un'intenzione significante che para, di fronte al suo cieco determinismo, non il suo poter essere altro, ma il suo poter essere *per* altro, per un altro futuro che lo interroga e lo rivela. Ciò che sembrava solo sbizzato, caliginoso e puteolente nella sua informalità, trova espressione nella voce che inventa il suo appello prima di raccogliarlo, e al fine di raccogliarlo. Lo sguardo retrospettivo, pietoso, si china su ciò che è morto prima ancora di essere abbastanza nato. Vorrebbe suscitarlo per redimerlo, ma rischia di logorarsi se incrocia lo sconforto *blasé* di Amleto. Dalla sua terrazza di Elsinore, «l'Hamlet

¹¹ G. AGAMBEN, *Il tempo che resta*, cit., pp. 93-94.

¹² «Questo vi dico, fratelli: il tempo si è fatto breve; d'ora innanzi, quelli che hanno moglie, vivano come se non l'avessero; quelli che piangono, come se non piangessero; quelli che gioiscono, come se non gioissero; quelli che comprano, come se non possedessero; quelli che usano i beni del mondo, come se non li usassero pienamente: passa infatti la figura di questo mondo! [παράγει γὰρ τὸ σχῆμα τοῦ κόσμου τούτου]» (cfr. *ivi*, pp. 29-31). Qui abbiamo *σχῆμα*, che non si deve leggere in senso figurale; infatti, quando Paolo intende forzare l'analogia storico-fattuale in senso profetico, utilizza il termine *τύπος*, come in *I Cor.* 10, 6 e 11.

¹³ Si tenga presente che poco prima della pericope discussa da Agamben, troviamo la celebre affermazione, «perché la lettera uccide, lo Spirito invece dà la vita» (τὸ γὰρ γράμμα ἀποκτείνει, τὸ δὲ πνεῦμα ζωοποιεῖ) (*2 Cor.* 3, 6), indispensabile per comprendere il senso del discorso paolino.

¹⁴ Cfr. *supra*, § I.2.3, ovvero quanto si è detto, sulla scorta di Deleuze, a proposito della vicenda di Joë Bousquet.

européen regarde des millions de spectres», scrive Valéry all'indomani della fine del primo conflitto mondiale. «Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours». E intanto, in quell'*interim*, attende la tempesta che è appena passata: «L'orage vient de finir, et cependant nous sommes inquiets, anxieux, comme si l'orage allait éclater». ¹⁵ L'angelo della storia di Benjamin, trascinato da una tempesta che lo allontana da un passato in cui si accumulano rovine su rovine, che osserva sgomento e impotente, vorrebbe invece poter esitare, per salvare Amleto da se stesso, vorrebbe «trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi». ¹⁶ Forse è proprio questo che fa l'artista:

Mentre scrivo mi giunge il mormorio del mare, chiudo gli occhi. E vedo un mondo non ancor nato, allo stato di abbozzo [*Ich schaue in eine ungeborene und schemenhafte Welt hinein*], che vuol essere ordinato e assumere forma [*die geordnet und gebildet sein will*]; vedo brulicare ombre di figure umane [*Ich sehe in ein Gewimmel von Schatten menschlicher Gestalten*], che fan cenno a me [*die mir winken*] perché le esorcizzi e le redima [*daß Ich sie banne und erlöse*]. ¹⁷

Una pura espressione di *divinatio* nelle parole del giovane scrittore alter-ego di Thomas Mann? Uno squarcio nella cortina del futuro che vela il brulichio di virtualità dell'opera a venire? In realtà la dinamica temporale è assai complessa: un mondo non ancora nato – nel futuro, quindi – che fa appello allo scrittore – al suo *hic et nunc* presente – perché lo liberi dalla colpa del non-essere – che appartiene logicamente a un tempo precedente, di cui non esiste memoria. Pietosamente lo scrittore si propone di esorcizzare e redimere (*banne und erlöse*) delle virtualità, meno ancora che abbozzi, disposizioni a essere che tuttavia pagano da sempre il fio della caduta: che da sempre attendono, nella temporalità di αἰών, di cadere per essere redente. Inventate per essere, letteralmente, *trovate* dove sono sempre state. Portando a compimento l'incompiuto lo scrittore opera un'autentica 'ricapitolazione' del dramma creaturale nella pienezza dei tempi, nel senso messianico inteso da Paolo nella *Lettera agli Efesini*, ove si tenga presente che, nella filigrana temporale secreta da αἰών, il piano della redenzione viene scandito, e portato a compimento, passando attraverso καιροί epifanici: «εἰς οἰκονομίαν τοῦ πληρώματος τῶν καιρῶν,

¹⁵ PAUL VALÉRY, *La crise de l'esprit e Note (ou L'Européen)*, in *Variété*, in *Ceuvres I*, éd. par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, pp. 993, 1000.

¹⁶ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, cit., p. 487 [IX].

¹⁷ THOMAS MANN, *Tonio Kröger*, in *Romanzi brevi*, a cura di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori, 1977, pp. 133-134 (per il testo tedesco, cfr. THOMAS MANN, *Frühe Erzählungen*, in *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, hrsg. von Peter de Mendelssonhn, Frankfurt am Main, Fischer, 1981, p. 338).

ἀνακεφαλαιώσασθαι τὰ πάντα ἐν τῷ Χριστῷ». ¹⁸ Per il mondo incompiuto non si danno ascetiche vie di fuga autoassolutorie: è necessario che chi lo ha suscitato lo redima. E lo scrittore, fosse anche solo, e anzi, essendo solo un 'dio ridicolo', immagina l'altro perché possa impetrargli di salvarlo: «E forse mentre penso la loro vita, perché scrivo la loro vita, mi sentono come un ridicolo dio, che li ha chiamati a raccolta nel giorno del giudizio, per liberarli in eterno dalla loro memoria». ¹⁹

Ci vuole l'Autore allora, magari celato dietro la maschera di un bislacco demiurgo, in palese malafede, che salva la rappresentazione trincerandosi dietro la salvaguardia di un principio di testualità? ²⁰ Tutta l'opera di Pirandello, soprattutto sul versante teatrale, può essere assimilata a una terrificata messinscena del dramma della redenzione, anelata o rigettata da personaggi incompiuti o compiuti loro malgrado, realizzata per il tramite di un agente, l'attore, svuotato di predicati, sgomento *vas electionis* di un'insostenibile temporalità messianica, bilicato pericolosamente «dans l'instant, pour jouer quelque chose qui ne cesse de devancer et de retarder, d'espérer et de rappeler». ²¹

Walter Benjamin ha dedicato una folgorante nota a una pagina dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ma coglie solo parzialmente nel segno quando legge nella deprivazione d'aura conseguente all'assorbimento dell'*hic et nunc* della performance nel *medium* meccanico (la macchina da presa) la ragione dello scramento dell'attore. ²² Questo è l'epifenomeno. Le immagini che guizzano e subito scompaiono sullo schermo sono assimilabili ai lampi di luce che illuminano solo per un istante una realtà destinata a rimanere irredenta, a meno che il soggetto non la riconosca appropriandosi del *kairós* dell'evento, addirittura suscitandolo. Cos'è allora il fenomeno della memoria involontaria, che dà esca al recupero del

¹⁸ *Ef.* I, 10. Al di là della non certa attribuzione dell'epistola a Paolo di Tarso, appare interessante la traduzione proposta da Agamben: «per l'economia del pleroma dei tempi, tutte le cose si ricapitolano nel messia» (G. AGAMBEN, *Il tempo che resta*, cit., p. 75).

¹⁹ SALVATORE SATTA, *Il giorno del giudizio*, Nuoro, Ilisso, 1999, p. 267.

²⁰ Il riferimento è alle battute finali di *Questa sera si recita a soggetto*: di fronte alla protesta del Primo Attore, che reclama l'intervento dell'Autore, esasperato dalla rischiosa aleatorietà della recitazione all'improvviso, il dottor Hinckfuss, il moderno regista, si premura di correggere: «No, l'autore no! Le parti scritte, sì, se mai, perché riabbiano vita da noi, per un momento» (LUIGI PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, in *Maschere nude*, vol. IV, a cura di Alessandro d'Amico, *Opere teatrali in dialetto*, a cura di Alberto Varvaro, Milano, Mondadori, 2007, p. 396).

²¹ G. DELEUZE, *Logique du sens*, cit., p. 176.

²² «Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura. Uno dei primi che abbia avvertito questa trasformazione dell'interprete attraverso la prestazione di verifica è stato Pirandello. [...] per la prima volta – ed è questa l'opera del cinema – l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sì con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura. Poiché la sua aura è legata al suo *hic et nunc*» (WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [seconda stesura]*, in *Opere complete*. VII. *Scritti 1938-1940*, cit., pp. 314-315).

tempo perduto? Con le parole di Benjamin, la produzione di immagini mai viste prima di essere ricordate: «Zur Kenntnis der mémoire involontaire: ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten». ²³ È la chiave di lettura che lo stesso Benjamin ci suggerisce, mentre lavora alla sua originalissima temporalizzazione dell'esperienza storica. Traduce in francese il testo delle sue *Tesi di filosofia della storia*, inserendo alcune significative integrazioni. Interessante, in particolare, la bozza della V tesi:

L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. [*Il s'appuie bien plutôt sur le vers du Dante qui dit:*] C'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle. ²⁴

In calce alla pagina manoscritta il rinvio interlineare a Dante da inserire a testo, che manca però dell'esplicitazione del verso in oggetto. Un testo incompiuto: il rimando deittico si arresta di fronte all'assenza del testo citato, di seguito al segno di punteggiatura, che non potrà essere integrato, per quante supposizioni si facciano. In quel bianco asintattico, rimasto pendente a pochi mesi dalla beffarda fatalità del suicidio, nella terribile contingenza storica della guerra, il muto richiamo a Dante disegna lo spazio vuoto del senso, che solo l'intera *Commedia* potrà colmare, se si crede che il suo *eschaton* riguardi ancora la nostra storia. Difficile dire, è lecito dubitare. Le novissime parole di Beatrice non lasciano ben sperare: «Vedi nostra città quant'ella gira; / vedi li nostri scanni sì ripieni, / che poca gente più ci si disira». ²⁵ Quegli scanni, ormai, saranno da tempo stati occupati; può essere, allora, che il tempo sia già finito, e che la storia non registri altro che le comiche giostre di un'umanità di scampati alla redenzione. Dio ha finalmente redento se stesso, può porre termine al creaturale «giorno-universale al di là sia della creazione che della rivelazione, allo stesso tocco della mezzanotte che lo ha iniziato». ²⁶ Qualcosa però non ha funzionato, o era per Lui del tutto irrilevante: è Dio, Lui redento, che torna a sé acquietando la nostalgia del finito:

²³ WALTER BENJAMIN, *Aus kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten*, in *Gesammelte Schriften*, II/3, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 1064.

²⁴ WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 65 (nostro il corsivo).

²⁵ *Par.* XXX, vv. 130-132.

²⁶ FRANZ ROSENZWEIG, *La stella della redenzione*, Casale Monferrato, Marietti, 1986, p. 256.

In modo non mediato la redenzione avviene però solo per Dio stesso. Per lui stesso è l'atto eterno in cui Egli libera se stesso dal fatto che gli stia di contro qualcosa che non è lui stesso. La redenzione lo libera dal lavoro alla creazione come pure dalla cura amorevole per l'anima. La redenzione è il suo giorno di riposo, il suo grande sabato al quale il sabato della creazione prelude solamente, il giorno in cui redento da tutto ciò che non è in lui, e che continuamente viene comparato a Lui, l'Incomparabile, Egli sarà Uno ed il suo nome sarà: Uno. La redenzione redime Dio sciogliendolo dal suo nome rivelato.²⁷

Apoteosi dell'Uno. Cosa ne è del finito? La fine ha lasciato dietro di sé scorie, residui, uomini postumi a loro stessi. Tra le rovine si aggira l'Angelo Nuovo di Benjamin. La sua pietà non incrina i decreti della Storia, ma è l'espressione di un fragile amore da cui ripartire.

1.3.2. *Marionette e personaggi in cerca d'autore*

In fuga dalla Francia occupata, disperando di poter espatriare, Walter Benjamin, non ancora cinquantenne, si toglie la vita sul finire di settembre del 1940. Il visto, in un primo momento negato, arriva quando ormai la tragedia si è compiuta. Questo il disanimato commento di un'amica degli ultimi anni, Hannah Arendt: «Un giorno prima sarebbe passato senza difficoltà, un giorno dopo a Marsiglia si sarebbe saputo che in quel momento non si poteva passare per la Spagna. Solo in quel giorno era possibile la catastrofe».²⁸ Benjamin trova dunque la sua ora, quella del *midi à quatorze heures*, presentandosi all'appuntamento in leggero ritardo e in largo anticipo. Tre anni più tardi, l'anziano Paul Valéry, *homo hamleticus*²⁹ ridotto all'inoperosità civile e al silenzio intellettuale dopo aver pronunciato l'elogio funebre di Henri Bergson in qualità di Segretario dell'Académie Française, incontra di

²⁷ Ivi, p. 410. Diamo anche il testo originale: «Unmittelbar aber geschieht die Erlösung nur Gott selbst. Ihm selbst ist sie die ewige Tat, in der er sich selber befreit davon, daß ihm etwas gegenübersteht, was nicht er selbst ist. Die Erlösung befreit ihn von der Arbeit an der Schöpfung wie von der lieben Not um die Seele. Die Erlösung ist sein Ruhetag, sein großer Sabbat, auf den der Sabbat der Schöpfung nur vordeutet, der Tag wo er, erlöst von allem außer ihm, das ihm dein Unvergleichbaren immer wieder verglichen wird, Einer sein wird und sein Name: Einer. Die Erlösung erlöst Gott, indem sie ihn von seinem offenbarten Namen löst» (*Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main, Kauffman Verlag, 1921, pp. 480-481). Uno, *Einer*: ecco svelato il nome del mostro, insaziabile divinità narcissica.

²⁸ HANNAH ARENDT, *Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle* [1968], in *Il futuro alle spalle*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 66.

²⁹ L'espressione ricorre in PAUL VALÉRY, *Éros*, in *Cahiers II*, éd. par Judith Robinson, Paris, Gallimard, 1974, p. 476.

nuovo Virgilio. Un fortuito ritrovarsi, come ricorda. È il Virgilio delle *Bucoliche*. Da quel rinnovato, fresco approccio nasce il *Dialogue de l'arbre*. Nell'atmosfera pacata di un confronto scevro dalle sottigliezze dialettiche del modello platonico, Tityro, che dà voce all'intuitiva identità di eros e poesia, dialoga con Lucrezio, il filosofo che tenta di comporre la divaricazione fra logos e vita. Compito inesauroibile quello che si propone Lucrezio, che non intende deviare dai retti percorsi del logos di fronte a ciò che appare «par soi, sans cause, sans raison, sans fin qui le précède». Come avviene, appunto, nei sogni:

Il n'y a donc point d'auteur. Tu le vois bien, Tityre; une oeuvre sans auteur n'est donc point impossible. Nul poète pour toi n'ordonna ces phantasmes, et toi-même jamais n'aurais tiré de toi ni ces délices, ni ces abîmes de tes songes... Point d'auteur... Il est donc des choses qui se forment d'elles-mêmes, sans cause, et se font leur destin...³⁰

Qualcosa che semplicemente accade, *es gibt*, si diceva, con una sua certezza inesplicabile, su una scena disertata dal Direttore, che verosimilmente ha varcato il boccascena per confondersi tra il pubblico. Non riconosce più quei fantasmi, quelle figure che sembrano muoversi autonomamente, non sono i suoi fantasmi. Per un rifiuto ostinato, salutare, sgomento. E intanto, quello che accade sul palcoscenico brucia in ciascun istante irredento in cui è costretto a tornare.

La critica ha proficuamente sviscerato la teoria pirandelliana del personaggio, che insensibilmente approda alla rappresentazione del suo rifiuto, al personaggio in cerca d'autore. Assai angusto è lo spazio per produrre nuove evidenze. Ma si può tentare percorrendo sentieri laterali, obliqui, che incrociano la via di quell'autentico psicopompo che è l'attore. Un mediatore, che ci apre l'accesso al mondo dei defunti, che è lì, attende di essere riconosciuto dopo essere stato posto. Si può discutere della problematica e, per certi aspetti, esiziale riconversione del suo ruolo, che Pirandello ha ridefinito nel corso di un ostinato progressivo processo di assorbimento della rappresentazione in una pratica di esecuzione ritualizzata, attestata sin dai primi approcci teoretici che statuivano l'impossibilità del teatro, dall'articolo *L'azione parlata* (1899) al saggio *Illustratori, attori e traduttori* (1908). In mezzo, *Il fu Mattia Pascal* col suo teatrino di marionette. Il brano, notissimo, merita un'ulteriore interrogazione:

– La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! – venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. – Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera,

³⁰ PAUL VALÉRY, *Dialogue de l'arbre*, in *Œuvres II*, éd. par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p. 187.

alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci, signor Meis. – La tragedia d'Oreste? – Già! *D'après Sophocle*, dice il manifestino. Sarà l'*Elettra*. Ora senta un po', che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei. – Non saprei, – risposi, stringendomi ne le spalle. – Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo. – E perché? – Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta. E se ne andò, ciabattando.³¹

Non sarà peregrino rammentare che, all'altezza del 1904, prescindendo dalla natura privata della comunicazione epistolare e da quella critica consegnata a saggi e articoli, il narratore e poeta, non ancora drammaturgo, in due sole occasioni fa capolino nell'arsenale della rappresentazione teatrale: nelle novelle *La scelta* («Ariel», 10 aprile 1898) e *Paura del sonno* («Roma letteraria», 25 marzo 1900), sempre in relazione al popolo delle marionette.³² Che torna protagonista in una *bizzarria* speculativa il cui significato è tanto chiaro da togliere il risalto ad alcuni dettagli costruttivi, che a uno sguardo ravvicinato risultano opachi. A partire dall'ostentata precisione con cui Anselmo Paleari riferisce le indicazioni di servizio della locandina, e dal suo comprensibile entusiasmo per la mirabolante novità tecnica delle marionette semoventi,³³ in linea con le riflessioni di poco posteriori di Gordon Craig sul *puppet show* e sulla sublimazione dell'attore nella supermarionetta. I fantocci, che si suppone siano autonomi, sono tuttavia istruiti dal mito, che ripetono in una particolare variante attestata dalla tradizione.

Ecco il punto: qual è l'oggetto della rappresentazione? *L'Elettra* di Sofocle, come opina correttamente il signor Paleari sulla base della nota esplicativa, *D'après Sophocle*. Si deve intendere che le marionette semoventi siano anche 'sedicenti', e porgano in lingua francese? Forse si tratta di una civetteria promozionale

³¹ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, pp. 467-468 [XII, *L'occhio e Papiano*].

³² Nel caso della *Scelta*, di soggetto palesemente autobiografico, fa la sua comparsa il segaligno e taccagno ajo Pinzone, di lì a qualche anno ibrido contrappunto della fanciullezza di Mattia Pascal.

³³ Per una pregevole contestualizzazione storica sulla fortuna del teatro di figura nella Roma primo-ottocentesca, cfr. DAVIDE MARZATTINOCCHI, *Cassandrino al Teatro Fiano. Il teatro delle marionette a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Bergamo, Junior, 2006.

dell'impresario o della compagnia figurante. Come che sia, iniziamo a prendere atto che per scorgere il testo originale, ammesso che esista, occorre raschiare uno spesso palinsesto. Peraltro, avendo presente che si tratta di riduzione per teatro di figura: non è chiaro il motivo per cui sia esplicitata quella determinata versione sofoclea del mito, che un palcoscenico di marionette ben difficilmente potrebbe fare apprezzare nella sua specificità ideologica e poetica rispetto a quella di Eschilo o di Euripide.³⁴ S'intenderebbe se la riduzione volesse concentrare il focus della rappresentazione sul personaggio di Elettra: ma, di per sé, ciò che viene annunciato è «La tragedia d'Oreste». Oreste è il personaggio centrale. Ma, certamente, non lo è nella versione di Sofocle: il giovane principe argivo, incalzato da Apollo, è fermo in una risoluzione di vendetta che non lascia adito a dubbi, respiscenze, timori per le conseguenze del sangue familiare versato, come invece accade nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Elettra* di Euripide. Così Erwin Rohde:

Nell'*Elettra* [di Sofocle] le ragioni che potrebbero spiegare il diritto delle anime offese ricordando le antiche leggi universali, che imponevano di vendicare il proprio sangue, sono trascurate in modo che finisce per destar meraviglia: l'assassinio deve trovare in se stesso la sua giustificazione; e infatti, nei sentimenti e nel carattere di coloro che partecipano all'azione, attivamente o passivamente, si trova così completa che, a differenza da quel che avviene in Eschilo, nessun dubbio tormentoso deve assalire Oreste finché sta compiendo l'azione, nessun rimorso lo deve assalire quand'egli ha già ucciso l'assassino infame.³⁵

L'inoppugnabile osservazione dell'insigne ellenista, amico di Nietzsche, consente di illuminare parzialmente il senso di quella erudita (mistificante?) stravaganza intellettuale di Paleari-Pirandello:³⁶ Oreste può diventare Amleto di fronte allo strappo nel cielo di cartapesta del teatrino, e di conseguenza il tragico moderno efficacemente differenziarsi da quello antico, solo se ad agire è un personaggio il cui *ethos* si versa senza esitazioni o mediazioni nel suo θυμός, se la sua risolutezza non si incrina nemmeno di fronte al seno scoperto della madre che lo implora. E l'istituenda polarità sarebbe risultata meno pregnante se il riferimento alla trage-

³⁴ Anche se, nel caso dell'*Elettra* di Euripide, alcuni dettagli d'intreccio, segnatamente l'omicidio di Clitemnestra, potrebbero rilevare anche da una riduzione marionettistica.

³⁵ ERWIN ROHDE, *Psyche*, Pref. di Sergio Givone, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 454. Riportiamo di seguito una parte del testo originale: «[...] anders als bei Aeschylus, keine Qual des Zweifels während der That, keine Seelenangst nach dem Morde der ruchlosen Mörderin den Orest zu überfallen braucht» (ERWIN ROHDE, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg und Leipzig, J.C.B. Mohr, 1894, p. 526).

³⁶ Non s'intende con ciò concludere che Pirandello, a suo agio con la lingua tedesca, abbia letto il volume di Rohde – riedito, in ogni caso, nel 1903, a ridosso dell'ideazione del *Mattia Pascal*.

dia di Oreste avesse equivocamente coinvolto la versione eschilea. Quindi, da un lato Oreste, quello e solo quello di Sofocle, e dall'altra il principe di Danimarca.

Tutto chiaro allora? Non ancora, ma almeno a questo punto balza all'occhio anche l'evidente affinità di situazione tra gli intrighi familiari che funestano le corti di Argo ed Elsinore: un re ucciso, una coppia di impostori, un ordine da ristabilire con la riscossione di un tributo di sangue, di cui si fa esattore il principe ereditario. Pirandello non è stato il primo a suggerire, seppure in una chiave cifrata, l'accostamento:³⁷ il 30 ottobre 1903, mentre il *Fu Mattia Pascal* è in avanzato stadio di elaborazione, presso il Kleines Theater di Berlino, sotto la direzione del giovane Max Reinhardt, va in scena *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal. L'ancora giovane esponente di vaglia dei Jung Wien aveva iniziato a lavorare al progetto sin dal 1901; il sodalizio con Richard Strauss sarebbe maturato nell'omonima opera di cui Hofmannsthal realizzò il libretto (1909). In mezzo, oltre alla prima berlinese, la pubblicazione dell'atto unico nel 1904, col titolo *Elektra*, *Tragödie in einem Aufzug, frei nach Sophokles* (Berlin, S. Fischer). *Frei nach Sophokles, D'après Sophocle*: intrigante rispecchiamento, sebbene non abbiamo elementi per ipotizzare una suggestione diretta. Ma cosa aveva annotato Hofmannsthal nel suo quaderno il 17 luglio 1904? «Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend».³⁸ Questo rapporto di affinità-contrasto tra le due venerande tragedie si rivela nella triangolazione istituita dalla moderna ripresa del mito classico nella versione di Hofmannsthal, che guarda al personaggio di Amleto per leggere più a fondo nel carattere della giovane donna tormentata dall'odio e dalla disperazione dell'inerzia. Al fratello, che si è appena rivelato, ella affida la propria strozzata determinazione ad agire: «Die Tat ist wie ein Bette, auf dem die Seele ausruht, wie ein Bett von Balsam, drauf die Seele ruhen kann, die eine Wunde ist, ein Brand, ein Eiter und eine Flamme!»³⁹ Oreste è sullo sfondo, tetragono e rigido come nella versione sofoclea. Si osservi: Hofmannsthal coglie e drammaticamente approfon-

³⁷ Nell'articolo *Scienza e critica estetica* («Il Marzocco», 1° luglio 1900) Pirandello aveva accostato, in semplice successione argomentativa, proprio l'*Elettra* di Sofocle e l'*Amleto*, esempi di mirabile autonomia espressiva dei personaggi (l'articolo in GÖSTA ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966, pp. 225-229). A monte c'è Victor Hugo: «Au lieu de ce nord qu'il a dans la tête, mettez-lui, comme à Oreste, du midi dans les veines, il tuera sa mère» (VICTOR HUGO, *William Shakespeare*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven & C., Editeurs, 1864, p. 310).

³⁸ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen*, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1959, p. 131 [«Il rapporto e il contrasto con Amleto mi hanno colpito»].

³⁹ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, in *Dramen II*, hrsg. von Herbert Steiner, S. Fischer, Frankfurt am Main 1954, p. 66. Ecco la traduzione di Giovanna Bemporad: «L'azione è come un letto su cui l'anima ha tregua, come un letto di balsamo, su cui può darsi tregua, l'anima, ch'è ferita, incendio, ascesso ed una fiamma!» (HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Elettra*, Milano, Garzanti, 2021⁵, pp. 123-125).

disce l'analogia fra Elettra e Amleto, mentre Pirandello apre allo sviluppo amletico reinventando il carattere di Oreste, alle prese con un'inopinata situazione.⁴⁰

E quindi, tirando le fila del discorso, qual è l'intuizione, sapidamente provocatoria, di Pirandello? In un senso superficiale, viene argutamente capovolta la prospettiva adottata da Cervantes, che racconta l'ennesima follia dell'Hidalgo de la Mancha: scambiando, come era suo costume, l'illusione (in questo caso scenica) per realtà, Don Chisciotte aveva fatto a pezzi il teatro di burattini di Mastro Pedro.⁴¹ Anselmo Paleari invece, concediamoci questa possibilità,⁴² sta millantando, sta fornendo al suo interlocutore un'informazione depistante, o quantomeno tendenziosa: quella tragedia d'Oreste per teatro di marionette, *d'après Sophocle*, esiste solo nel soggetto, modernissimo, inventato da un bizzarro collezionista di curiosità intellettuali; è la tragedia dell'antica marionetta, del νευρόπαστος, tipicamente caratterizzato dal personaggio sofocleo di Oreste, che scopre di esistere soltanto per approssimazione: come maschera, come figura, di un agire del tutto parziale di cui ormai gli sfugge il senso compiuto. Perché si è aperto uno squarcio nel cielo di carta del teatrino, da cui, a questo punto, «ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena». Quali? Oscar Wilde aveva tracciato la via, intuendo in Amleto un potenziale carattere da *puppet show*: «Schopenhauer has analysed the pessimism that characterises modern thought, but Hamlet invented it. The world has become sad because a puppet was once melancholy».⁴³ Di fronte all'amletico Oreste pirandelliano si palesa uno spazio teatrale, semioticamente profondo. L'eroe del mito è travolto dall'orrida consapevolezza di non essere altro che un personaggio, il λόγος registra la dissociazione fra ἦθος e πάθος. E non è tutto: nella repentina apertura dello spazio scenico, di fronte allo sguardo stordito di Oreste aleggiano ora altre larve, prima indiscernibili: quella dell'Autore, quella del mediatore (l'attore). Primo fulgido esempio di potenziale copione metateatrale nell'opera di Pirandello, se si escludono i giovanili abbozzi, non conservati, a cui allude in diverse lettere ai familiari.

Oreste, come accadrà ad Antoine Roquentin, si trova gettato in un *décor* di cartone, spaseato, tra cose illanguidite da un affievolito spessore reale. La sua stupefazione è la vertigine che annuncia la nausea:

⁴⁰ L'illustre grecista Gilbert Murray, pochi anni dopo, argomenterà l'affinità tipologica fra i personaggi di Oreste e Amleto (cfr. GILBERT MURRAY, *Hamlet and Orestes. A study in traditional types*, New York, Oxford University Press, 1914).

⁴¹ Cfr. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, a cargo de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2000, pp. 920-921 [II, XXVI].

⁴² Che sarebbe parzialmente destituita di fondamento qualora si dimostrasse che a Roma, a inizio Novecento, in via dei Prefetti n. 54, fosse attivo un teatro di figura.

⁴³ OSCAR WILDE, *The decay of lying* [1889], in *The picture of Dorian Gray and The decay of lying*, Paris, Zulma, 2005, p. 238. La prima traduzione italiana del dialogo wildiano si trova in *Intenzioni*, versione dall'inglese e introduzione di Raffaello Piccoli, Torino, Fratelli Bocca, 1906.

Ainsi ces objets servent-ils au moins à fixer les limites du vraisemblable. Eh bien, aujourd'hui, ils ne fixaient plus rien du tout: il semblait que leur existence même était mise en question, qu'ils avaient la plus grande peine à passer d'un instant à l'autre. Je serrai fortement dans mes mains le volume que je lisais: mais les sensations le plus violentes étaient émoussées. Rien n'avait l'air vrai; *je me sentais entouré d'un décor de carton* qui pouvait être brusquement déplanté. Le monde attendait, en retenant son souffle, en se faisant petit – il attendait sa crise, sa Nausée [...]. Je me levai. Je ne pouvais plus tenir en place au milieu de ces choses affaiblies.⁴⁴

È l'ulteriore evenienza di quella 'nausea' amletica già diagnostica da Nietzsche, in un passo che avrebbe potuto attirare l'attenzione non solo di Antoine Roquentin, ma anche di Anselmo Paleari, schivo teoretico del tragico moderno: «In questo senso l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato una volta uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno conosciuto, e provano nausea di fronte all'agire [*und es ekelt sie zu handeln*].⁴⁵ Passeranno pochi anni, nel 1943, quando sarà di nuovo Oreste a reincarnarsi nella riscrittura sartriana delle *Coefore*. All'altezza delle *Mouches* può verosimilmente guardare dietro di sé, per riconoscersi nella arguta congettura di un agire risucchiato in un delirio di lucidità. In quel punto si era determinata la frattura. Nell'asse lineare di *chrónos*, che dà equilibrio e senso compiuto alle manifestazioni del carattere nelle opere, si è aperto un varco: Oreste è lì, assorto, fra i lembi non suturabili della ferita, il suo sguardo, che va oltre, scava pletoriche lontananze. Rifiuta con ciò la necessità di Ἄτη, di farsi strumento del castigo decretato dagli dèi? In realtà tutto è già accaduto sul piano di *aión*, del mito – dell'arte, ovviamente. Nei momenti di silenzio interiore, dall'improvvida sosta di fronte alla nietzscheana porta carraia del tempo, il personaggio pirandelliano può ricavare l'euforica-eroica determinazione di dissolversi nell'istante, scegliendo l'irresponsabilità della permanenza – la via di fuga 'dimissionaria', didascalicamente e apostolicamente disegnata da Vitangelo Moscarda; oppure può rientrare nel divenire, scientemente disposto a soccombere di fronte alla logica sfalsata della dissociazione, a pagare il prezzo per supposte colpe mai passate in giudizio – colpe che tornano perché vincolate ad azioni che avvengono sempre, nella temporalità in cui insistono, tenacemente, i Sei personaggi.

Ecco, *Sei personaggi in cerca d'autore* è una manifesta illustrazione drammatica dell'intreccio fra le dimensioni temporali di cui stiamo discutendo: la sua chiarezza rappresentativa è talmente cristallina che è sufficiente leggere per capire, col corredo di poche mirate note di servizio. «Qui non si narra!», protesta la Figliastro di

⁴⁴ J.-P. SARTRE, *La nausée*, cit., pp. 114-115 [nostro il corsivo].

⁴⁵ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. III, t. I, cit., p. 284. Cfr. ANGELO R. PUPINO, *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Roma, Salerno, 2013, pp. 103-104.

fronte agli scrupoli di coscienza eziologici e autoassolutori del Padre.⁴⁶ L'abortito progetto del 'romanzo da fare', necessariamente al preterito nel transito dall'ideazione alla realizzazione, deve maturare nella soluzione della 'commedia da fare', che si può immaginare concretamente gestita da personaggi che si rapportano a un sostituto funzionale dell'Autore assente, l'Attore. Nella tensione rappresentativa verso la scena madre nel retrobottega di Madama Pace, la pura virtualità di ciò che ancora non esiste, secondo la prospettiva cronologica, al futuro semplice, del Capocomico, è attualizzata dall'anticipazione, al futuro anteriore, di ciò che da sempre è già avvenuto. Una scena di cui si può parlare al passato mentre al contempo si esprime il desiderio di viverla, finalmente, per compensare un torto che ancora, nell'asse di *chrónos*, non si è subito:

IL FIGLIO – E s'è comperato il diritto di tiranneggiarci tutti, con quelle cento lire che lui stava per pagare, e che per fortuna non ebbe poi motivo – badi bene – di pagare.

LA FIGLIASTRA – Eh, ma siamo stati proprio lì lì, sai!

Scoppia a ridere.

LA MADRE (*insorgendo*) – Vergogna, figlia! Vergogna!

LA FIGLIASTRA (*di scatto*) – Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena!⁴⁷

Si ha l'impressione che la situazione presenti tratti di simmetria e di continuità con la tragedia di Oreste immaginata dal signor Paleari. In questa si sospende l'esecuzione di un copione, scolpito nel marmo del mito, che richiede, nel frangente specifico, l'eterno ripetersi del gesto vendicativo; Oreste, sconcertato, viene fissato nell'irrisoluzione determinata dal dubbio radicale. Ma Elettra, stranamente trascurata nella riduzione scenica per teatro di marionette, compare sulla ribalta, ormai perfettamente consapevole del ruolo di personaggio, indossando l'abito di scena di una giovane donna, orfana di padre, animata da un sentimento di incoercibile rancore nei confronti del patrigno. Sul suo volto è calzata una maschera, espressamente richiesta dalla didascalia che introduce i personaggi:

Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il 'rimorso' per il Padre, la 'vendetta' per la Figliastro, lo 'sdegno' per il Figlio, il 'dolore' per la Madre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaje e

⁴⁶ LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, vol. II, Milano, Mondadori, 1993, p. 692.

⁴⁷ Ivi, p. 691.

lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della 'Mater dolorosa' nelle chiese.⁴⁸

La moderna ripresa di Hofmannsthal si chiude sulla conturbante danza ebbra di gioia con cui Elettra festeggia, invasata *wie eine Mänade*,⁴⁹ fino a stramazzone al suolo, il compimento della vendetta. La Figliastro, che pure ha provocatoriamente danzato nel corso della *pièce*, celebra la tragedia compiuta, che ha appena sancito il ricongiungimento dell'essere dei Personaggi con la loro ragione d'essere,⁵⁰ lanciandosi nella corsa (il volo) che verosimilmente la proietterà fuori dal teatro, mentre in sala continuano a echeggiare le sue sinistre risate di giubilo e di scherno. A questo punto, i personaggi rampollati dalla veneranda scena tragica si sono permutati nei protagonisti di un dramma tutto moderno: l'Oreste diventato Amleto rischierà di incrociare in ogni diverticolo della sua cattiva coscienza la furia di una Erinni che reclama la riparazione. Di fronte alla materializzazione della nuova Elettra, «che esce dall'arte per entrare nella vita»,⁵¹ l'antica principessa argiva può ridiscendere nel recesso del mito, per trovare pace nell'eterna ripetizione del gesto vendicativo. Pirandello, diventato direttore di compagnia teatrale, sarà tentato dalla prospettiva di mettere in scena proprio la tragedia di Sofocle, ma questa volta accantonando la provocazione modernizzante di Anselmo Paleari. L'approccio dovrà essere «storicistico. Vogliamo che, sulla scena, Elettra si muova e parli non secondo ciò che a noi moderni pare vero e naturale, bensì secondo una naturalezza e verità che noi immaginiamo potesse apparire tale ai greci. Vogliamo renderla arcaica, questa tragedia, il più arcaica possibile».⁵² Una sorta di salutare ma ormai inefficace *refoulement*.

E l'attore? Ricordiamo che un passo dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* aveva attirato l'attenzione di Benjamin, colpito dalle acute considerazioni del narratore sul rispecchiamento anamorfico della viva presenza del corpo dell'attore nelle immagini guizzanti sullo schermo. Naturalmente, la prospettiva critica adottata in quell'occasione consente a Benjamin di evidenziare il ruolo straniante svolto dal medium tecnologico. Ma la sua lettura può essere proficuamente integrata. Cosa accade all'attore quando si vede? Apparentemente, nulla di straordinario,

⁴⁸ Ivi, p. 678.

⁴⁹ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, cit., p. 74 («come una menade», *Elettra*, cit., p. 141).

⁵⁰ «Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere. Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere» (L. PIRANDELLO, Prefazione a *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 659).

⁵¹ *Pirandello a colloquio col pubblico*, «Corriere della Sera», 14 febbraio 1926, in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di Ivan Pupo, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002, p. 311.

⁵² Intervista rilasciata a «La Tribuna», 13 gennaio 1926, ivi, p. 325.

l'attore è per definizione un ὑποκριτής, è sempre presente a se stesso, si vede, mentre recita, attesa l'immarcescibile problematicità denunciata dal noto paradosso diderotiano. Vive nella dissociazione, è Oreste che si guarda mentre compie il matricidio. Ma Serafino Gubbio intuisce che il 'novissimo' medium fa conflagrare l'intima contraddittorietà dei predicati che con precario equilibrio definivano l'orizzonte teoretico della recitazione. È stato introdotto uno scollamento: gli attori si sentono in esilio da loro stessi, «l'azione viva del loro corpo vivo, là, sulla tela dei cinematografi, non c'è più»: ⁵³ c'è l'immagine, che recede dalla sua funzione vicaria di rimando deittico, per assumersi l'onere della rappresentazione, in totale autonomia, indefinitamente replicabile. È per questo motivo che l'attrice Varia Nestoroff, esemplare caso di studio per il narratore, si inquieta, al punto di sbottare in accessi al limite tra l'isterismo e la mania:

Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla. Forse da anni e anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammanarla, per placarla, per darle pace. Nessuno, che non abbia gli occhi velati da una passione contraria e l'abbia vista uscire dalla sala di prova dopo l'apparizione di quelle sue immagini, può aver più dubbii su ciò. Ella è veramente tragica: spaventata e rapita, con negli occhi quello stupor tenebroso che si scorge negli agonizzanti e a stento riesce a frenare il fremito convulso di tutta la persona. ⁵⁴

L'attrice si vede, ma non si riconosce nelle immagini, in cui pure si sente implicata, oscuramente. Soltanto l'incontro con quell'«ossessa che è in lei» potrebbe, forse, donarle la pace. La tecnica cinematografica, che non a caso Pirandello assimilerà a un «linguaggio di apparenze», ha realizzato l'emancipazione dell'immagine, ponendo sotto gli occhi della veglia il dinamismo autonomo dei fantasmi onirici: «Il cinema deve essere pura visione, deve cercare di realizzare il suo effetto nella stessa maniera che un sogno (tanto quanto una pura visione) influenza lo spirito di una persona addormentata». ⁵⁵ Quelle immagini, come aveva ben visto il Lucrezio di Valéry, hanno perduto l'autore, ovvero, per esprimere la lacerazione dall'altro

⁵³ LUIGI PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, cit. vol. II, p. 585.

⁵⁴ Ivi, p. 557.

⁵⁵ LUIGI PIRANDELLO, *Il dramma e il cinematografo parlato* [«La Nación», Buenos Aires, 7 luglio 1929], in FRANCESCO CALLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 125.

punto di vista, l'autore (l'attore) ha dolorosamente preso atto che l'intima solidale convergenza dei plurimi moventi degli atti intenzionali è stata sottoposta a un processo di centrifugazione, che ha restituito, per la prima volta, visibili immagini del sé che sono sentite come altre, autonome. Inizia una rincorsa spasmodica, equivoca, che costituisce il saldo positivo dell'arte pirandelliana, verso un'ipotetica ricostituita unità, atteso che, come conclude il protagonista della novella *La carriola*, rinfrescando una sapienza antichissima, «Conoscersi è morire».⁵⁶ Come è noto, è il rischio concreto a cui è andata incontro l'attrice che ha impersonato Mommina in *Questa sera si recita a soggetto*, allorché l'esecuzione ritualizzata della recita all'improvviso termina nell'invasamento, di nuovo. Dimidiato il ruolo dell'autore, abrasa la testualità di un funzionale canovaccio, estromesso dunque il medium, che solo garantisce la sia pure sfibrante distanza della differenza, l'immagine, il personaggio, reclamano il tributo. È l'orizzonte, ormai senza redenzione, di un *non ancora* che è diventato un inesorabile *qui*.

I.3.3. *Il tempo in figura*

Nel febbraio del 1929, sulla rivista «Literarische Welt», Walter Benjamin pubblica l'articolato saggio *Der Surrealismus. Die letzte momentaufnahme der europäischen Intelligenz*.⁵⁷ Il discorso prende l'avvio dalla discussione del concetto di *profane Erleuchtung*, 'illuminazione profana', formula che nella sua pregnante concentrazione espressiva riassume la rinnovata attenzione verso la poesia dell'amor cortese da parte degli scrittori surrealisti, in particolare Breton: un'ispirazione con radici materialistiche e antropologiche che, nella pratica surrealista, dal sogno e dall'abbandono estatico riconduce, secondo Benjamin, alla storia. Pertanto, «Nell'amore esoterico la donna è la cosa meno essenziale. Così è anche in Breton. Egli è più

⁵⁶ LUIGI PIRANDELLO, *La carriola*, in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, vol. III, Milano, Mondadori, 1990, t. I, p. 558.

⁵⁷ Titolo italiano *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*. Per le opere di Benjamin, in larga parte accessibili nella traduzione italiana, faremo riferimento a *Opere complete* di WALTER BENJAMIN, 9 voll., a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ediz. ital. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000-2014. L'edizione italiana è esemplata su quella tedesca, ma, in linea con la primitiva impostazione dell'impresa editoriale promulgata da Giorgio Agamben, non articola il materiale secondo criteri di genere e di contenuto, ma seguendo l'ordine cronologico. Per i testi nell'originale tedesco, che a seconda della necessità verranno prodotti a riscontro (l'edizione italiana non riproduce il ricco apparato di quella tedesca), cfr. WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, 7 voll., hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1991.

vicino alle cose a cui è vicina Nadja che alla stessa Nadja»:⁵⁸ attraverso l'immagine abbacinante della Donna, inaccessibile e lontana, il poeta cortese e quello surrealista si riappropriano di un mondo di cose. La lettura di Benjamin è ineccepibile: c'è una forma di amore, che affonda le sue radici in una sedicente nobile spiritualizzazione, datata ma con effetti pervicacemente duraturi, che non vede la donna come l'*altro* che è lì, esistenzialmente e storicamente presente, perché in quel suo *hic et nunc* lei è 'inessenziale', *das Unwesentlichste*.⁵⁹ A supporto dell'argomentazione Benjamin cita con approvazione Erich Auerbach, dalla monografia, freschissima di stampa, *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Il passo estrapolato è il seguente:

Tutti i poeti dello *Stil Nuovo* hanno una amata mistica, a tutti loro accadono le stesse, stranissime esperienze amorose, a tutti loro Amore dispensa o rifiuta doni, che sembrano più un'illuminazione [*Erleuchtung*] che un godimento dei sensi, tutti appartengono a una specie di lega segreta, che determina la loro vita interiore e forse anche esteriore.⁶⁰

Grazie all'importante lavoro critico su Dante, Auerbach, già allievo di Edouard Norden a Berlino, poté succedere a Leo Spitzer nella cattedra di Filologia romanza presso l'Università di Marburgo. Cinque anni prima Walter Benjamin non era stato altrettanto fortunato, dal momento che la commissione berlinese, preposta alla valutazione del suo *Dramma barocco tedesco*, non ritenne di dovergli concedere l'abilitazione alla libera docenza. La bocciatura di Benjamin sarebbe stata commentata insolentemente dal filosofo Erich Rothacker, esponente di punta dello storicismo tedesco che si genufletterà di fronte al nazionalsocialismo: «allo spirito non si può conferire la libera docenza».⁶¹ Sappiamo che il lavoro preparatorio di quel capolavoro critico-filosofico fu agevolato proprio da Auerbach, che lavora dal 1923 al 1929 come bibliotecario presso la Preussische Staatsbibliothek di Berlino. I due giovani studiosi erano comunque già in contatto da anni, come conferma la partecipazione, nel 1921, allo stesso numero della rivista «Die Argonauten». Erano oltretutto coetanei, nati nel 1892, entrambi rampolli della buona borghesia ebraica che dava l'impronta al quartiere berlinese di Charlottenburg, magnatizio e intellettualmente fervido. La

⁵⁸ W. BENJAMIN, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Opere complete*. III. *Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi, 2010, p. 204.

⁵⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Der Surrealismus. Die letzte momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in *Gesammelte Schriften*, II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 299.

⁶⁰ ERICH AUERBACH, *Dante, poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante*, pref. di Dante Della Terza, Milano Feltrinelli, 1985², p. 55.

⁶¹ La battuta è riportata in GERSHOM SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, Milano, Adelphi, 1992, p. 183. Così l'originale: «Geist sich nicht habilitieren läßt» (GERSHOM SCHOLEM, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, p. 151).

reciproca stima non maturò in franca amicizia, ma i contatti furono mantenuti anche durante i primi anni dell'esilio di Auerbach, come confermano le cinque lettere inviate a Benjamin da Istanbul, tra il settembre 1935 e il gennaio 1937.⁶²

Non sorprende, considerando l'estrazione e il percorso biografico e intellettuale, che i due studiosi arrivassero a intrecciare interessi culturali e temi di riflessione. Nella definizione di alcune privilegiate linee di ricerca si ravvisano premesse concettuali congeneri che vengono originalmente sviluppate, in certi casi interrogando gli stessi autori. Potrebbe risultare stimolante, benché arduo e discutibile, districare le direzioni del reciproco influsso: più realistico disegnare, come direbbe Benjamin, una costellazione di fenomeni eidetici, in cui reagiscono le prospettive di due perspicaci lettori teutonici innamorati di Dante. A partire da quell'implicazione fra 'destino' e 'carattere', che costituisce la sigla sotto cui s'inscrive l'approccio di Auerbach alla *Commedia*, esplicitata nella scelta del motto eracliteo posto a esergo di *Dante poeta del mondo terreno*: ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων.⁶³ Otto anni prima, nel 1921, Auerbach aveva esordito con tre pagine celebrative del centenario dantesco che anticipano, con sorprendente nettezza, i termini di un diuturno, quasi quarantennale confronto critico con Dante:

Adesso ci è chiara anche la distanza che separa Dante dai secoli successivi. Non è colpa della scissione tra anima e corpo: infatti almeno Michelangelo e Shakespeare sono riusciti a creare un'immagine sensibile dell'anima. È piuttosto la separazione della sorte dal carattere, all'interno della coscienza umana [...]. Solamente quando la comunità culturale in cui viviamo riacquisterà nuovamente una forma chiusa dalla quale attingere la forza e il coraggio sufficienti a riconoscere nel proprio destino il proprio giudice, solo allora una giornata commemorativa in onore di Dante diventerà qualcosa di più che una festa di dotti e appassionati.⁶⁴

⁶² Sul rapporto fra Benjamin e Auerbach si vedano ROBERT KAHN, *Un'astuzia della provvidenza: Erich Auerbach e Walter Benjamin*, «Storiografia», X, 2006; FABRIZIO DENUNZIO, *La verticale del tempo: il Dante di Auerbach nella Tesi V sul Concetto di storia di Walter Benjamin*, «Rivista di studi danteschi», XV, 1, 2015. Ampi riferimenti si trovano nel pregevole studio di MARCO MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017. Ricco di informazioni LEONARDO ARIGONE, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra figura e Jetztzeit. Una considerazione teologico-politica*, Milano, Mimesis, 2020. Per l'esigua corrispondenza, cfr. KARLHEINZ BARCK, *Fünf Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris*, «Zeitschrift für Germanistik», 1988, 6, ed ELENA FABIETTI, *Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin: tracce di una corrispondenza*, «Moderna», XI, 1/2, 2009.

⁶³ In *Dante als Dichter der irdischen Welt* Auerbach offre soltanto il testo greco; l'editore di *Dante, poeta del mondo terreno* (cit.) integra con la coerente, e accettabile, traduzione: «il carattere dell'uomo è il suo destino».

⁶⁴ ERIC AUERBACH, *Per l'anniversario di Dante*, in *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Pisa, Edizioni

L'intima unione di destino e carattere, che ha sicuramente ascendenze hegeliane, dello Hegel lettore di Dante, denuncia forse qualche debito con la coeva riflessione di Benjamin, che proprio nel 1921, nel numero della rivista «Die Argonauten» a cui aveva collaborato anche Auerbach, pubblica l'importante saggio *Destino e carattere* (*Schicksal und Charakter*), messo a punto nel 1919. Benjamin lavora sulla scissione, sulla divaricazione, su una ben diversa idea di tragico moderno, tuttavia chiarisce, quasi ad apertura di discorso, che le due categorie assiologiche fanno riferimento a dimensioni temporali contrastive: il passato per quanto riguarda il carattere, il futuro per quanto pertiene al destino.⁶⁵ Non occorre trincerarsi dietro una eccessiva cautela critica per suggerire che dalla predetta coppia di antonimi concettuali possa essere germogliata la ripresa auerbachiana dell'interpretazione figurale. Lo si percepisce allorché Auerbach applica all'oltretomba dantesco, alla sua indiscussa realtà di visione, che rivela il compimento di frammenti di storia figuramente profetici, un criterio di lettura del singolo fenomeno che lo intensifica semanticamente duplicandolo, come accade esemplarmente nel caso di Virgilio:

Virgilio non è dunque l'allegoria di una qualità, di una virtù, di una capacità o di una forza, e neppure di un'istituzione storica. Egli non è né la ragione né la poesia né l'impero. È Virgilio stesso [...]. Per Dante il senso di ogni vita è interpretato, essa ha il suo posto nella storia provvidenziale del mondo che per lui è interpretata nella visione della *Commedia* [...]. Così nella *Commedia* Virgilio è bensì il Virgilio storico, ma d'altra parte non lo è più, perché quello storico è soltanto 'figura' della verità adempiuta che il poema rivela, e questo adempimento è qualcosa di più, è più reale, più significativo della 'figura'.⁶⁶

La salvezza della storicità dell'orizzonte mondano, compreso dunque quello pagano, si paga al prezzo di un provvido ma paradossale scavalco del piano immanente del decorso storico, dove non può accendersi la comunicazione puramente lineare-letterale fra due realtà eterogenee e distanti, che si implicano sul piano del significato figurale. Virgilio diventa figura e compimento di se stesso, realizzato sinolo di carattere e destino. E l'attrazione magnetica del principio figurale all'opera è di tale intensità, che, nell'incontro fra *realtà* e *verità*, le due manifestazioni del personaggio di Virgilio si scambiano parte dei predicati di cui sono rispettivamente mancanti, con la conseguenza che, da un lato, è salvata la

della Normale, 2010, p. 144 [*Zur Dante-Feier*, «Neue Rundschau», 32, 1921, pp. 1005-1006].

⁶⁵ Cfr. W. BENJAMIN, *Destino e carattere*, in *Opere complete*. I. *Scritti 1906-1922*, Torino, Einaudi, 2008, p. 31.

⁶⁶ E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 222-223. Cfr. JOHN DAVID DAWSON, *Christian figural reading and the fashioning of identity*, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 104-105; DAVID THOMPSON, *Figure and allegory in the 'Commedia'*, «Dante Studies», 90, 1972, p. 5.

verità del Virgilio storico e, dall'altro, attestata la realtà del Virgilio oltremondano, con le straordinarie conseguenze che Dante ha saputo trarne in materia di evidenza e credibilità della sua rappresentazione ultraterrena.

Dunque, nel rapporto tra *figura e compimento* si realizza la sussunzione del carattere particolare dell'individuo nell'ordine complessivo che lo precede (logicamente) e lo realizza (nel futuro) – inverando la dialettica temporale di αἰών e χρόνος, come si è detto.⁶⁷ Rammentiamo, in estrema sintesi, i capisaldi metodologici dell'interpretazione figurale, dando la parola ad Auerbach:

La profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro; il primo significa il secondo, e questo adempie il primo. Entrambi restano accadimenti interni alla storia; ma in questa concezione contengono entrambi qualche cosa di provvisorio e di incompiuto; essi rimandano l'uno all'altro, e tutti e due rimandano a un futuro che è ancora da venire e che sarà il processo vero e proprio, l'accadimento pieno e reale e definitivo.⁶⁸

Nell'insistere sulla realtà immanente all'accadere dell'evento 'figurante', questa modalità di lettura profetica del processo storico, che affonda le sue radici nell'interpretazione anagogica delle Sacre Scritture, si distingue da quella allegorica, applicabile anche alle favole pagane, perché si affida all'indiscutibile storicità dell'involucro letterale del testo.⁶⁹ La dinamica profetica, riconoscibile *ex post*, si attiva nel momento in cui la figurazione isola un evento del decorso storico, conferendogli un significato che lo strappa alla mera fattualità del suo essere accaduto; l'evento figurato viene così anticipato dall'evento figurante che mostra la propria deficienza semantica, tesa verso un completamento-adempimento a venire. Il modello è realizzato dall'adempimento messianico delle profezie veterotestamentarie:

La creazione mantiene invariato il suo valore di accadimento, la storia di Israele resta storia, ma il tutto viene interpretato profeticamente come annunzio di Cristo. Questa interpretazione che abbraccia la creazione, le leggende primitive e le narrazioni storiche, è divenuta possibile soltanto ora, perché è soltanto ora che

⁶⁷ «La primigenia immagine futura, benché non sia ancora adempiuta, è in lui già compiuta, e lo era dall'inizio dei tempi [...]. Dunque non solo le figure sono temporanee, esse sono nel contempo anche la forma sensibilmente temporale di un eterno e di un onnitemporale» (E. AUERBACH, *Motivi tipologici nella letteratura medievale*, in *Romanticismo e realismo*, cit., p. 82).

⁶⁸ E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 212-213.

⁶⁹ Cfr. FRANCESCO TATEO, «Anagogico», in *Enciclopedia dantesca*, 5, pp. 378-379, con la discussione del passo dantesco di *Convivio*, II, I, 6. D'ora innanzi sigleremo con *ED* il riferimento a *Enciclopedia dantesca* [1970-1978], 16 voll., Milano, Biblioteca Treccani, 2005.

possediamo il criterio concreto per l'interpretazione e l'orientamento di tutta la storia.⁷⁰

Esplicitiamo la dinamica temporale sottesa. La figurality, col suo valore di profezia, viene riconosciuta solo a posteriori: dapprima, in sé, l'evento significa solo se stesso, ed è inserito nella debole connessione causale che risulta appena percepibile nel contesto dell'enorme sperpero di possibilità; non attende nulla, è chiuso nella propria corta prospettiva che comunica con altri eventi solo per contiguità fattuale. In seguito, una filosofia della storia, orientata in senso sotterlogico, trova la chiave di lettura per gettare un ponte tra due eventi, violentemente strappati al loro dispersivo consumo nell'istante remoto della loro apparizione e conclusione: gli eventi semioticamente si duplicano, e retrospettivamente fa la sua comparsa nel passato il tempo dell'attesa, che è attesa di una connessione di senso già realizzata, compiuta in un evento successivo, grazie a una prospettiva ermeneutica che si colloca, come *tertium*, nel presente dell'esegeta. Non siamo al cospetto di una identificazione, di un rientro in sé di ciò che era diviso, poiché il diaframma temporale fra i due eventi non può essere trasceso: è tempo storico, esistenziale, concreto, straordinaria rivalse di *χρόνος*, 'realizzazione' del divenire contro le astrazioni *sub specie aeternitatis* del permanere. Il 'tempo di mezzo' è semanticamente anodino rispetto alla significanza che si realizza, ci sia consentita la forzatura analogica, nell'attrazione 'erotica', desiderante fra i due eventi, che riconoscono il completamento della reciproca mancanza nel medium dell'interprete; ma è essenziale, intrascendibile appunto, come tempo che separa, tempo della *κρίσις*, retrospettivamente tempo dell'attesa che da sempre chiama individui e collettività alla responsabilità di una scelta.

Secondo l'interpretazione figurale

la vita terrena è bensì assolutamente reale, della realtà di ogni carne in cui è penetrato il Logos, ma con tutta la sua realtà è soltanto 'ombra' e 'figura' di ciò che è autentico, futuro, definitivo e vero, di ciò che, svelando e conservando la figura, conterrà la realtà vera. In questo modo ogni accadimento terreno non è visto come una realtà definitiva, autosufficiente, e neppure come anello di una catena evolutiva in cui da un fatto o dalla concorrenza di più fatti scaturiscano fatti sempre nuovi, ma viene considerato innanzi tutto nell'immediato *nesso verticale* con un ordinamento divino di cui esso fa parte e che in un tempo futuro sarà anch'esso un accadimento reale; e così il fatto terreno è profezia o 'figura' di una parte della realtà immediatamente e completamente divina che si attuerà in futuro.⁷¹

⁷⁰ O. CULLMANN, *Cristo e il tempo*, cit., p. 166.

⁷¹ E. AUERBACH, *Figura*, cit., p. 223 (nostro il corsivo).

L'incontro fra i due eventi è sempre già avvenuto in αἰών: la verticale che taglia il piano della consecuzione lineare determina quello strappo nel cielo di carta che permette di intravedere una realtà in grado di riscattare la dispersiva determinazione dell'agire – qualora, necessariamente, nell'oltre rivelato dall'istante del κairός si manifesti un ordine trascendente scolpito *ab imis*. Come accade nelle forme di religiosità e di misticismo medievale, che anche da un punto di vista dottrinale accolgono senza frizione la lettura figurale del decorso storico. Ma si può porre il salutare dubbio che il principio, di per sé affilato, cogente e coerente con l'universo culturale dantesco, possa stringere in unità quella produzione di senso che forza, a volte scandalosamente, il limite, e non solo nella *Commedia*. Senza allontanarci troppo dalla via tracciata da Auerbach, possiamo a questo punto tornare a Benjamin.

I.3.4. *La bufera e l'angelo*

Una corona spostata in testa a un re: questa sarebbe stata, secondo la notizia di Adorno raccolta da Peter Szondi, l'origine dell'organico studio di Benjamin sull'allegoria:

Il pensiero fondamentale del suo libro sull'*Origine del dramma barocco tedesco*, un'opera sull'allegoria del barocco, secondo quanto Benjamin ebbe occasione di raccontare, gli si presentò quando vide, in un teatro di marionette, un re, al quale si era spostata la corona sul capo.⁷²

Sì, proprio assistendo a uno spettacolo di marionette. Un dettaglio fuori posto apre il varco tra essere e apparire, e in quel vuoto è risucchiato ogni tranquillizzante monismo riduzionista. La conseguente pietrificazione indotta dall'acedia malinconica – ecco Amleto, ecco l'Oreste pirandelliano – si affida all'allegoria per compulsare i bordi di una dualità non trascendibile: nessun giubilante sincretismo, simbolico o dialettico, può annullare la differenza, che anzitutto è di ordine temporale. Tanto peggio se il principio analogico, che dovrebbe sensibilmente mostrare il piano delle possibili convergenze, smarrisce il sollecito lettore in un labirinto di apparenze. Irrelati frantumi di qualcosa che è stato e che ora sono semplicemente lì, come organi disseccati sul tavolo dell'anatomista. Per questo motivo l'allegoria, in specie barocca, si veste coi colori del lutto e predispone, in

⁷² PETER SZONDI, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, «Aut Aut», n. 189-190, maggio-agosto 1982, p. 22 (*Hoffnung im Vergangenen. W.B. und die Suche nach der verlorenen Zeit*, «Neue Zürcher Zeitung», 8 ottobre 1961).

generale, la malinconica logica deontica di ogni moderno atto d'interpretazione: «Se l'oggetto diventa allegorico sotto lo sguardo della melanconia, se questa lascia scorrere la vita via da esso e l'oggetto rimane come morto, ma assicurato in eterno, eccolo affidato alle mani dell'allegorista, nella buona e nella cattiva sorte».⁷³

Salvezza o dannazione, in senso più proprio redenzione o oblio: l'Angelo della Storia della IX *Tesi*, con le ali spiegate, la bocca aperta e lo sguardo smagato rivolto sulle rovine («Trümmer auf Trümmer») che abbandona irredente dietro di sé mentre viene trascinato, da una bufera che spira dal Paradiso («Aber ein Sturm weht vom Paradiese her»),⁷⁴ verso il futuro, è il frutto più impressionante della personale mitopoiesi generata dalla diuturna meditazione sull'acquerello di Klee, acquistato da Benjamin nel 1921. È il rapporto, per certi versi impenetrabile, con una metafora ossessiva, un'immagine guida, caricata di riferimenti talmudici, raccontato con ricchezza di informazioni di prima mano e consentanea finezza ermeneutica dall'amico di una vita, Gershom Scholem.⁷⁵ Che il coartato procedere dell'angelo verso il futuro con lo sguardo rivolto dietro di sé rammenti la pena subita per contrappasso dagli indovini danteschi, è una pura suggestione; ma questo condiviso orizzonte profetico si può ulteriormente arricchire di senso retrocedendo fino alla bufera infernale del canto V, che, al contrario della tempesta paradisiaca che trascina l'angelo allontanandolo dalle macerie del passato, compelle i dannati verso la *ruina*, oggetto di perpetua esecrazione. Il disegno di Klee entra verosimilmente in triangolazione con altre due immagini, entrambe desunte da *Melencolia I* di Albrecht Dürer, su cui Benjamin riflette all'interno del *Trauerspiel*:⁷⁶ l'angelo inerte in primo piano e, sul margine superiore, l'orrido pipistrello in volo con le piccole fauci spalancate, che annuncia il soggetto

⁷³ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete*. II. *Scritti 1923-1927*, Torino, Einaudi, 2001, p. 219.

⁷⁴ W. BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, I/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 697-698 (cfr. *Sul concetto di storia*, cit., p. 487).

⁷⁵ Cfr. GERSHOM SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo* [1972], Milano, Adelphi, 1978. Il bellissimo saggio è dedicato «Alla memoria di Peter Szondi, nel cui seminario furono esposti per la prima volta questi ragionamenti». L'amicizia fra Benjamin e l'influente semitista e filosofo berlinese risale agli anni degli studi universitari. Biografo e interprete del lascito ideologico di Benjamin, negli anni tardi Scholem riuscirà a curare la pubblicazione della sua fitta corrispondenza con l'amico (cfr. WALTER BENJAMIN, *Lettere 1913-1940* [1966], a cura di Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, Torino, Einaudi, 1978, e WALTER BENJAMIN-GERSHOM SCHOLEM, *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940* [1980], Torino, Einaudi, 1987). Larga parte dell'epistolario benjaminiano non è tuttavia disponibile in traduzione italiana. All'occorrenza, faremo riferimento a WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, 6 voll., hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000.

⁷⁶ Cfr. W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 179.

dell'incisione.⁷⁷ Come può spirare un vento di redenzione da una costellazione malinconica, che condanna in ultima istanza il presente per avere smarrito la capacità di riconoscere la propria immagine nel passato? Lo sguardo allegorico indica la direzione: «Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica viene estrapolato dai nessi della vita: viene distrutto e conservato allo stesso tempo. L'allegoria resta fedele alle macerie. E dà l'immagine dell'inquietudine irriditata».⁷⁸

L'epoché allegorica, che preserva i fenomeni isolandoli dalla cattiva assimilazione nella congerie cronologica necessitata dalla sequenza causale, è la premessa della dialettica restituzione di senso che, nella costellazione storica del presente, 'sincronizza' la discontinua e guizzante epifania del futuro nel passato. Che naturalmente deve essere posta per essere riconosciuta. Tale è l'immagine dialettica, che nel 'tempo di ora', nello *Jetztzeit*, traccia la verticale messianica che fa saltare il continuum storico:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche) [*Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d.h. nicht archaische Bilder*]; e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio.⁷⁹

Cos'è l'immagine arcaica? Benjamin non esplicita il riferimento contrastivo, occorre ovviamente desumerlo. È stata avanzata l'ipotesi, da chi ha approfondito il rapporto con Auerbach,⁸⁰ che in maniera coperta, o per semplice deduzione, si possa leggere una presa di distanza nei confronti dell'esito delle ricerche tipologiche del lontano sodale, che pubblica l'importante saggio *Figura* nel 1939, il

⁷⁷ Cfr. GIANLUCA CUOZZO, *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2009, pp. 124-136 e LUCA CRESCENZI, *Melancholia e Satana. Walter Benjamin e 'Agesilaus Santander'*, «Studi germanici», 12, 2017, pp. 47-86.

⁷⁸ W. BENJAMIN, *Parco centrale*, in *Opere complete*. VII. *Scritti 1938-1940*, cit., p. 187.

⁷⁹ W. BENJAMIN, [«Appunti e materiali»], in *Opere complete*. IX. *I «passages» di Parigi*, cit., p. 516 (cfr. *Gesammelte Schriften*, V/1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 578). Si tenga presente che fra l'ampio materiale preparatorio del *Passagen-Werk* si trova citato, e quindi utilizzato, lo studio di RUDOLF BORCHARDT, *Epilegomena zu Dante. I. Einleitung in die Vita Nuova* (1923) (cfr. MARTIN G. EISNER, *The return to philology and the future of literary criticism: reading the temporality of literature in Auerbach, Benjamin, and Dante*, «California Studies», 2 [1], 2011).

⁸⁰ Cfr. M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, cit., p. 49 e L. ARIGONE, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra figura e Jetztzeit*, cit., p. 106.

periodo in cui Benjamin sta lavorando al *Passagen-Werk*. L'ipotesi non appare convincente, non fosse altro per l'eterogeneità delle rispettive sfere di ricerca, che non consente di intersecare l'approccio più spiccatamente teoretico di Benjamin con quello più spiccatamente storicistico di Auerbach. Peraltro, è lecito dubitare che Benjamin avrebbe accolto con sfavore l'approdo 'pan-istorico' di *Mimesis*, la sua pratica 'aneddotica', il suo violento e spesso spiazzante carotaggio che illumina momenti di sviluppo culturale e letterario arbitrariamente isolati. Con ciò, non si deve nemmeno concludere che, nell'ambito storico di pertinente produttività dell'interpretazione figurale, Benjamin avrebbe sottoscritto senza indugio l'impostazione esegetica raffinata, ma necessariamente schematica, di Auerbach. In questo senso la *Commedia* costituisce uno stimolante banco di prova. No, l'immagine arcaica riassume un'esperienza della temporalità che ogni lettore sensibilmente metabolizza confrontandosi con un'opera intensamente studiata, tradotta e amata dallo stesso Benjamin. Non ci si potrebbe esprimere più chiaramente di quanto abbia fatto Peter Szondi:

Proust ascolta i suoni che provengono dal passato, Benjamin quelli che anticipano un futuro che intanto è divenuto esso stesso passato. A differenza di Proust, Benjamin non vuole liberarsi della temporalità, non vuole contemplare le cose nella loro essenza storica, ma mira ad una esperienza e ad una conoscenza storiche; è però respinto nel passato, in un passato, tuttavia, che non è concluso, ma è aperto e promette un futuro. Il tempo verbale di Benjamin non è il passato prossimo, ma *il futuro anteriore* in tutta la sua paradossalità: di essere un futuro e tuttavia anche un passato.⁸¹

Tuttavia, Benjamin tenta di 'salvare' la *Recherche* dalle secche dell'idealismo. All'eternità del tempo ritrovato contrappone l'ebbrezza [*Rauschhaft*] puntuale del riconoscimento:

Ma questa eternità non è affatto platonica o utopistica: è l'eternità dell'ebbrezza. [...] è vero che in Proust ci sono i residui di un persistente idealismo. Ma fare proprio di essi la base di un'interpretazione [...] è un errore. L'eternità di cui Proust dischiude alcuni aspetti non è il tempo illimitato, ma il tempo intrecciato.⁸²

Tra il 1932 e il 1933 Benjamin lavora intensamente al recupero del proprio tempo perduto: ne sortiscono le diverse redazioni di un progetto che lo terrà occupato fino al 1938, frammentariamente anticipato in varie sedi periodiche,

⁸¹ P. SZONDI, *Speranza nel passato*, cit., p. 18 (nostro il corsivo).

⁸² W. BENJAMIN, *Per un ritratto di Proust*, in *Opere complete*. III. *Scritti 1928-1929*, cit., p. 293.

e che sarà pubblicato postumo col titolo *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert (Infanzia berlinese)*.⁸³ Non un autobiografico romanzo di formazione, ma una costellazione di segni in cui si divina l'anticipazione del futuro, o una serie di immagini che s'intrecciano per sovrimpressioni. Fra questi subito, ad apertura del libro della memoria, l'annuncio, riconosciuto solo a posteriori, dell'incontro con Eros: «Appunto lì, o non lontano, deve aver avuto la sua dimora quell'Arianna alla cui presenza per la prima volta, e per non dimenticarlo mai più, avvertii ciò di cui solo più tardi imparai il nome: amore».⁸⁴

Ci sono esperienze che tornano, per dichiararsi. Lo *Jetztzeit* apre l'orizzonte della loro riconoscibilità; figure, immagini, prima confuse nello sperpero di *chrónos*, che improvvisamente si protendono dal passato per orientare la scelta di un 'qui e ora' che si scopre implicato, anticipato. E quelle immagini ridestate vengono impigliate in un vortice che le trascina nel futuro. Qual era lo *Jetztzeit* di Benjamin nella notte fra il 12 e il 13 agosto del 1933?⁸⁵

Un anno prima, in viaggio dalle Baleari verso l'Italia, scrive a Scholem di avere maturato il fermo proposito di suicidarsi; la lettera è del 26 luglio. L'amico ricorda incidentalmente l'episodio all'interno di una considerazione sul ruolo svolto da una tutelare figura angelica:

Se è lecito parlare di un genio tutelare di Walter Benjamin, esso può dirsi concentrato in questo angelo; e nella sua luce saturnina si svolse la vita stessa dello scrittore, che consistette anch'essa di «vittorie nelle piccole cose» e «sconfitte in quelle grandi», quale egli l'ha descritta, con una visione profondamente malinconica, in una lettera a me indirizzata il 26 luglio 1932, un giorno prima del suicidio meditato ma poi non eseguito.⁸⁶

⁸³ Tillmann Rexroth dà notizia dell'articolato percorso compositivo, che ha coinvolto come interlocutore privilegiato Adorno (cfr. W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, IV/1, hrsg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 964-986). Rolf Tiedemann ha pubblicato il manoscritto, ritrovato nel 1988, della prima versione, uscita sul «Frankfurter Zeitung» del 2 febbraio 1933: cfr. WALTER BENJAMIN, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert: Gießener Fassung*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

⁸⁴ W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese*, in *Opere complete. V. Scritti 1932-1933*, Torino, Einaudi, 2003, p. 361 [«Hier nämlich oder unweit muß ihr Lager jene Ariadne abgehalten haben, in deren Nähe ich zum ersten Male, und um es nie mehr zu vergessen, das begriff, was mir als Wort erst später zufiel: Liebe», in *Gesammelte Schriften*, IV/1, cit., p. 237].

⁸⁵ Si avverte che i dettagli biografici richiamati per puntellare l'impalcatura argomentativa di quanto segue sono principalmente desunti da G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, cit. e da HOWARD EILAND, MICHAEL W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Torino, Einaudi, 2014.

⁸⁶ G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 64.

Il giorno dopo, da una camera d'albergo di Nizza, manda quattro missive di commiato a Franz Hessel, Julia Radt-Cohn, Ernst Schoen e ai cugini Egon e Gert Wissing.⁸⁷ Così all'amica Julia, artista, scultrice bavarese, il sofferto amore non corrisposto di una vita: «Cara Julia, sai che un tempo ti ho amato molto. E anche adesso che sto per morire, la mia vita non può vantare nessun dono più grande di quelli che mi sono stati offerti quando ho sofferto per te. Allora, questo saluto sarà sufficiente. Tuo, Walter».

Arrivato in Italia, stimolato dal fresco sapore di una rilettura di Proust, si dedica al progetto memorialistico di *Infanzia berlinese*. Scrive in una lettera degli ultimi anni: «Il progetto dell'opera risale al 1932. A quell'epoca, in Italia, incominciò a diventarmi chiaro che avrei ben presto dato un duraturo, forse definitivo addio alla mia città natale».⁸⁸ Non sarebbero trascorsi molti mesi: la sera del 17 marzo 1933 lascia definitivamente Berlino e torna a Ibiza, dove l'anno precedente aveva potuto fruire dell'ospitalità di amici. Mantiene i contatti con Julia, a cui scrive il 24 luglio, ma nel frattempo entra nella sua vita un'altra donna, conosciuta a Ibiza, la pittrice olandese Anna Maria Blaupot ten Cate. Il mese di agosto è segnato dall'irruzione di questo nuovo sentimento. Le scrive il 15 agosto: «In passato, quando ero innamorato, la donna alla quale mi sentivo legato era [...] l'unica donna del mio orizzonte. [...] Ora è diverso. Tu rappresenti tutto ciò che ho sempre amato in una donna».⁸⁹ Pochi giorni prima, su un taccuino, aveva appuntato l'incipit visionario di un'intuizione narrativa che avrebbe lasciato incompiuta, consegnata unicamente al febbrile lavoro di quelle ore, maturato in due versioni del testo, datate rispettivamente 12 e 13 agosto.

L'esistenza del frammento, che Szondi dubitava fosse il frutto di un'esperienza allucinogena,⁹⁰ fu resa nota da Gershom Scholem nel 1971, in un contesto seminario; l'anno dopo l'enigmatico testo sarebbe stato oggetto di analisi nello splendido saggio *Walter Benjamin und sein Engel*. Suggestivo il titolo del frammento, ma certamente depistante nella sua letteralità: *Agesilaus Santander*. Forse sono i due

⁸⁷ Per le quattro lettere si veda W. BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, IV, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, pp. 115-120. La lettera a Julia Cohn è parzialmente tradotta in H. EILAND, M.W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, cit., p. 349.

⁸⁸ W. BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, VI, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, pp. 79-80. Per il passo tradotto cfr. H. EILAND, M.W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, cit., p. 551.

⁸⁹ W. BENJAMIN, *Gesammelte Briefe*, IV, cit., pp. 278-279. Il passo tradotto in H. EILAND, M.W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, cit., p. 383.

⁹⁰ «Se quest'ultimo [Gershom Scholem] si oppone giustamente all'ipotesi avanzata da Peter Szondi, che questo racconto cioè sia semplicemente il prodotto di un "delirio febbrile" (malarico), è però anche vero che la dimestichezza con la droga negli ultimi cinque anni (di cui Scholem non fa qui alcun cenno), mentre aveva arricchito gli orizzonti immaginativi di Benjamin, deve aver concorso anche ad acuirne al massimo le facoltà fisio-psichiche» (MARIA TERESA MANDALARI, *Walter Benjamin: l'amicizia con Gershom Scholem e l'angelo di Klee*, «Belfagor», XXXVII, 1, 31 gennaio 1982, p. 68).

nomi che il protagonista della prosa avrebbe dovuto manifestamente utilizzare, come preveggenze lascito genitoriale, per celare la propria origine ebraica, ma che invece custodì gelosamente nell'intimo, oppure il nome segreto del personale angelo della tradizione giudaica. Come che sia, al centro del contratto sviluppo narrativo, che dissemina palpabili riferimenti cabalistici, troviamo il rapporto con l'Angelo: «Nella stanza da me abitata ultimamente, quegli – prima di uscir fuori dall'antico nome armato di tutto punto – ha appeso alla parete la propria immagine: Angelo Nuovo».⁹¹ Di seguito diamo la parte conclusiva del testo, estrapolata dalla prima stesura, che si lascia preferire per la sua più compromessa innervazione biografica:

Approfittando, infatti, della circostanza che io sono nato sotto Saturno – il pianeta della rivoluzione lenta, l'astro dell'esitazione e del ritardo – egli ha inviato dietro alla figura maschile del quadro la sua figura femminile per la diversione più lunga e più fatale, sebbene fossero ambedue già così strettamente vicine. Egli non sapeva, forse, di aver avvalorato in tal modo la forza di colui contro cui lottava. Poiché la mia pazienza è assolutamente invincibile: le sue ali somigliano a quelle dell'angelo per il fatto che pochissimi colpi sono loro sufficienti per mantenersi immutabilmente in presenza di colei che essa è decisa ad attendere. Ma la mia pazienza, che al pari dell'angelo possiede artigli e ali affilate come lame, non accenna a precipitarsi su colei che ha avvistato. Impara dall'angelo, che avvolge con lo sguardo il partner ma poi retrocede a scatti, inarrestabilmente: se lo tira dietro in quella fuga verso un futuro da cui proviene. Dal futuro nulla di nuovo spera più, se non lo sguardo dell'essere umano cui resta rivolto. Così io, non appena ti ho veduta per la prima volta, ho fatto ritorno con te colà donde sono venuto.⁹²

L'ispirata lettura del frammento proposta da Scholem, suggestivamente collocato entro le coordinate dell'«illuminazione profana» di cui Benjamin aveva parlato nel saggio sul Surrealismo di qualche anno prima,⁹³ è imprescindibile, e

⁹¹ Le due redazioni in G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., pp. 20-25, il passo citato alle pp. 20-21 («Im Zimmer, welches ich zuletzt bewohnte, hat jener, eh er aus dem alten Namen gerüstet und geschient ans Licht trat, sein Bild bei mir befestigt: Neuer Engel» [W. BENJAMIN, *Ageläus Santander*, in *Gesammelte Schriften*, VI, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 521]).

⁹² G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., pp. 21-22. Riportiamo il testo originale delle ultime righe: «Sie lernt vom Engel, wie er seinen Partner im Blick umfaßt, dan aber stoßweise und unaufhaltsam weicht. Er zieht ihn nach auf jener Flucht in eine Zukunft, aus der er vorgestoßen ist. Er hofft von ihr nichts Neues mehr als nur den Blick des Menschen, dem er zugewandt bleibt. So fuhr ich, kaum daß ich zum ersten Male dich gesehen hatte, mit dir dahin zurück, woher ich kam» (W. BENJAMIN, *Ageläus Santander*, cit., p. 521).

⁹³ Nell'«illuminazione profana si evidenzia, secondo Benjamin, il nesso fra l'esperienza del quotidiano – per chi voglia realmente approfondirla – e l'esperienza mistica, il fenomeno occulto, tuttora insito in essa» (G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 55).

tuttavia può essere precisata. Esplicitiamo i dati essenziali. Il quadro è senza dubbio l'acquerello di Paul Klee, probabilmente visto in una mostra a Berlino nell'aprile del 1921 e acquistato giusto un mese dopo. Come si sa, l'immagine cadenerà il metronomo interiore di Benjamin fino alle tarde *Tesi di filosofia della storia*. Il titolo del frammento, *Agesilaus Santander*, riceve una sia pure parziale decodifica se si dà credito al gusto benjaminiano per gli anagrammi: pertanto, come è stato visto da Scholem, *Der Angelus Satanas*, con una *-i-* sovrabbondante e graziosamente pleonastica. La figura femminile che appare dietro a quella maschile del quadro è quella di Anna Maria Blaupot ten Cate.⁹⁴ Lo conferma lo stesso Benjamin il 1° settembre, in un cursorio accenno epistolare all'amico, che tuttavia non sapeva nulla di questo recente invaghimento: «Qui ho conosciuto una donna che è il suo [dell'Angelo] pendant femminile».⁹⁵ Stiamo il più possibile prossimi alla lettera, prescindendo dalle pur proficue espansioni interpretative a cui il testo naturalmente si presta. La connotazione infernale dell'angelo va mantenuta, per le ragioni che riconducono alla tradizione ebraica, addotte da Scholem, e per un altro aspetto di cui si dirà. Il fatto che possegga «artigli e ali affilate» in questo senso è coerente, e ulteriormente circostanziabile, qualora si desideri allegare a riscontro il pipistrello di *Melencolia I* di Albrecht Dürer,⁹⁶ oppure, più suggestivamente, la fisionomia iniziatica e perturbante di un ben noto δαίμων, proprio Ἔρως:

È quindi nella sfera di Eros – cioè, non un demonio in senso giudaico-cristiano, ma un *daimôn* in senso greco (in Platone, Eros si presenta anzi come il demone per eccellenza) – che può verosimilmente condurci la figurazione benjaminiana dell'angelo con artigli e ali affilate. E ciò è tanto più probabile, in quanto Benjamin era a conoscenza di questo singolare tipo iconografico, in particolare dell'allegoria giottesca. Nel libro sullo *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Benjamin parla infatti a questo proposito della 'rappresentazione di Amore come demone della lascivia con ali di pipistrello e artigli'.⁹⁷

⁹⁴ Per il ruolo assunto dalla pittrice olandese nella riflessione esistenziale di Benjamin sull'eros, che aprirebbe a interessanti sviluppi in direzione dei *gender studies*, cfr. CARLA MILANI DAMIÃO, *Women as constellation in Walter Benjamin's aesthetics*, «Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Aesthetics», XLI, 2, 2016.

⁹⁵ W. BENJAMIN, *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, cit., p. 87.

⁹⁶ Cfr. L. CRESCENZI, *Melancolia e Satana. Walter Benjamin e 'Agesilaus Santander'*, cit., p. 77.

⁹⁷ GIORGIO AGAMBEN, *Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin*, in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Venezia, Neri Pozza, 2005, p. 210. Agamben, tuttavia, non ritiene di dovere approfondire l'intuizione ai fini della sua lettura del frammento. La raffigurazione di Eros alato e unguolato si ritrova già in Isidoro di Siviglia, che sprema il senso spirituale dall'etimologia di *sirena*: «Secundum veritatem autem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam ad egestatem deducebant, iis fictae sunt inferre naufragia. Alas autem

La figura femminile è duplice: la recente parusia rimanda a un luogo originario, dietro l'«illuminazione» della pittrice Blaupot ten Cate s'intravede la fonte, la *figura*, la scultrice Julia Cohn.⁹⁸ Non altrimenti si potrebbe spiegare la chiusura del frammento, che aveva lasciato interdetto Scholem: «Così io, non appena ti ho veduta per la prima volta, ho fatto ritorno con te colà donde sono venuto». Con lo sguardo rivolto al passato, il paziente amore di Benjamin ha tirato verso di sé, verso il futuro, 'avvolgendola' nella cura che custodisce, l'immagine di quel sentimento non corrisposto per Julia, che finalmente si materializza nel suo adempimento, poiché è attraverso Julia che riconosce quello che nello *Jetztzeit* sembra profilarsi come l'evento decisivo che conferisce senso a tutto un percorso di attesa affettiva. Tutto risolto? Ovviamente no, anche perché qui non s'intende forzare il testo oltre la lettera. Ma ci viene suggerita una direzione, l'iridescente dinamica sentimentale trasporta il lettore verso altri momenti di crisi, autentici *καρποί*, che spandono bagliori dal passato.

Diamo la parola alla sensibile testimonianza di Gershom Scholem:

Il matrimonio di Benjamin, rimasto integro dal 1917 all'aprile del 1921 malgrado le difficoltà di vario genere, senza venire intaccato da altre esperienze amorose, nella primavera del 1921 entra in una crisi deleteria e gravida di conseguenze per la vita di lui, allorché egli fu preso da un'appassionata attrazione per Julia Cohn, una giovane artista sorella di un amico di gioventù, quando la ritrovò a Berlino dopo esserle stato legato da semplice amicizia tra il 1912 e il 1917 e non averla più rivista dal 1916. Questo amore non venne corrisposto, ma rappresentò tuttavia per anni il segreto punto focale della sua esistenza. *Quando egli acquistò il quadro di Klee, era tutto preso da quell'amore*, e in virtù di esso – secondo la visione che qui [in *Agesilaus Santander*] ne traccia – gli si rivelò anche il suo nuovo nome, con la mediazione del quadro di Klee.⁹⁹

L'aveva rivista nell'aprile del 1921. Il matrimonio con Dora Kellner ne risultò irrimediabilmente incrinato, anche perché, al contempo, Dora aveva intrecciato una relazione con uno dei più intimi amici del marito, il musicologo e compositore Ernst Schoen. Questo bizzarro quadrilatero erotico era complicato dal fatto che, a quanto pare, la stessa Julia era attratta dal maturo musicista. In ogni caso, all'interno del rapporto di coppia Dora e Walter stavano gestendo l'intreccio sentimentale in maniera assolutamente scoperta, in qualche modo premurandosi

habuisse, et unguilas, quia amor et volat et vulnerat» (SANCTI ISIDORI *Etymologiarum Libri XX*, in *PL LXXXII*, col. 423a [XI, III, 30-31]).

⁹⁸ Per una lettura del frammento che valorizza il cifrato riferimento a Julia Cohn, cfr. M.T. MANDALARI, *Walter Benjamin: l'amicizia con Gershom Scholem e l'angelo di Klee*, cit., pp. 64 sgg.

⁹⁹ G. SCHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., pp. 42-43 (nostro il corsivo).

ciascuno del benessere affettivo dell'altro. Alla metà di giugno Benjamin si reca ad Heidelberg, dove sapeva che avrebbe rivisto Jula. Ivi inizia l'impegnativa stesura del saggio sulle *Affinità elettive*. Come ogni lettore di Goethe ricorderà, il romanzo, attraverso la sua algida spettrografia del sentimento, misura i delicati meccanismi di una crisi matrimoniale, che si sviluppa in termini assolutamente omogenei con la dinamica che aveva travolto la vita familiare di Benjamin. I coniugi, Edoardo e Carlotta, e gli amici, oggetto di desiderio, Ottilia e il Capitano, e la franchezza comprensiva quando non accondiscendente con cui vengono smussate o sedate le ragioni di conflitto nella coppia: uno specchio, in cui Benjamin riconosce l'immagine, la *figura* di ciò che, accadendo, aveva reso quel pezzo di bravura narrativa drammaticamente vero.

Avvicinandosi alla conclusione del saggio dedicato all'opera di Goethe, il partecipe lettore riflette sull'effimero istante di felicità che sembra coronare, prima della tragedia, il lungo rincorrersi di Edoardo e Ottilia. Cita il passo del romanzo, con la desolata considerazione prolettica del narratore: «Come una stella cadente, la speranza passò sulle loro teste». Un bagliore, naturalmente, che rompe l'oscurità per spegnersi subito. E commenta:

Ma essi non la vedono, e non si poteva dire più chiaramente che l'ultima speranza non è mai tale per chi la nutre, ma solo per quelli per cui è nutrita. Appare così la ragione più intima dell'«atteggiamento del narratore». Perché egli solo può compiere, nel sentimento della speranza, il significato dell'accadere, proprio come Dante accoglie in sé la disperazione degli amanti, cadendo «come corpo morto» dopo le parole di Francesca.¹⁰⁰

Uno specchio si diceva, che in realtà è convesso, poiché disloca il riflesso dell'immagine, sembra allontanarla mentre frontalmente fa vedere altro. Ed ecco cosa appare sul margine, *nachträglich*, appena visibile: la coppia di amanti danteschi, un supplemento di senso, uno scostamento provvidenziale, che trasforma la loro bufera infernale in una tempesta paradisiaca, che trascina il Narratore – Goethe, Dante, l'Angelo – verso il futuro; ma gli occhi sono sbarrati, la bocca aperta, la coscienza infelice. Perché lui è ancora *lì*, dove è partito, dove la sua opera di redenzione è appena iniziata, ed è stata interrotta prima che il passato, la storia, un amore, fossero compiutamente salvati.

Walter Benjamin ha coltivato per anni un rapporto ambivalente nei confronti di Stefan George, il riconosciuto maestro di un'elita aristocrazia dello spirito tedesco. Ma l'ingombrante poeta era anche un meraviglioso traduttore. Quando nel 1928, per «Literarische Welt», gli viene chiesto di comporre un breve profilo

¹⁰⁰ W. BENJAMIN, *Le affinità elettive*, in *Opere Complete*. I. *Scritti 1906-1922*, cit., p. 588.

critico, omaggio per i sessant'anni del poeta, si sofferma con partecipazione emotiva sulla scelta di brani esemplari della *Commedia* tradotti da George:¹⁰¹

Ma anche qui avrei solo da ripetere la stessa cosa: come una poesia di George abbia assunto la forma di un amore. Era il quinto canto dell'Inferno. La voce che me lo lesse una chiara mattina in un atelier di Monaco ha continuato a risuonare per anni dentro di me.¹⁰²

Una mattina, verosimilmente del 1915, in un atelier di Monaco: nella voce di Jula Cohn, che legge il canto di Paolo e Francesca¹⁰³, risuonava l'appello, secolare, di una forma d'amore che solo pochi anni dopo si sarebbe rivelata in un correlativo angelico. Un amore riconosciuto, ritrovato, mai più abbandonato, mai posseduto e costantemente perduto. Un destino che Benjamin deve aver letto nello sguardo sgomento dell'Angelo, trascinato verso il futuro dalla tempesta paradisiaca; di fronte a lui, si dichiara la rovina eterna dell'amore che ha consumato il suo istante di speranza, e che continua a chiedere e a destare pietà.

¹⁰¹ DANTE ALIGHIERI, *Göttliche Komödie*, Übertragungen von Stefan George (Auswahl), Berlin, Bondi, 1912. George aveva iniziato la sua impresa di traduzione nel 1901, dettandosi un rispetto maniacale e pressoché insostenibile della misura e del respiro del verso dantesco. La sua traduzione, sebbene in florilegio, fece epoca nella cultura tedesca di primo Novecento, e fu apprezzata anche da Erich Auerbach, che le dedicò un'enfatica recensione nel 1924 (cfr. ERICH AUERBACH, *Stefan Georges Danteübertragung*, «Cultura italiana e tedesca», 2/1, gennaio 1924, pp. 17-20 [La traduzione dantesca di Stefan George, in *Romanticismo e realismo e altri saggi*, cit., pp. 146-149]). Sulla traduzione dantesca di George cfr. THOMAS KLINKERT, *Dante deutsch: riflessioni sulle traduzioni tedesche della «Divina Commedia» nel Novecento (George e Borchardt)*, «Romanische Studien», 5, 2016, e ITALO BATTAFARANO, *Dante tradotto da George. Francesca da Rimini: traduzione per 'aemulationem'*, in *Dell'arte di tradur poesia*, Berna [etc.], Peter Lang, 2006.

¹⁰² W. BENJAMIN, *A proposito di Stefan George*, in *Opere Complete*. III. *Scritti 1928-1929*, cit., p. 105. Diamo anche il testo originale: «Aber ich hätte auch hier nur wieder das Gleiche zu sagen: wie ein Gedicht Georges die Gestalt einer Liebe annahm. Es war der fünfte Gesang der 'Hölle', in dem die Stimme, die ihn eines hellen Vormittags in einem Münchner Atelier mir las, durch Jahre in mir fortwirkte» (W. BENJAMIN, [«Über Stefan George»], in *Gesammelte Schriften*, II/1, cit., pp. 623-624).

¹⁰³ Non sarebbe necessario allegare a conferma la minuta del testo, che esplicita il riferimento: «[...] Hölle, den mir J[ula] C[ohn] in ihrem Münchner Atelier las und der durch Jahre in mir fortwirkte, so wie vor dem [...]» (W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, II/1, cit., p. 1432).

II

NON SI SA COME DI LUIGI PIRANDELLO

II.1. LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU

II.1.1. *Il ricordo di Corrado Alvaro*

Negli ultimi mesi del 1933, dopo un quindicennio di vita errabonda, Luigi Pirandello si trasferisce nell'appartamento romano di via Antonio Bosio 15. Gli è vicino il figlio Stefano, che occupa con la famiglia il piano inferiore. La ricerca del conclusivo *buen retiro*,¹ scartate le deludenti o impraticabili soluzioni che guardavano alle campagne dei Colli Albani o alla pineta di Fregene, trova il naturale approdo in una zona inurbata ma prospiciente ai giardini di Villa Torlonia, scenario di un verde mondano funzionale all'estrema rappresentazione di sé che volle dare l'ormai acclamato Maestro. L'ampio soggiorno arredato a studio, meta di deferenti visite all'Accademico d'Italia entro breve insignito del Nobel, è stato raccontato dal giovane sodale Corrado Alvaro, coetaneo e intimo amico di Stefano: la descrizione d'interno sfuma nella pennellata narrativa, che rileva l'ethos dell'invecchiato ma ancora vitale personaggio. O forse no. Gli articoli e le pagine commemorative, che Alvaro pubblica in varie sedi, tra il 1934 e il 1946, poi rifusi nella Prefazione alle *Novelle per un anno* per l'edizione mondadoriana del 1956, restituiscono a tratti l'immagine smagata, insieme assorta e distratta, dello smemorato protagonista di certe novelle, *I nostri ricordi* e *Una giornata*. Forse il *tombeau* dello scrittore di San Luca restituisce impressioni e ricordi attraverso il subliminale filtro elegiaco

¹ Così aveva scritto a Marta Abba il 7 maggio: «Sono stato tutti questi giorni in cerca d'un posticino quieto dove ritirarmi a lavorare. Ne sento un estremo bisogno, stanco e nauseato come sono di tutto e di tutti» (LUIGI PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 1087).

richiesto dal genere. Anche quando si tratti di disegnare vivaci scene di consuetudine amicale. Sorprendiamo così Pirandello, ormai smorzate le ragioni di un acre e lungamente covato e coltivato risentimento, accogliere con degnazione la gratitudine epistolare di d'Annunzio per la messa in scena napoletana della *Figlia di Iorio*; sarebbe stato pure disposto a fumare le sigarette custodite nel prezioso scrigno ricevuto in dono, se non le avesse trovate illanguidite da una intensa fragranza di rose. «Sempre il solito», chiosa con sorniona indulgenza, che ha ormai smussato l'impuntatura rigida del sarcasmo, per diluirsi nella congeniale apertura prospettica dell'umorismo. Tanto si può concedere all'antico rivale.

Ma, quanto a Pirandello, di lui si può dire che sia sempre il solito? Alvaro ne dubita. Le istantanee che compongono il ritratto si aprono sull'eccitante e rituale occasione della lettura del copione, fresco di definizione, a un pubblico scelto di intimi e di sodali artistici:

Che la salute di Pirandello andasse declinando, cominciammo ad accorgercene noi suoi amici quando egli ci lesse, come era consuetudine della sua generazione, una delle ultime sue commedie, *Non si sa come*. Gli ballava il foglio davanti agli occhi, e la sua direzione di attore esperto non era più quella; ma confusa e senza la virtù che gli conoscevamo. La rappresentazione di quella commedia, davanti a un pubblico non convinto ma reverente, ricordo mi diede un malessere. Gli spettatori credertero di doversi scuotere al pezzo che descrive una lucertola, che è un bel pezzo di prosa e di bravura, e profittarono per fargli un grande applauso. Ero in un palco di proscenio e ricordo le prime file delle poltrone col pubblico attento ma come a una cerimonia. Credo sia triste per uno scrittore quando termina l'età della lotta, e il pubblico lo festeggia là dove un tempo avrebbe dato torto.²

Alvaro verosimilmente pone in successione narrativa due circostanze non contigue dal punto di vista temporale, dal momento che la prima italiana di *Non si sa come* all'Argentina di Roma andrà in scena a più di un anno di distanza rispetto alla privata performance declamatoria dell'autore; e non è detto che sia testimone in tutto fededelego:

Dopo la prima italiana, che ricevette un apprezzamento di circostanza da parte di un pubblico ossequioso nei confronti del recente vincitore del Nobel, presente

² CORRADO ALVARO, *Prefazione*, in LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, vol. I, Milano, Mondadori, 1985, t. II, p. 1073. Gli interventi di Alvaro su Pirandello, compresi i cinque articoli che verranno assemblati nella Prefazione mondadoriana, si trovano raccolti in CORRADO ALVARO, *Scritti su Pirandello*, a cura di Alessio Giannanti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.

in sala (lo ricorda Alvaro), le repliche vennero fischiate, e Pirandello, celato dietro le quinte, commentava: «Mi fischiano! sono ancora giovane».³

Ma quel che conta rilevare è che l'atmosfera di crepuscolare languore, in cui Alvaro iscrive il racconto degli ultimi anni del Maestro, è cadenzata da un discreto persistente riferimento al dramma che aveva aperto, non occasionalmente, il discorso commemorativo. A partire dall'individuazione degli assi portanti della riflessione pirandelliana in quella tarda stagione di residua e feconda creatività. Il tema della purezza,⁴ cercata, interrogata in una pervicace microscopia degli atti quotidiani: «quali sono i moventi dei nostri atti; che cos'è la purezza; che cosa è l'amore; che cosa è la donna; quale è il potere demoniaco dell'uomo».⁵ Non inganni la genericità degli assunti speculativi: per una sorta di proficuo sfasamento temporale, le carte che ingombrano la scrivania di Alvaro in quel decennale dalla scomparsa riflettono gli stessi temi, e basterebbe rileggere un romanzo come *L'età breve*, pubblicato proprio nel 1946, nel decennale della scomparsa del Maestro,⁶ per confortare il principio autoesegetico posto in essere; ma leggendosi, Alvaro riconosce evidentemente l'implicazione con quella fase postrema dell'attività di Pirandello, se ne serve per ricostruire il filo di un dialogo interrotto, che – possiamo solo immaginarlo, ma ci pare di vederli, presente anche Stefano, mentre discutono nello studio di via Bosio – naufraga nell'accertamento di uno strappo non ricomponibile nella rappresentazione delle dinamiche dell'eros.

«Ultimamente era tornato ai grandi scrittori, stava con Boccaccio e Shakespeare»; in particolare, discuteva, e dava vita di lettura e interpretazione, alla novella VII dell'Ottava giornata del *Decameron*: «il nucleo drammatico, il carattere, il conflitto, venivano fuori come in una vicenda senza tempo».⁷ È la novella dello scolare e della vedova, di per sé uno dei pezzi stilisticamente più significativi della tradizione rappresentativa misogina, in cui un Boccaccio precocemente incanutito anticipa la prospettiva del maturo personaggio, studioso e poeta, protagonista del *Corbaccio*, che sferza con livore il genere femminile dopo l'abisso sentimentale in cui l'aveva precipitato il rifiuto di una vedova. Suscita un senso, almeno blando, di stupore apprendere simili particolari su predilette letture condivise. Ma lo sconcerto viene mitigato, qualora si convenga con l'impressione che l'ormai assodata incomunicabilità erotica, registrata nel mondo narrativo alvariano, non sia altro

³ GASPARE GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963, p. 539.

⁴ «Negli ultimi suoi anni, Pirandello aveva portato questa indagine sulla fedeltà e sulla purezza in un mondo più poetico che non nelle sue opere precedenti» (C. ALVARO, *Prefazione*, cit., p. 1082).

⁵ *Ibidem*.

⁶ L'articolo commemorativo, *Un grand'uomo chiude gli occhi*, esce sul «Corriere della Sera» del 22 dicembre 1946.

⁷ Ivi, p. 1084.

che il residuo fuoco fatuo che aggalla sul diluvio violentemente rappresentato da Pirandello. Nessun margine per una illusoria composizione che riassessi il tempo disgiunto di Eros: Pirandello

non riesce a scardinare il rapporto tra uomo e donna dal modello di un tormentoso e rovinoso rapporto di aggressione e di annientamento reciproci, nel corso del quale o dopo il quale, nessuno dei due può più essere quello che era prima, ma ciascuno rimane inconsapevole, ignaro di chi è diventato o di chi può diventare.⁸

È lo scenario post-apocalittico dei *Giganti della montagna*: la discronia del tempo vissuto dagli amanti si dichiara nell'offerta votiva del teatro che risarcisce e sublima, nel medium dell'arte, il suicidio per amore del Poeta non corrisposto. E siamo condotti al cospetto di sopravvissuti, reiitti, e nuovi barbari. Ma quali sono i termini di un'intesa erotica, quando si dia il caso che avvenga? *Trovarsi*, due anni prima, aveva dato una prevedibile risposta negativa, trincerandosi però dietro la clausola di salvaguardia della fuga, nel mondo della vita o in quello dell'arte, in alternativa secca. *Non si sa come* pare invece confrontarsi con la pulsione nella sua nuda reciproca oltraggiosa eccedenza, senza concedersi il lusso di risarcimenti estetici o di apoteosi vitalistiche.

Il discorso di Alvaro insiste sull'ideazione di quel dramma, che trova consensuale nell'ispirazione e tuttavia deludente, come se avesse mancato il bersaglio per un eccesso di messa a fuoco:

Il tradimento inconscio, involontario e non deliberato, era il punto di tale indagine; e forse neppure il tradimento, ma lo stesso offuscamento che sulla donna portano i pensieri dell'uomo, i desideri proibiti e insani. Questo fu il tema d'un suo dramma non egualmente felice.⁹

Alvaro pone a riscontro del dramma la tarda novella *Effetti di un sogno interrotto*, ma in definitiva mescola le carte, poiché il richiamo appropriato, e in qualche modo agente sottotraccia nella stessa confezione della nota, è a una novella più antica, *La realtà del sogno*. Poco importa, per il momento. Quello che conta è abbozzare l'inventario dei temi che sollecitano la creatività pirandelliana, in quegli anni, in quel 1934. Perché, come ci conferma di nuovo il testimone con un appunto del suo 'giornale di bordo' datato 1934, «Si parlava di sogni in casa di Pirandello».¹⁰ Deliri onirici e sensuali, da cui la lucida assertoria sovranità del cogito viene sbandita,

⁸ LUCIANA MARTINELLI, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Dedalo, 1992, p. 104.

⁹ C. ALVARO, *Prefazione*, cit., p. 1082.

¹⁰ CORRADO ALVARO, *Quasi una vita* [1950], Milano, Bompiani, 1994, p. 114.

e revocata in dubbio l'assolutezza dell'ipotesi moralistica. Dramma ingestibile per la coscienza, che sarà il caso di raccontare, e poi di circostanziare, prima di trarre le implicazioni critiche che ci avvicineranno al cuore del nostro discorso.

II.1.2. *Una vicenda di pura essenzialità*

E dopo? Ah, è meglio non pensarci. Ma io debbo pensarci, non posso farne a meno. Dopo, per forza, restare, restare per sempre sollevati nella rapina delle sensazioni arbitrarie che ci han determinati a quell'atto di sogno. Pazzi? Magari! Condannati peggio che alla prigione più stretta (con cui si sconta un delitto compiuto nella sfera delle passioni umane): condannati alla libertà assoluta. Sfrenati da ogni norma della vita sociale, respinti da ogni abitudine umana, dai propri stessi sentimenti e pensieri. Rapiti per sempre a bruciare in quella vita misteriosa del cosmo, che in noi è sogno; sotto l'influsso della quale, posseduti e accecati, fuori di noi, siamo divenuti in quell'attimo come uno strumento fatale. Giusta condanna: ma solo perché del fatto sarebbe impossibile non sentirsi gravati, e senza remissione; mentre durerà perenne lo spavento di non sentirsi responsabili di nulla, vuoti d'ogni rimorso per l'atto che non s'è voluto: accaduto 'non si sa come'. Di questo rischio a cui siamo tutti continuamente esposti, il rischio dei delitti innocenti, ora m'accorgo, a ogni minima occasione: sto lavorando a una commedia intitolata appunto *Non si sa come*, su questo argomento.¹¹

Sul finire di settembre, un ampio terrazzo che aggetta sullo spettacolo verdeggiante delle colline prospicienti: sono gli ultimi giorni di villeggiatura estiva nelle lussuose residenze di proprietà nell'Appennino umbro. Il *décor* è alto borghese e gentilizio, ideale sfondo per la rappresentazione di relazioni non intorbidate da istanze di carattere pratico. E nessuna complicazione genitoriale che inquina la ricerca dell'essenzialità. Né scrittori, poeti, artisti, o schifiltosi membri dell'aristocrazia dello spirito con velleità estetizzanti. Scene dall'inopinata rovina di due matrimoni, rivelata col violento taglio sincronico che rispetta le tradizionali unità drammatiche. In virtù di questa astratta campitura, il potere demonico di Eros può essere enucleato mentre dispiega gli effetti della sua distruttiva necessità.

Sono gli ultimi giorni di licenza per il capitano di vascello Giorgio Vanzi. Riceve la visita di cortesia del marchese Nicola Respi, da consumare fra i convenevoli del commiato. Ma Respi, individuo fatuo quant'altri mai, è accorso trafelato per partecipargli una notizia inquietante, appresa poche ore prima: il conte Romeo

¹¹ LUIGI PIRANDELLO, *Insomma, la vita è finita*, in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1494-1495.

Daddi, amico fraterno di Giorgio, sin dalla più tenera infanzia, pare che sia impazzito. Di altro non si parla nel jet set di comune frequentazione: i suoi discorsi sconclusionati, le battute ora caustiche ora aggressive, l'indiscrezione inquisitiva con cui fissa il proprio sguardo negli occhi dei conoscenti, quasi a rovistare la feccia che si trova nell'abisso di ogni coscienza e, soprattutto, le allusioni a sospette colpe coniugali della moglie, di cui avrebbe messo a soqquadro l'appartamento alla ricerca di evidenze per provarne l'infedeltà... Simili atteggiamenti non si possono derubricare a bizzarre innocue estrosità, soprattutto da parte di chi non poteva pararsi dietro una condotta di specchiata irreprensibilità, proprio Nicola Respi, che aveva pervicacemente tentato di entrare nelle grazie di donna Bice Daddi, ricevendone però sempre fermi e infine, per colmo di sopportazione, sdegnosi rifiuti. Giorgio è costernato: aveva visto l'amico dieci giorni prima, senza la minima percezione del suo sconvolgimento psichico. Lo stava attendendo, proprio quella mattina, per un saluto prima della partenza. Certo, le ragioni della supposta pazzia non si possono attribuire alla malaccorta e discutibile condotta del 'cicisbeo'; ne conviene anche Ginevra, moglie di Giorgio, appena sopraggiunta: Bice, la sua più intima amica, non aveva nascosto nulla al marito, e anzi, in più di un'occasione aveva riso con lui dell'importuno corteggiamento di quel libertino da operetta. Peraltro, tutto lascia supporre che le stravaganze di Romeo siano da ricondurre a una feroce crisi di gelosia. Ma come è possibile che l'ombra del sospetto aduggi l'immacolato terso amore di Bice per il marito? Bice, che arriva in lacrime, anticipando di qualche minuto Romeo, non riesce a spiegargelo. Mentre Respi, per opportunità e decenza, si allontana, la donna aggiunge altri elementi circostanziali, agganciandosi a un'apparentemente anodina battuta di Ginevra: il marito parla di 'delitti innocenti', di colpe commesse senza la partecipazione della volontà, e nondimeno imputabili. La misura del convenzionale ritardo per la comparsa dell'eroe in scena a questo punto è colma: ecco dunque Romeo. La vita gli appare ormai come uno spettacolo gestito da arcane potenze, che dispongono dei desideri e delle volizioni degli individui, lusingati dall'illusione dell'autodeterminazione. In realtà, si agisce come in sogno: accecati, non si sa come, soggetti alle pulsioni dell'istinto, del corpo, dell'eros, in preda alla rabbia, alla gelosia, alla cieca brama di sopravvivere. Quei momenti di piena sensibile ed emozionale conducono all'agghiacciante rivelazione di un universo ulteriore, non umano, di cui la particola retta dalla razionalità è solo un'infima quota. Quanti delitti si possono commettere, e giustificare di fronte all'indulgente tribunale della coscienza, in ragione di un salutare sdoppiamento, che sposta su un'altra 'persona' la responsabilità dell'accaduto: quell' 'io' che ha agito, ma come fosse un altro, sconosciuto, gettato in una temporalità avventizia a cui l'unità del carattere, maturato nella fucina della consecuzione causale e intenzionale, non dovrebbe pagare dazio. Ma l'ombra molesta di certi crimini, che vengono respinti nelle latebre del rimosso dall'economia del benessere psichico, può gettare nel panico un senso morale

non rilassato: il ritorno dell'evento, repentinamente, ingiunge di scontare in una volta sola una colpa che non è mai singolare. Ed è quanto è accaduto a Romeo. Un lontano ricordo, di trent'anni prima, era riemerso in quei giorni, legato a un tragico episodio d'infanzia. Rincasato da scuola, non avendo trovato la madre ad attenderlo, s'era risolto a bigheggiare per le vicine campagne. S'era imbattuto in un ragazzino, che stava facendo la posta a una lucertola. Aveva fatto lega con lui, per la blanda eccitazione generata dall'occasione di caccia. Appena catturata, la bestiola venne sfraccellata contro un masso. Romeo istintivamente si ribellò di fronte alla gratuita violenza di quel gesto. Ne era sortita una colluttazione. Semi-accecato dalle manciate di terra scagliate dal coetaneo, era riuscito a raccattare una pietra, e a lanciarla energicamente davanti a sé. Nel silenzio che si ristabilì, mentre si disperdeva la polvere sollevata dalla baruffa, la visione del corpo esanime del ragazzino. Se n'era tornato a casa, la madre non era ancora rientrata, poteva attenderla: nessuno sapeva nulla, lui non l'aveva voluto, non era stato lui. La vita poteva continuare, il senso di colpa era stato prontamente tacitato. Il racconto è accolto con addolorato stupore dagli astanti, soprattutto da Giorgio, che ricordava quel delitto rimasto senza spiegazione e senza colpevole. Evidentemente, un reato che non era caduto in prescrizione nella coscienza di Romeo; quell'immagine, apparentemente stinta, aveva preso vigore, mettendo in crisi la sua sanità mentale. Fine del primo atto.

Ma perché la gelosia? La rivelazione illumina solo una parte del quadro, forse lo sfondo, manca il dettaglio che ha determinato l'insorgere sgradevole del ricordo. Bice non s'acquieta, ha l'impressione che Ginevra possa sapere qualcosa di più, la incalza. È il pomeriggio del giorno dopo. Ginevra si schermisce dapprima, s'indurisce quando tra le pieghe del dialogo con l'amica s'insinuano allusioni oltraggiose. Sta per congedarla, indispettita, quando sopraggiunge, rasserenato, Romeo. Di fronte alla fermezza di Bice, ferita ormai dal sospetto, basta poco, una battuta ambigua, perché l'impulso alla confessione rompa gli argini dell'ipocrisia. E Ginevra non può sottrarsi: la rievocazione, questa volta a due voci, disegna quello che era accaduto non più di due settimane prima. Fu la mattina in cui Bice si recò a Perugia per commissioni legate all'ormai prossimo rientro di Giorgio, che poteva fruire di una licenza dopo mesi di comando in mare. Aveva lasciato Romeo con la loro ospite, Ginevra, che si era trattenuta per la durata del soggiorno estivo nella villa della coppia di amici. Ginevra attendeva il ritorno del marito con ansia, intrascata di languore sensuale. Nella ferza canicolare di quel mattino, tanto più era rimasta turbata dal bacio di commiato fra Romeo e Bice, in prossimità della vettura. Rientrando in villa, il disagio che trapela dall'inflessione della voce, dai moti involontari del viso, si comunica a Romeo. Nel silenzio imbarazzato, al riparo della penombra rinfrescante della sala, s'erano trovati l'uno nelle braccia dell'altra, repentinamente, senza premeditazione, senza che mai la coscienza avesse loro permesso di immaginare, anticipare una simile eventualità.

Per un inopinato soprassalto dei sensi un gorgo s'era aperto fra di loro, improvviso, e vi erano affondati. E poi... poi nulla, il vortice si era chiuso, senza lasciare traccia. Tutto era avvenuto come in un sogno. L'amore di Romeo e Ginevra per i rispettivi coniugi non ne era stato minimamente scalfito. Nessuna necessità di giustificare o di giustificarsi, nessun rimorso, soprattutto da parte di Ginevra. In Romeo, la smagliante consapevolezza che regole, convenzioni, forme, intenzioni non sono altro che un sottilissimo palinsesto, che può essere raschiato da un flusso vitale che dispone degli individui senza dichiararsi. E il pensiero, insopportabile, che quanto era accaduto a una donna integerrima, insospettabile e innamorata del marito come Ginevra, potesse accadere anche a Bice. Che ascolta allibita, ma infine convinta della necessità di ridimensionare l'episodio, per salvare il proprio matrimonio e quello dell'amica. Ma a questo punto la credibilità delle parti in commedia è sempre più bilicata: poco dopo Romeo prova a indignarsi nei confronti di Respi, ma deve desistere, incapace di protrarre la recita di un'ira del tutto simulata. La concitazione emotiva della duplice confessione non gli consente di sorvegliare le espressioni in presenza di Giorgio, che inizia a intravedere il torbido della vicenda. È lui ora che detta le condizioni: sarà la moglie la prima a dovere chiarire, poi il fraterno amico. La resa dei conti è rinviata all'indomani mattina, in casa di Romeo. Fine del secondo atto.

Giorgio non ha mai creduto che l'origine delle stravaganze di Romeo potesse essere riconducibile a una condotta meno che onesta di Bice; certi discorsi sulla fedeltà coniugale delle mogli lontane dai mariti, sull'accecamento sensuale di un corpo femminile che si risveglia, lo inducono ad azzardare la conclusione che sia Ginevra a essere coinvolta. Se avesse trovato conferma del terribile sospetto, avrebbe preteso soddisfazione nell'unico modo in cui poteva essere lavata una ferita dell'onore, tanto più sconcia per essergli stata inflitta da colui che considera un fratello. Bice e Romeo ne sono consapevoli. Confidando nella determinazione di Ginevra, convengono che esiste un solo modo per scongiurare la rovina: convincere Giorgio della possibile colpevolezza di Bice. Romeo è alla ricerca di una condanna: se non gli verrà comminata da un tribunale esterno, dalla furibonda giustizia dell'amico, se la dovrà procurare, lasciando la moglie, gli affetti, le forme del consorzio civile, per consegnarsi all'inumanità di una vita arcana che si fa beffe della perentorietà degli assiomi logici e morali. Non confesserà allora, se riuscirà a non tradirsi: galvanizzato da un'intuizione risolutrice, renderà credibili i nebulosi sospetti sull'onestà di Bice, che promette di tenergli bordone. Arriva Ginevra, trafelata: Giorgio sta sbrigando alcune pratiche relative alla partenza. È stata sottoposta a un interrogatorio incalzante, ingiurioso, fino a degenerare nella violenza di cui porta i segni sulle braccia e forse nel volto. Ma alla fine ha ammansito il marito. Non ha dovuto mentire, perché in cuor suo non si era mai sentita adultera. Ma non basta, risolutivo sarà il confronto fra i due uomini. Ed ecco il disperato e ingegnoso azzardo di Romeo: ribalta sull'amico le accuse, che

ovviamente trasecola. Sì, poteva sospettare di lui dal momento in cui Bice, in un eccesso di confidenza favorito dall'intimità, gli aveva confessato di avere ricevuto in sogno la visita eroticamente appagante di Giorgio. Un'invenzione, ma la reazione di Bice, impallidita, ammutolita, in lacrime, palesa a Romeo la verità incredibile. Anche Bice aveva tradito, stillando in sogno il piacere fino all'ultima goccia, e lui che non poteva farci niente, non accusarla, non rivalersi, anche lei soggetta al mondo non umano delle pulsioni che trascendono la volontà. La drammatica sequenza ha un'efficacia probatoria che non richiede un ulteriore luogo a procedere. Giorgio è costernato, in pena per la coppia di amici, tenta di minimizzare l'accaduto. Mentre Bice continua a piangere, i personaggi si preparano a uscire di scena, a rientrare nell'ordinarietà di un mondo in cui, per la maggior parte del tempo e a loro insaputa, sono sconosciuti a loro stessi. Tutti colpevoli, nessun colpevole, ora Romeo può recedere dal proposito di punirsi con l'esilio nella libertà smemorante di ciò che priva di forma. Ma non può finire così. In preda a un irrefrenabile rigurgito di rigorismo morale, si rivolge all'amico: «Giorgio, anche lei, tua moglie, come in sogno, è stata mia. Non l'ha voluto, né io l'ho voluto. Puoi tu punirci?». La sentenza non si farà attendere. Mentre si accascia, freddato dal colpo di pistola, biascica le ultime parole: «Anche questo è umano». Fine del terzo atto.

II.1.3. *Cronistoria di una testuale logomachia*

Non è semplice ricostruire le circostanze della composizione di *Non si sa come*: il percorso è accidentato, pieno di repentine svolte non sufficientemente documentate, di scenari da *trompe-l'œil*, di aiutanti, donatori e, forse, falsi eroi. Proviamo a disegnare una fabula, ordinando questa volta i fatti in sequenza cronologica: ne sortirà un paradigma indiziario, da compulsare sullo sfondo di eventi determinanti per la biografia di Pirandello. In quell'anno straordinario la vita, in ritardo sull'immaginazione, presenterà al riottoso protagonista autobiografico di *Quando si è qualcuno* il conto della vagheggiata consacrazione.

Dunque, il 2 febbraio del 1934 debutta al Teatro Manzoni di Milano col *Cadavere vivente* di Tolstoj la Compagnia Moissi-Capodaglio. Il celebre attore austriaco, di origine triestina, coltivava da tempo l'ambizione di cimentarsi sulle scene con la lingua materna; vent'anni prima, il 26 luglio 1912, aveva incontrato Eleonora Duse, accompagnato da Rainer Maria Rilke, con la speranza di interessarla a una collaborazione artistica per la rappresentazione di *Spettri* di Ibsen.¹² L'incoraggiante esordio milanese con *La leggenda di Ognuno* di Hofmannsthal

¹² Per le notizie sulla carriera teatrale di Alessandro Moissi, cfr. MASSIMO BERTOLDI, *Alessandro Moissi/Alessandro Moissi*, «www.Drammaturgia.it», ottobre 2014.

(10 luglio 1933) aveva suscitato l'interesse di Wanda Capodaglio e del marito Pio Campa; in tempi rapidi fu siglato l'accordo per un sodalizio che metteva in programma una tournée nella penisola per l'anno successivo. Niente di strano nel fatto che i due artisti condividessero interessi pirandelliani: per tacere d'altro, Wanda Capodaglio era stata Matilde Spina nell'*Enrico IV* andato in scena, sotto la direzione dello stesso Pirandello, il 19 ottobre 1922 all'Argentina di Roma, mentre Alessandro Moissi aveva più volte vestito i panni del regale finto folle, nella riduzione in tedesco, a partire dal 20 novembre 1925. Le performance di Moissi non erano passate inosservate, Pirandello si era congratolato per l'interpretazione di Enrico IV con un cordialissimo messaggio del maggio 1927.¹³

Nello stesso mese di febbraio, Marta Abba, che confidava di avere trovato una sede stabile per la sua compagnia presso il teatro del Casinò Municipale di San Remo, lavora a Genova con Stefano, il figlio del Maestro. Il 'giovane' Pirandello, quasi quarantenne, scalpitava per uscire dal cono d'ombra paterno con un lavoro teatrale in proprio – mentre è in un'avanzata fase di elaborazione il romanzo *Il muro di casa*, che nel 1935 vincerà il Premio Viareggio. Marta Abba, verosimilmente per condiscendenza, accetta di impegnare la compagnia nelle prove del dramma storico *L'innocenza di Coriolano*. Le cose non andarono bene. I contrasti per l'asse ereditario, esplosi dopo la morte di Luigi, avrebbero portato allo scoperto una situazione di conflittualità latente e via via inacerbita. Ecco Stefano che scrive alla moglie, il 14 febbraio 1934:

Ma il disastro vero è per ora che a Marta la commedia non le si chiarisce: tutto le sembra oscuro [...]. Marta è piuttosto persuasa che, nel mio interesse, io debba ritirla [...]. Il vero guaio è nell'ignoranza assoluta della Marta: la quale non ha la minima idea non dico della vicenda di Coriolano, ma della storia romana [...]. Eppure vorrei spuntarla e diventare autore di teatro: è l'unica via di poter guadagnare qualche cosa.¹⁴

Al di là dell'interesse di circostanza per il copione di Stefano, a Luigi preme coinvolgere Marta Abba nel progetto del Convegno Volta, programmato per l'ottobre: la messa in scena della *Figlia di Jorio* dovrebbe essere affidata alla sua Compagnia, integrata con la prestigiosa partecipazione di Ruggero Ruggeri.¹⁵ Le trattative subiscono, per l'intervento di funzionari e impresari, sgradevoli rallen-

¹³ Cfr. WANDA CAPODAGLIO, *Prima rappresentazione a Roma di Enrico IV, ed ultimi incontri*, in AA.VV., *Atti del Convegno Internazionale di studi pirandelliani*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 900.

¹⁴ STEFANO PIRANDELLO, *Tutto il Teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, 3 voll., Milano, Bompiani, 2004, vol. I, pp. 215-217.

¹⁵ Cfr. le lettere del 22 e 24 febbraio, e del 2 marzo, in L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., pp. 1105, 1107, 1110.

tamenti che alla fine influenzeranno solo parzialmente il risultato; l'Accademico d'Italia deve districarsi, fra l'altro, fra campagne di stampa diffamatorie e irritate suscettibilità istituzionali, che rendono gravoso l'allestimento della prima italiana della *Favola del figlio cambiato*, con musiche di Malipiero. Scontato l'insuccesso. Nelle lettere a Marta Abba del 19 e 24 marzo troviamo, tra l'indignazione, lo sconforto, la rabbia e il senso di rivalsa, due affermazioni che mette conto rilevare. La prima riguarda Moissi. Marta aveva prospettato la possibilità di un sodalizio artistico con l'attore italo-austriaco: «Non vedo una Tua unione artistica col Moissi, attore d'altra scuola e d'altro temperamento: vecchio attore tenoreggiante»;¹⁶ la seconda Stefano:

Per quanto riguarda il dramma di Stefano, Stefano non vuol esserTi d'ostacolo in nulla, Marta mia; e se Tu decidi, come la cosa migliore, di rimandare in ottobre, cioè al venturo anno comico, l'andata in scena del suo lavoro, fai così, che per lui sarà ben fatto. Credo anch'io, del resto, che sarà meglio così, non solo per Te ma anche per lui.¹⁷

Argomento delicato da affrontare, *apertis verbis*, col padre. Stefano si adegua. L'attrice ha altre priorità, sta investendo sul cinema, ha ottenuto il ruolo di protagonista in *Teresa Confalonieri*. Quantomeno, a mitigare la molestia di tante seccature, arriva a Luigi l'indiscrezione sulla quasi certa assegnazione del Premio Nobel, che partecipa a Marta in una lettera del 5 aprile. Un mese dopo, il 5 maggio, sappiamo che ha incontrato Moissi: com'era prevedibile, l'attore austriaco e la Capodaglio stanno progettando, per l'anno a venire, un allestimento dell'*Enrico IV*. Ma Ruggeri non è fantino che si lasci facilmente disarcionare dal suo cavallo di battaglia: interviene tempestivamente per annunciare il suo ennesimo confronto col personaggio pirandelliano. Moissi, allora, si ritira in buon ordine. Pirandello ne prende atto, con malcelato rammarico.¹⁸

E arriviamo alla villeggiatura estiva di Castiglioncello. Nel consueto aggiornamento epistolare all'amata, la prima, circostanziata notizia del dramma. La lettera è del 26 luglio:

¹⁶ Ivi, p. 1116. Così Marta Abba, nella lettera inviata due giorni prima: «So che Moissi non ha grandi pretese di paga e chissà... se un'unione fra noi potrebbe portare buoni frutti?» (*L'attrice ideale. Marta Abba nella vita e nell'arte di Luigi Pirandello*, a cura di Dina Saponaro e Lucia Torsello, Roma, De Luca, 2019, p. 93).

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1119.

¹⁸ Lettera a Stefano Pirandello del 26 maggio, in LUIGI E STEFANO PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2008, pp. 271-273.

Io mi son messo subito al lavoro, appena arrivato. Ho già quasi finito il primo atto di «Non si sa come», che mi viene benissimo; di colpo imbroccato, diritto come una spada. Cinque soli personaggi: precisi, totali in un'atmosfera densa di mistero, che desta fin da principio un interesse, che andrà crescendo sempre più acuto, fino allo spasimo, rapidissimamente. «Non si sa come» è tutta la vita che si vive di nascosto da noi stessi, all'ombra della coscienza, atti non pensati, colpe senza rimorso, involontarie, delitti anche, *innocenti*. Vedrai, Marta mia: sarà, spero, un capolavoro: un soffio nuovo, ancora impensato, d'umanità. Labile e profondo. Quasi inconsistente come un sogno, e drammaticissimo. Aereo e, nello stesso tempo, serrato e compatto. Quante cose avvengono nella vita, dentro di noi! E poi non è più nulla... Il gorgo si richiude, e tutto torna uguale. Spero di finirlo prestissimo, a metà agosto o poco più in là. Te lo porterò a Camajore, appena finito. Ma non voglio che Tu ti metta in preoccupazione per esso. Nessuna preoccupazione! Io lo sto scrivendo, per il piacere di scriverlo, in piena e assoluta libertà. Lascio che nasca come vuol nascere. Nasce facilissimamente e va diritto da sé sulla scena, agile e svelto, coi soli suoi cinque personaggi, tutti vivi. Li vedo che scappano, con la loro furia segreta, e vado loro aggiustando appresso le vesti, perché compajano con un certo ordine e una certa decenza [...]. L'originalità del dramma consiste in questo, che è un dramma d'amore, ma proprio perché Ginevra è innamorata di suo marito, e Romeo Daddi di sua moglie. Sembra strano, ma è naturalissimo: il dramma è proprio qui, in questi due amori legittimi, tra cui s'è cacciata di mezzo, terribile antagonista, la realtà del sogno. «Non si sa come!» Il titolo mi pare appropriato e bellissimo. Mi son lasciato andare a parlarti senza fine del mio lavoro, Marta mia; e vorrei scusarmi. Se non ne parlo con Te, con chi vuoi che ne parli? Ma tutto questo mio discorso, non c'è bisogno, spero, che Te lo dica, è senza la minima intenzione d'un secondo fine.¹⁹

Marta risponde il 1° agosto: «Sono felice della commedia *Non si sa come* di cui mi piace molto il titolo. Penso che rappresentata bene, come commedia d'apertura, si possano dare ben due mesi di repliche anche a Milano».²⁰ Pochi giorni dopo, il 5 agosto, Luigi le comunica di essere già arrivato al secondo atto.²¹ Informa, ma continua a non impegnarla come possibile ideale destinataria del testo. Il motivo?

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., pp. 1136-1138. È possibile che nella confezione del titolo Pirandello, per irradiazione fonica e suggestione analogica dell'indeterminato, sia stato ispirato da uno dei *Plays pleasant* del premio Nobel irlandese George Bernard Shaw, *You never can tell* (1897), tradotto in italiano con *Non si sa mai*. Chiariamo però che lo sviluppo dei due drammi non trova linee d'intersezione. Nella biblioteca di via Bosio è presente un esemplare delle *Commedie gradevoli* di Shaw (Milano, Mondadori, 1926), che reca segni a matita proprio sul testo di *Non si sa mai* (cfr. ALFREDO BARBINA, *La biblioteca di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 160).

²⁰ MARTA ABBA, *Caro Maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, Milano, Mursia, 1994, p. 262.

²¹ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1141.

Azzardiamo: Marta Abba doveva senz'altro onorare altre scadenze pregresse, ma, in realtà, Pirandello si trova in un duplice stato d'imbarazzo. Il dramma, così come si sta profilando, si regge sull'equilibrio fra due vigorose parti femminili, quelle di Ginevra e Bice. Richiede non una prima attrice ma, in deroga al principio dell'*ubi maior*, due prime attrici, che dovrebbero essere in grado di riflettere ciascuna per sé e per l'altra. Non basta. L'approdo alle scene italiane di Alessandro Moissi lo ha senza dubbio intrigato. Pensa a lui per il ruolo del protagonista maschile, come conferma la lettera di Stefano Pirandello a Umberto Mauri del 22 luglio:

Quanto a Moissi l'autorizzo a dargli l'annuncio che Papà sta scrivendo per lui il lavoro nuovo. Non è il caso di pensare a combinazioni con la Sig. Abba, che ha quest'anno un altro programma [...]. Sarebbe bene, fra qualche settimana, che Moissi venisse a passare qualche giorno a Castiglioncello: fra una quindicina di giorni, Papà avrà certamente finito il primo atto. Glielo leggerebbe, parlerebbe del lavoro e di tutto.²²

Lo incontra, verosimilmente nei primi giorni di agosto, a Viareggio, presenti anche Wanda Capodaglio e Pio Campa. Legge loro il primo atto del dramma, fresco di scrittura, ricevendo un fervido consenso. Ecco il ricordo di Wanda Capodaglio:

Il Maestro lo incontrò [Moissi] sovente e maturò qualche progetto di collaborazione che si conclude nell'estate 1934 a Viareggio dove Pirandello aveva invitato Moissi per leggergli il primo atto di una commedia che voleva scrivere per lui. Alla lettura fatta mirabilmente dallo stesso Pirandello oltre Moissi e me, assistevano Silvio D'Amico e Paolo Milano. Il racconto dell'uccisione del contadinello, stupendo nel testo e stupendamente letto dall'A., e tutto il primo atto di *Non si sa come* commossero tutti.²³

Vengono abbozzati tempi e modi dell'approdo alle scene, con l'ambizioso progetto di presentare il lavoro dell'insigne drammaturgo, probabilmente insignito del

²² La lettera in *Moissi*, a cura di Adriano Dugulin, presentazione di Grazia Bravar, Trieste, Civici musei di storia ed arte, 1986, p. 74. Il destinatario, Umberto Mauri, era un impresario teatrale. Il suo rapporto con Pirandello è rievocato in questi termini dal figlio Fabio: «Fin da allora [dopo la prima dei *Sei personaggi*] mio padre adorò Pirandello. Così da offrirsi, conosciutolo di persona alla Mondadori, di fargli da segretario. Lo consigliava sulle scritture teatrali, gli curava la corrispondenza estera, ne tutelava i diritti. La duplice esperienza teatrale ed editoriale gli conferiva un'insostituibile competenza, cui si aggiungeva una venerazione senza limiti» (FABIO MAURI, *Sulle ginocchia di Pirandello*, «Teatro e Storia», VIII, 2, ottobre 1992, p. 331).

²³ W. CAPODAGLIO, *Prima rappresentazione a Roma di Enrico IV*, cit., p. 901.

Nobel, in versione bilingue. E bando agli scrupoli di piccolo-medio cabotaggio: il traduttore sarà Stefan Zweig, in cordiali rapporti con Moissi e ammiratore di Pirandello. Consentiamo a Zweig di ricordare, con la sua suadente cadenza *d'antan*, le circostanze dell'approccio:

Aveva [Moissi] una preghiera da rivolgermi, una grandissima preghiera. Pirandello gli aveva reso uno speciale onore, affidandogli per la prima rappresentazione il suo nuovo dramma *Non si sa come*, e non soltanto per quella in italiano, ma per la prima mondiale che avrebbe avuto luogo a Vienna in lingua tedesca. Era la prima volta che un simile maestro italiano dava la precedenza per l'opera sua a un altro paese, mentre non si era mai deciso neppure per Parigi. Ma Pirandello, temendo che nella traduzione andassero perduti l'elemento musicale e le vibrazioni segrete della sua prosa, aveva un particolare desiderio. Avrebbe voluto che il dramma fosse tradotto in tedesco non da un interprete casuale, ma proprio da me, di cui apprezzava da tempo lo stile.²⁴

E Marta? Non ci sono le condizioni perché possa essere coinvolta, ma la consuetudine, l'affetto, l'intima percezione che sarebbe l'interprete ideale del personaggio di Ginevra, in qualche modo scritto per lei, lo convincono a formulare, con discrezione, la proposta, difficilmente ricevibile. La lettera è del 12 agosto:

In previsione che il premio Nobel possa non arrivare neanche quest'anno (non si sa mai!) e in previsione che Tu l'anno venturo non farai compagnia, bisogna ch'io mi preoccupi seriamente e perciò mi premunisca con questo nuovo lavoro per tutte le occorrenze. C'è Moissi, disposto a fare una *tournée* in Italia e a formare una compagnia per esso; se Tu potessi unirTi a lui per questa *tournée* in Italia, d'un mese e mezzo, o due! Nel frattempo, egli tradurrebbe il lavoro in tedesco e lo porterebbe in un'altra *tournée* per tutto il mondo, in Europa e in America. Che ne dici?²⁵

Si ricorderà che qualche mese prima l'eventualità di un sodalizio artistico tra i due attori era stata reputata del tutto improvvida. La risposta si sarebbe fatta attendere, ma, se diamo credito alla notizia di Umberto Mauri, segretario del drammaturgo, il 20 settembre Marta Abba accetta di interpretare il ruolo di Gi-

²⁴ STEFAN ZWEIG, *Il mondo di ieri* [1944], Milano, Mondadori, 2016, pp. 152-153. Sulla traduzione di Zweig si vedano GABRIELLA ROVAGNATI, *Luigi Pirandello, Alexander Moissi, Stefan Zweig: «Non si sa come» – «Man weiss nicht wie»*, «Il castello di Elsinore», VI, 17, 1993, pp. 73-89, e «Non si sa come» – «Man weiss nicht wie». *Stefan Zweig traduce Luigi Pirandello*, a cura di Fausto De Michele, Roma, Bibliotheca Aretina, 2012, pp. 11-45.

²⁵ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., pp. 1143-1144.

nevra.²⁶ Nel frattempo, il 21 agosto Pirandello le comunica di essere arrivato alle scene culminanti del III atto²⁷. Le cose sembrano procedere speditamente, l'amicciamento con Stefan Zweig dà l'esito sperato. Così il 2 settembre: «Le mando, come d'intesa col comune amico Moissi, il primo atto. Prestissimo riceverà anche il secondo e il terzo, che sto ricopiando io stesso a macchina per l'impossibilità di trovare qui una dattilografa».²⁸

Suona un poco strano. A inizio settembre il testo 'licenziabile' è ancora quello già noto a Moissi in seguito alla lettura di un mese prima. Il compimento del secondo e del terzo atto, espressamente dichiarati in stadio avanzato di elaborazione, sarebbe intralciato dalla deprimente ricerca di un amanuense? No, c'è ben altro, la situazione testuale è esplosiva, quello che sta andando in scena è un autentico dramma filologico-redazionale. Il 16 settembre Stefano scrive alla sorella Lietta. Ecco parzialmente svelato l'arcano:

Tutta l'estate ho dovuto aggiustare a Papà la mira della nuova commedia *Non si sa come*, alla quale, contrariamente al solito, egli s'era messo senza averla né maturata e nemmeno capita bene: tanto che avemmo fin da principio delle vere liti perché egli sosteneva che il lavoro non poteva essere che a protagonista donna. Vedrai tu, quando la leggerai, la strada che ho dovuta percorrere per arrivare, da quel punto di partenza errato, alla meta – sicché io, purtroppo, come t'ho detto, ho dovuto fare l'esperienza di scrivere tutto un secondo atto sbagliato, costringendomi alla fatica di persuaderlo a buttarlo giù, che m'esaurì i nervi per una settimana. Vedergli sciupare uno dei suoi più bei lavori per il pregiudizio di far una grande parte di donna mi dava un'ira che non ti puoi immaginare. Mi pareva addirittura turbata l'armonia dell'universo.²⁹

La lettera continua con un'invettiva contro la Abba, e uno sfogo per la propria condizione di 'tutore' della creatività del padre. Non occorre leggere tra le righe: Stefano, arringando *pro domo sua* ovviamente, conferma che anche nella ideazione e confezione di quel dramma ha una parte preponderante, ed esiziale a suo parere, l'ispirazione che viene dalla musa dell'ultimo decennio di creatività pirandelliana. Ha ragione e, soprattutto, è vero quello che riferisce della logomachia che scombuscola quei mesi di piena e tarda estate a Castiglioncello? Le ragioni di Stefano convergono con quelle di Moissi: nella scena madre del secondo atto, quella della confessione dell'adulterio, manca l'acuto tenorile, il pezzo di bravura

²⁶ Cfr. ALESSANDRO D'AMICO, *Notizia* premessa a *Non si sa come*, in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. IV, cit., p. 926.

²⁷ Cfr. L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1144.

²⁸ La lettera in G. ROVAGNATI, *Luigi Pirandello, Alexander Moissi, Stefan Zweig*, cit., pp. 78-79.

²⁹ In A. D'AMICO, *Notizia*, cit., p. 917.

del grande attore, che si vede relegato sullo sfondo da un drammatico confronto tutto al femminile. E non basta: anche il terzo atto è francamente emendabile, come Moissi rileva, senza troppi giri di parole, in una lettera del 18 settembre, in cui accusa ricevuta del dattiloscritto completo dei tre atti, specificando di non aver avuto tempo di rileggere il II atto, che già conosceva:

La chiusa che io immagino, data la situazione creata dai primi due atti, dovrebbe essere o altamente drammatica, oppure talmente chiara da mostrare che la magra esistenza quotidiana dei personaggi presentati non basta a riempire la vita. Per riassumere: io penso che gioverebbe al lavoro una soluzione o più "teatrale" o più "umana".³⁰

Eh sì, perché la vicenda, nell'originaria partitura pirandelliana, doveva concludersi con un accordo in minore, senza nessun clangore melodrammatico. I conflitti sono apparentemente risolti, Giorgio ritrova la tranquillità del suo propizio stato d'ignoranza, Ginevra è riuscita a difendere la vita contro l'indecenza oltraggiosa della forma, Romeo osserva attonito una realtà ottusa che rende irrilevante la crisi del soggetto, Bice pare immobilizzata nel pianto di una moderna infeconda Niobe. Passi per la ridefinizione del secondo atto – l'incipiente 'esaurimento nervoso' di Stefano aveva avuto ragione, in un confronto che dobbiamo immaginare sfiante, sulla solitamente ombrosa suscettibilità artistica di Luigi; ma il finale doveva essere difeso, a oltranza, e a quattro mani questa volta. Il 21 settembre, a stretto giro di posta quindi, viene vergata la risposta a Moissi.³¹ Non possiamo esimerci dalla lunga citazione:

Credo che il senso non-umano della tragedia del non-si-sa-come, vale a dire delle cose che avvengono oltre il potere nostro, e quello della responsabilità umana in confronto con esso, siano espressi perfettamente e nel modo più chiaro nel III Atto, che, a mio giudizio, è il migliore dei tre. Il ricadere, col cuore lacerato, nelle cose che si sanno, l'accettazione ironica e rassegnata di queste cose che si sanno, dopo avere scoperto che "la realtà del sogno" ha contaminato anche l'anima pura di Bice, mi sembra teatralmente di grande efficacia conclusiva e di securissimo effetto. Forse a Lei, mio caro Moissi, quest'effetto è mancato perché non ha letto il rifacimento del II atto, quello che prima era una confessione di Ginevra, è diventato dramma concitatissimo che si svolge in una scena a tre, fra Romeo, Ginevra e Bice. Non è possibile non tenerne conto. Il lavoro, letto seguitamente,

³⁰ La lettera di Moissi, inviata da Vienna, è pubblicata in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. IV, cit., p. 920.

³¹ Della lettera, pubblicata in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. IV, cit., pp. 920-922, è conservata anche copia carbone dattiloscritta.

tutto intero, acquista un equilibrio perfetto, e arriva alla sua giusta fine nel modo più soddisfacente. È veramente peccato che io non abbia potuto leggerglielo un atto dopo l'altro, come andava letto!

A questo punto la minuta autografa si interrompe, con una nota a margine per Stefano: «Non ho nemmeno un minuto di tempo per finire questa lettera. Finiscila tu e mandamela per la firma. Papà». Stefano esegue, con quello scrupolo mimetico che è il frutto di una più che decennale consuetudine 'vampirizzante'. Ma in questo caso agisce anche la gelosa convinzione di essere coautore del testo. Ecco il seguito della lettera, per mano di Stefano:

Son sicuro che a Lei, mio caro amico, non sarebbero venuti i dubbii che m'ha comunicato. Infatti, il II atto com'è ora, non acuisce più soltanto l'interesse sullo svolgimento dell'azione, ma appaga in tutto e per tutto il bisogno di *drammaticità* ch'è un'intima esigenza tanto dell'opera di teatro in sé, quanto dello spettatore: lascerà anzi, in uno spettatore avveduto quasi il timore che ve ne possa essere dell'altra. E Lei stesso vedrà come tutti sentiranno, alla fine del II atto, che il momento *drammatico* è, e dev'essere, passato, esaurito; e che restano ormai da sapere due cose, ugualmente incerte e interessanti, cioè: come potrà cavarsela Romeo per evitare proprio una nuova situazione drammatica (quella proposta da Vanzi) che, se accettata e sviluppata, risulterebbe esteriore al vero nucleo del lavoro (Non si sa come); e quale sarà il senso definitivo della tragedia. E alla soluzione di tutt'e due i punti s'arriva con la "trovata" che anche il personaggio *puro* di Bice ha soggiaciuto al fato comune, anche lei contaminata d'un atto, compiuto in quella terribile vita ch'è in noi misteriosa, di cui nulla sappiamo, e che, riportato nella vita ordinaria, ci appare come una colpa. Dopo una tale rivelazione, che tutti, anche i più puri di noi, siamo in questo senso "colpevoli", quali possibilità di dramma, se non esteriori e volgari, resterebbero? L'unico dramma possibile è quello, spoglio necessariamente d'ogni drammaticità esteriore, dell'accettazione *della vita qual è*, dopo l'avvertimento, come un ammonimento per tutti, della sua misteriosa terribilità, che per un momento ha scosso dalle fondamenta l'esistenza del personaggio. La vita *qual è*: non vuota. Perché dovrebb'esser vuota? Non è accaduto in essa alcun dramma vero, che avrebbe potuto svoltarla: il dramma è accaduto in quell'altra vita misteriosa e lì è rimasto, misterioso, ingiusto, inspiegabile: da non pensarci più, ora che, alla fine, vediamo i personaggi uscire da quella loro angoscia di sogno. E questo è chiaro. E l'accettazione della vita *qual è*, con le sue cose che si fanno, dopo il non si sa come, trova nel finale tutti i suoi toni: dalla rassegnazione ironica, ch'è anche sgomento, di Romeo, alla fredda soddisfazione e al sollievo di Ginevra, che a questa vita tiene tanto; dal pianto senza fine di Bice, alla recuperata sicurezza di sé manifestata da Vanzi. Lei pensi che quel finale sarà lentissimo e pieno di pause: la meraviglia che susciterà si ri-

empirà a mano a mano di chiarezza, nascerà una lieve angoscia e svanirà anch'essa; resterà un senso di cose finite nella vita che non conclude mai.

Brillante esegesi ma, appunto, esegesi. Sciorino analitico dell'umbratile ispirazione, di cui Luigi Pirandello si serve desultoriamente per rivolgersi ai non *intelligenti pauca*. Modalità già sperimentata, con profitto, in un luogo esposto e celebre come la *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*. Moissi, che in ogni caso si era dichiarato pronto a tenere fede all'impegno preso, dovrebbe essere rassicurato, si può uscire allo scoperto, annunciare alla stampa il nuovo frutto della creatività teatrale pirandelliana, proprio alla vigilia dell'apertura del Convegno Volta, in programma dall'8 al 14 ottobre. Il 4 ottobre Luigi rilascia un'intervista al «Giornale di Sicilia», in cui dà la notizia della collaborazione con Moissi e Zweig, e di una prima viennese addirittura in programma per il 18 ottobre al Volkstheater; il 7 ottobre, rispondendo al giornalista dell'«Illustrazione italiana», dà una sommaria anticipazione dell'intreccio: «Il dramma si chiude con la partenza degli ospiti, accennata nei minuti particolari veristici, quasi a dimostrare che queste sono le sole, umili certezze della vita».³² Bene, ora può dedicarsi alle impegnative giornate che l'attendono come Presidente del Convegno Volta, che prevede per la sera dell'11 anche la messa in scena, sotto la sua direzione, della *Figlia di Jorio*, con Marta Abba e Ruggero Ruggeri.

Ma la partita non è affatto chiusa. Moissi è in realtà riottoso, e con Pio Campa può esprimersi abbandonando ossequiosa prudenza e formule di cortesia. La lettera è del 6 ottobre:

Non si sa come è una vera tragedia, non il lavoro, ma bensì l'impressione che fece su drammaturghi e direttore [del Deutsches Volkstheater di Vienna]. Il I atto piacque, il II una pena, un doloroso stiracchiare, senza drammaticità, senza vita. E il III poi convinse tutti che questo lavoro – a Vienna – è condannato a cadere.

Non bastasse, «la traduzione è veramente magistrale, migliore dell'originale».³³ Il Direttore del Volkstheater, Rolf Jahn, scrive l'8 ottobre a Moissi e Zweig: il dramma, così com'è, non si può rappresentare. L'attore inoltra la lettera a Umberto Mauri. Possiamo solo immaginare lo sconcerto di Pirandello:

Il soggetto a me non pare ancora del tutto compiuto a livello scenico. Contro il

³² Le due interviste si leggono in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, cit., pp. 549 e 556.

³³ L'epistolario Campa-Moissi, *Alexander Moissi: un compagno che abbiamo perduto ma non vogliamo perdere*, in *Moissi*, cit., alle pp. 18-23 e 71-84 (qui 75-76). Cfr. M. BERTOLDI, *Alexander Moissi/Alessandro Moissi*, cit.

primo atto non c'è nulla da ridire. Sono certo che esso produrrebbe il più forte effetto. Poi però a me pare che la discussione sui problemi trattati venga messa eccessivamente in primo piano, anzi che in seguito non si faccia altro che discutere e in una maniera spesso esageratamente sottile e psicologizzante – non psicologica [...]. Nella forma attuale l'opera non mi pare ancora del tutto matura per il palcoscenico.³⁴

In quei giorni Marta si trova a Roma per *La figlia di Jorio*: ci mancano dunque i riscontri confidenziali da cui desumere il tenore della reazione di Pirandello. In generale stanco, per il «troppo lavoro che mi è costato il convegno Volta e la rappresentazione della “Figlia di Iorio”», come confessa in lettera a Malipiero il 21 ottobre,³⁵ supponiamo che sia nello specifico provato, forse addirittura esasperato dalla travagliata condivisione di quel suo estremo progetto creativo. Non intende prolungare la diatriba a tutela, per così dire, del diritto di proprietà intellettuale, e quindi cede, anche su questo punto. Ma si contiene alla mera aggiunta – ai posteri giudicare quanto posticcia – delle otto battute conclusive, con le brevi didascalie di raccordo, senza mutare nulla della precedente compagine testuale. Addirittura, centrifugando, nel convulso finale, il colpo di pistola con la battuta conclusiva di Romeo morente – «Anche questo è umano» –, sembra sottilmente rivalersi sul suggerimento ricevuto da Moissi, che, come si ricorderà, auspicava «una soluzione o più “teatrale” o più “umana”»: l'alternativa diventa una contestualità. Difficile pesare l'eventuale significato provocatorio, dettato da una comprensibile stizza, del gesto pirandelliano. Sta di fatto che l'8 novembre l'Accademia reale svedese delle scienze dà l'annuncio del conferimento del Nobel per la letteratura.

Per il successivo mese e mezzo lo scrittore non avrà un attimo di pace; prevedibile l'interesse che monta per le primizie inedite dell'insignito. Un frammento dal finale del I atto viene anticipato dapprima in «Quadrivio» (18 novembre) e quindi in «il dramma» (1° dicembre), con la notizia di un'imminente rappresentazione: «Ora Moissi sta per rappresentare “Non si sa come” con la Compagnia costituita insieme a Wanda Capodaglio, iniziando le rappresentazioni il 7 dicembre, a Napoli».³⁶ Mentre Benjamin Crémieux si accinge alla traduzione in francese, Pirandello perveracamente continua a tenere fede al progetto originale, che prevede il coinvolgimento come interlocutori privilegiati di Moissi e Zweig. Ma non c'è modo di fissare un punto fermo. Così a Marta Abba il 15 novembre:

³⁴ La lettera in G. ROVAGNATI, *Luigi Pirandello, Alexander Moissi, Stefan Zweig*, cit., pp. 81-82; il testo, nell'originale tedesco, alle pp. 80-81.

³⁵ In GIORGIO PETROCCHI, *Il carteggio Pirandello-Malipiero*, «Ariel», I, 3, settembre/dicembre 1986, p. 137.

³⁶ «il dramma», X, 199, 1° dicembre 1934, p. 38.

Io sono stato in confabulazioni col Moissi e col Campa, questi giorni, per la mia nuova commedia, e tornerò a vederli anche questa sera alle 9, a casa mia. Il lavoro m'è chiesto in tutti i paesi d'Europa e d'America, ma non si trovano in Italia quattro attori che con Moissi possano presentare degnamente il lavoro. Mancano soprattutto le due donne. Pare impossibile; ma è così. A tal punto è ridotto il teatro italiano! Tutte le attrici disponibili sono inferiori a Wanda Capodaglio! Chi prendere?³⁷

Evidentemente, ammesso che la notizia riportata da Mauri fosse fededegna, il 20 settembre l'attrice avrebbe dato niente più di un consenso di massima, negativamente precisato nei colloqui intercorsi durante la frequentazione per il Convegno Volta. Come si sa, la speranza è l'ultima a morire, le indiscrezioni giornalistiche filtrano, ma Marta, con garbo, e malcelato dispetto, il 2 dicembre ribadisce che le pare una forzatura associarla a quell'impresa:

Non so nulla della tournée di Moissi, ieri Possenti mi telefonò per sapere se potevo pubblicare il trafiletto che Ramo gli aveva passato e cioè che per la commedia Non si sa come occorrevo due prime attrici e che io designata alla rappresentazione, mi sarei unita a Moissi e alla Capodaglio. Gli ho detto che non avevo nulla in contrario alla pubblicazione per il fatto che era vero che vi furono trattative. Poi me ne sono pentita perché in fondo la figura non troppo brillante, vicino all'altra, la facevo io. Ma non ha significato così importante.³⁸

Sicché, in tanto tergiversare, alla vigilia della partenza per Stoccolma, l'annuncio che la prima mondiale dell'attesa novità teatrale del fresco premio Nobel per la Letteratura non sarà né in italiano né in tedesco, né a Vienna né a Milano, naturalmente senza Moissi e senza la Abba: grazie agli uffici di Gian Battista Angioletti,³⁹ direttore del nuovo Istituto Italiano di Cultura di Praga, *Non si sa come* verrà rappresentato il 19 dicembre al Teatro Nazionale della città boema, nella traduzione di Václav Jiřina.

Poche altre notizie, ora che siamo arrivati agli epilegomeni della storia. Moissi, con la benedizione dell'Autore, continua a coltivare l'ambizioso progetto di una consacrazione bilingue per il dramma, dopo il primo frettoloso battesimo in ceco. In genere Pirandello è scarsamente affidabile quando propala date e scadenze, tuttavia vale la pena di estrapolare la seguente notizia da una lettera dell'11 marzo 1935: «Il 19 Moissi darà a Zurigo il “Non si sa come” in lingua tedesca, e il 15 Aprile lo

³⁷ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1146.

³⁸ M. ABBA, *Caro Maestro*, cit., p. 267.

³⁹ Cfr. GIAN BATTISTA ANGIOLETTI, *Pirandello a Praga*, «Emporium», XLIII, 8, agosto 1937.

darà a Vienna, dove io dovrei trovarmi per una conferenza». ⁴⁰ Il giorno dopo, 12 marzo, al Teatro Municipale del casinò di San Remo, l'ultima performance della Compagnia Moissi-Capodaglio: la tournée s'interrompe per un violento accesso febbrile dell'attore, già sofferente di tubercolosi. Rientrato precipitosamente a Vienna, lì si spegne, il 23 marzo, a cinquantasei anni non ancora compiuti.

L'accidentato percorso di avvicinamento del dramma alla sua realizzazione scenica, che sia in italiano o in tedesco, subisce un ulteriore rallentamento. A furia di procrastinare, dopo che nell'agosto il testo era stato stampato come XXXI volume della seconda raccolta delle «Maschere nude», si arriva al 13 dicembre 1935, al Teatro Argentina di Roma, con la Compagnia di Ruggero Ruggeri. Il vecchio leone, che aveva all'attivo mirabili incarnazioni del *raisonneur* pirandelliano, appare però fuori parte, del tutto sfiatato. Quel personaggio era stato pensato per altri. Pirandello lo rileva con malanimo, tributando incidentalmente un omaggio all'attore prematuramente scomparso, che lo aveva accompagnato nelle complesse fasi di gestazione e definizione del dramma:

Mi bisognava un attore come Moissi; non c'era più, e dunque basta. Mi bisognavano due attrici; mi bisognava la creazione d'un'atmosfera attorno al lavoro, che Ruggeri era il meno adatto a creare: se tutto questo è mancato, il torto è stato mio; non potevo pretenderlo, né ottenerlo; ho ottenuto già troppo col successo; e non mi devo dunque lamentare. L'arte soltanto ha dovuto piangere; ma i diritti d'autore si sono salvati. Il successo c'è stato, e grande, soltanto il Teatro italiano ha dato una nuova prova della sua spaventosa povertà: *non trovare neanche cinque attori da mettere insieme per rappresentare convenientemente un lavoro*. ⁴¹

II.1.4. *La parte di Stefano*

Arduo districare l'ingarbugliata matassa al fine di restituire a tutti gli attori le appropriate parti in commedia, o di abradere una serie di stratificazioni testuali per restituire l'incorrotta *intentio auctoris*. Per essere più espliciti: il testo mobilita le risorse di una compulsiva interna necessità drammatica, che s'impone al di là della nuda violenta evidenza del *ne varietur*; ma è altrettanto vero, in senso vichiano, anche se non certificabile per via documentaria, che in origine un'altra testualità abbia istruito la prensile iridescenza dell'immaginazione. Sarebbe in-

⁴⁰ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1188.

⁴¹ Ivi, p. 1248 [lettera del 18 dicembre 1935]. Corrado Alvaro era presente alla prima. Secondo la sua testimonianza, che abbiamo riportato in apertura di sezione, il pubblico apprezzamento va ridimensionato, niente più di un successo di circostanza per gli ultimi bagliori di un'arte ormai senescente.

genuo, e ingeneroso, figurare un Pirandello ‘subornato’ da parenti e mestieranti, a vario titolo; quel nocciolo primigenio non solo resiste, ma si precisa, virtuosamente centrifugato dalle circostanze che il bulimico autore assimila e restituisce al sistema linfatico del testo.

Esisterebbe e sarebbe dunque ricostruibile un *Urtext*? Sì, ma banalmente opinabile solo sulla base del principio di transcodificazione fra generi – dalla novella al dramma, per intenderci. Per questo scarsamente significative appaiono le 54 pagine dattiloscritte, ricche di correzioni autografe a penna, conservate presso l’Archivio Eredi Stefano Pirandello di Agrigento: verosimilmente l’antigrafo della copia inviata a Moissi nel mese di settembre, attestano che la partita è ormai chiusa per le scelte strategiche che interessano il secondo atto; ma poco rilevante anche il frammento superstite della precedente redazione, una lunga battuta di Ginevra in dialogo con Bice, che sarebbe transitata tale e quale, mutati genere e relative concordanze grammaticali e logiche, sulla bocca di Romeo.⁴² Sì, è la conferma di quanto si evince dall’incrocio delle fonti epistolari, ma basta per dare credito a un’ipotesi, a una rivendicazione, di co-autorialità? Indirettamente Marta Abba lo confermerebbe: seppure da una posizione defilata, la congenialità sentimentale e creativa col Maestro, e alcune confidenze che potrebbe avere ricevuto, le consentono di esprimere delle riserve sull’efficacia artistica del dramma e sulla sua unità d’ispirazione. La lettera è del 14 dicembre 1934:

Auguri vivissimi per la rappresentazione di Praga: mi son fatta dare l’ultima edizione di *Non si sa come* da Mauri, ne sono entusiasta, anche se non condivido il finale suggerito da Moissi, no no, il finale deve essere quello che Lei ha scritto. Ho avuto poi la sensazione che si sia lasciato guidare dal gusto del Moissi, nel secondo atto, il primo, per me, rimane ora il più bello, lascia sospesi, attanagliati, interessati.⁴³

Entro breve ci occuperemo del finale. Stiamo a quel secondo atto, martoriato dall’insofferenza, forse anche narcisistica, di Moissi e, soprattutto, dall’intervento premuroso di Stefano Pirandello. Oltre alla lettera del 16 settembre alla sorella Lietta, abbiamo un’altra ‘dichiarazione spontanea’, un appunto non databile, che ribadisce con fermezza il ruolo di primo piano ricoperto nella maturazione del dramma:

Il *Non si sa come* ha di mio tutto il secondo atto che Papà aveva sbagliato in pieno per la preoccupazione di far la parte importante alla Marta, e quando lo lesse, così

⁴² Il testo dattiloscritto e il frammento, di cui dà notizia Alessandro d’Amico, sono posti in apparato a L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. IV, cit., pp. 1067-1068.

⁴³ M. ABBA, *Caro Maestro*, cit., p. 271.

sbagliato, a Moissi, fu una tale mortificazione che voleva buttar via il lavoro non finito, e non parlarne più: e dovetti trovargli io, in un mese di discussioni violentissime, che mi esaurirono per molti mesi poi ogni facoltà di lavorare per me, dovetti trovargli io tutte le scene e situazioni e, battuta per battuta, i punti risolutivi del secondo atto, ridando il posto principale al protagonista, che è l'uomo. Come nel terzo atto è *mio e soltanto mio* (per dire solo questo) il vertice di spiritualità a cui s'alza il protagonista quando vuole per sé 'la libertà come condanna': sentimento ed espressioni pienamente miei, e lontanissimi tanto dalle concezioni di Papà che Egli dapprima non li capì, e per lungo tempo credette che io scherzassi, e dovetti farglielo accettare in seguito a una vera lotta dialettica. [...] qualunque critico intelligente può vedere che il *Non si sa come* esprime, con la forza d'arte di Lui, un mondo spirituale che non era, non poteva essere, il Suo – né tantomeno 'ispirato' da Marta, spiritualmente inefficiente.⁴⁴

Prendiamo in parola Stefano, ricapitolando in serrata successione le date di quell'accidentata messa a punto testuale. Luigi, secondo il ricordo di Wanda Capodaglio, legge a Viareggio il primo atto a Moissi e pochi altri sodali verso fine luglio – in quella circostanza Stefano non sarebbe stato presente. Il 5 agosto ha già messo mano al secondo atto, il 12 agosto pare in pieno fermento per le prospettive sceniche che si profilano in seguito all'accordo con l'attore austriaco. Il 21 agosto si scusa con Marta Abba per aver mancato a una sua performance dal momento che non intendeva pregiudicare l'estro creativo che lo stava conducendo in prossimità della meta. Il 2 settembre spedisce il primo atto a Zweig. Quando dobbiamo collocare il nuovo abbozzamento con Moissi, per quella deludente lettura a cui fa riferimento Stefano? Abbiamo la possibilità di individuare il giorno, sulla base di una confidenza epistolare della giovane compagna di Massimo Bontempelli, la scrittrice Paola Masino, che scrive ai genitori il 23 agosto: «Ieri Pirandello ci ha letto i primi due atti della nuova commedia che sta facendo *Non si sa come* e mi pare una cosa brutta e noiosa, ma non gliel'ho detto, perché gli dispiacerebbe troppo».⁴⁵ Quindi, il 22 agosto, verosimilmente la stessa occasione ricordata da Alvaro all'inizio della sua retrospettiva pirandelliana. Impressionante il montare dei riscontri negativi, che affossano senza indulgenza l'efficacia estetica di quella malaccorta imbastitura fra i due atti all'epoca conclusi. Azzardiamo la ricostruzione: Stefano, che cova forti motivi di risentimento nei confronti di Marta Abba,⁴⁶ esprime apertamente, fin da

⁴⁴ S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, cit., vol. I, p. 219.

⁴⁵ Citiamo il frammento epistolare da MYRIAM TREVISAN, *Il ricordo di Pirandello tra le carte di Paola Masino*, «Ariel», II, 2, luglio-dicembre 2012, p. 72. La data riportata nell'articolo – 23 agosto 1933 – deve essere necessariamente corretta. Cfr. *L'Archivio di Paola Masino. Inventario*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Roma, Università La Sapienza, 2004.

⁴⁶ Nella citata lettera a Lietta si trovano espressioni offensive al limite della decenza.

subito, sostanziali remore nei confronti della distribuzione attanziale del secondo atto. Luigi non se ne dà per inteso, fino al negativo riscontro con Moissi – che tuttavia avrà pure dissimulato, in presenza dell'Autore, la sua insoddisfazione. A quel punto, le ragioni di Stefano rinvigoriscono, il padre considera, saggiamente, la possibilità di teatralizzare il secondo atto affiancando a Ginevra, nella scena della confessione, il reprobato Romeo. Nel frattempo manda a Zweig il primo atto, dopodiché, nel giro di un paio di settimane, il testo completo e rivisto a Moissi.

Se, come pare, il «mese di discussioni violentissime» deve essere inteso come una veemente iperbole cronologica, altrettanto verosimilmente dovrà dirsi dell'analitica ostinazione con cui Stefano si attribuisce la paternità, battuta dopo battuta, delle sequenze incriminate. Eh sì, perché il punto appare assai delicato. Al di là del giudizio che si voglia dare del dramma,⁴⁷ siamo comunque di fronte all'ultima considerevole opera conclusa dal fertile laboratorio pirandelliano. Non si tratta di riduzioni cinematografiche da soggetti originali, di articoli e saggi d'occasione, di evasione della soverchiante e petulante corrispondenza, della preparazione di testi per conferenze, della avviata opera di riscrittura di *Suo marito*, probabile idiografo:⁴⁸ la mappatura della servile produzione documentaria riconducibile al *ghost writer* si è arricchita, nel corso degli anni, di nuove evidenze, che confermano una privilegiata interlocuzione, nutrita di filiale sconfinata ammirazione, di mimesi intellettuale, di gratitudine e di rancore, di intellettuale frustrazione, di deprimente dipendenza economica, di paterna condiscendenza e di intellettuale abuso.⁴⁹ Con lapidaria efficacia, Valentino Bompiani, destinatario delle confidenze e degli sfoghi epistolari di Stefano, inquadra i termini dell'anomala *misalliance*: «Il rapporto di Stefano col padre era del tutto fisiologico: Stefano aveva un cervello simile, ma critico, e Pirandello se ne serviva come di un proprio organo».⁵⁰

⁴⁷ Le stroncature sono anche recenti: «*Non si sa come è* [...] un dramma modesto, statico e farraginoso, in cui è difficile non vedere una schematica trascrizione delle teorie freudiane sul sogno e l'inconscio» (CARLO FERRUCCI, *La musa ritrosa. Pirandello e Marta Abba*, Bologna, Clueb, 2010, p. 165).

⁴⁸ Cfr. ALDO MARIA MORACE, *Pirandello e un'abiura ritrattata. L'inconclusa riscrittura di «Suo marito»*, «La modernità letteraria», 12, 2019. Il censimento degli apocrifi pirandelliani, avviato da Manlio Lo Vecchio Musti e proseguito da Elio Providenti e Alfredo Barbina, è da anni oggetto di scrupolosa cernita da parte di Sarah Zappulla Muscarà, la più affidabile studiosa dell'opera di Stefano Pirandello. Da vedere PIETRO MILONE, *Padri e figli. La vita ardente di Luigi e Stefano Pirandello*, «Pirandelliana», 1, 2007.

⁴⁹ «Lo scambievole lasciappassare tra l'*io* e l'*altro* domina tanto più il rapporto con il figlio, ormai il Figlio, specie mutante del padre, che lo legge a interlocutore privilegiato. La loro duetudine esclusiva esige la condivisione totale» (ANNAMARIA ANDREOLI, *Diventare Pirandello*, Milano, Mondadori, 2020, p. 313).

⁵⁰ VALENTINO BOMPIANI, *Pirandello involontario*, «Il Giornale», 23 aprile 1988. Il figlio di Stefano, Andrea, restituisce il ricordo infantile di quella concitata dialettica: «Parlavano, discutevano sempre i due, intensamente e intimamente, e avevano il gusto di esaminare i problemi, i caratteri

Con discrezione, ma con nettezza, Stefano non si periterà, negli anni successivi alla morte del padre, di rimarcare in varie sedi la totale in qualche modo estorta oblazione di sé alla creatività paterna, che si riflette nella cadenza ostinata di un tema che modula tutta la sua non spregevole opera di scrittore, da *Un padre ci vuole*, dramma abbozzato nel 1924, ad *Icaro*, del 1939, e oltre. Ma al netto della sublimazione artistica, e prescindendo dai contrasti di ordine finanziario, l'insoddisfazione per una condizione di camuffata minorità creativa viene allo scoperto proprio nelle circostanze della diatriba su *Non si sa come*. Stefano, che avrà fatto esercizio di onesta circospezione mentre incalzava il padre, si sfoga *apertis verbis* con la sorella, nel testo della lettera già richiamata:

Quanto di me resta espresso e consacrato nell'opera di Papà io non lo potrò mai dire; ma di tanto poi mi tocca sentirmi diminuito, quasi derubato. Per quanto Papà sia istantaneo nell'appropriarsi i miei pensieri, ch'egli stesso mi costringe a esprimere tenendomi fermo a parlare delle sue creature, come a una tortura, perché veramente io mi faccio torcere lo spirito per ricavare quel succo, non può mai fare tanto presto che io non mi accorga di queste sottrazioni: specie quando le rivedo incastonate nel suo lavoro con le stesse note essenziali con cui ho dovuto spremerele dalla mia stessa sostanza. Non è vero che, senza di me accanto e così a suo servizio, Papà sarebbe ancora così ricco come pare... Quest'ultimo lavoro, senza di me, sarebbe venuto fuori quasi privo di senso, privo di prospettive, di caratteri, di situazioni: veramente brutto, inutile e addirittura senza conclusione, perché senza centro.⁵¹

Dunque, tacendo di altre opere, il mandato di comparizione è emesso a carico di *Non si sa come*. La questione si potrebbe archiviare con lo scontato richiamo alle fonti novellistiche del dramma, di cui la più rilevante risale addirittura al 1913. In questo senso, il semplice e, occorre ammettere, sagace suggerimento di modificare l'intelaiatura dialogica del secondo atto, creando un persuasivo effetto corale, non basta ad autorizzare proteste di appropriazione indebita. Ma ciò che Stefano rivendica per l'efficacia poetica del dramma è l'espressione, «con la forza d'arte di Lui», di «un mondo spirituale che non era, non poteva essere, il Suo». Insomma, una puntualizzazione di non poco momento, che va soppesata – senza tuttavia arrovellarci di fronte al circolo vizioso che ci ricondurrà alla *forma mentis* pirandelliana, di cui Stefano costituiva, spesso, la recalcitrante riproduzione *in vitro*.

umani, i casi della vita incessantemente, aiutandosi a guardare bene, approfondendo, dissentendo, allontanandosi, riavvicinandosi, urtandosi» (in L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., p. 1600).

⁵¹ In A. D'AMICO, *Notizia*, cit., pp. 917-918.

Saggiamo, con una panoramica molto scorciata, la creatività in conto proprio di Stefano, legata ai mesi che ci interessano. Abbiamo detto del dramma storico non valorizzato da Marta Abba, aggiungiamo il primo romanzo, abbozzato a partire dal 1930, e in via di definizione. *Il muro di casa*, titolo che sostituisce l'originale *Liberazione*, viene pubblicato nel 1935. La vicenda è autobiografica: con passo narrativo molto paludato e largo spazio lasciato all'introspezione, narra il ritorno a casa dei reduci internati nei campi di prigionia austriaci, subito dopo la fine del primo conflitto mondiale. Diverse lettere al padre danno notizie sull'iter creativo. Ce ne sono anche a Corrado Alvaro. Una ci sembra particolarmente interessante, del 16 agosto 1933:

Sono ai due terzi del romanzo, a pag. 90. Papà ne è molto contento [...]. Ora sono all'impegno di finire questo e di scrivere la commedia per la Abba (almeno questo beneficio n'ho avuto) entro ottobre [...]. La Abba è a posto per 4 annate teatrali alla Stabile S. Remo e mi dice che ogni anno mi rappresenterà un lavoro. Questo è già un fondamento. Legato ai capricci d'una donna assai capricciosa; ma confido che sia il mio momento d'avere un po' di fortuna. Molto dipenderà da questa prima commedia, intitolata *Vi sono i leoni* [poi *Roma salvata e*, infine, *L'innocenza di Coriolano*].⁵²

Progetti teatrali assai ambiziosi, per il quasi quarantenne delfino, che crede di ricevere in appannaggio il diritto sulle performance dell'attrice. Non andò così, e non la prese bene. Ma il romanzo va avanti, anzi, la materia quasi raddoppia rispetto alla provvisoria indicazione ad Alvaro. La sua definizione s'intreccia coi mesi caldi del serrato confronto sul dramma paterno.

Si potrebbe stilare un regesto dei pirandellismi che trapuntano ideologicamente la narrazione: la prigionia del corpo, la pluralità della coscienza, lo smemoramento georgico, la solitudine agghiacciante del silenzio interiore;⁵³ ma il punto di tangenza col dramma si colloca nella dialettica fra senso di colpa e desiderio di espiazione. Peraltro, un senso di colpa oggettivamente opinabile, e nondimeno irremeabile: la colpa di essere caduti prigionieri, di essersi arresi, capo d'imputazione di cui si dovrà rispondere di fronte al tribunale militare che attende gli ufficiali reduci, chiamati a giustificare la loro condotta. Ma il giudice, in prima istanza, ha già emesso il suo verdetto nel foro interiore:

In quasi tutti era, ma ripudiata, inaccettabile, la coscienza d'almeno un attimo di codardia (quell'aver dovuto gettare le armi...), che tuttavia non aveva avuto testi-

⁵² S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, cit., vol. I, pp. 210-211.

⁵³ Cfr. STEFANO LANDI [PIRANDELLO], *Il muro di casa*, Milano, Bompiani, 1935, pp. 74, 104, 120, 248.

monii e fors'anche era guizzata via insieme con tanti altri moti istintivi prima di poterla pur riconoscere; ma l'aveva fissata poi nell'animo recalcitrante, più che il ricordo, la consapevolezza di doverle ora la vita.⁵⁴

Gli sgarci analitici in quel manzoniano guazzabuglio dell'anima non sono privi di finezza introspettiva; si comprende perché Stefano si sentisse particolarmente chiamato in causa dalla scelta paterna di ricavare, dall'incrocio di tre fonti novellistiche, un dramma della responsabilità morale di fronte all'azione, che nella sua adamantina fattualità non si fa scalfire dall'irrelevante appello all'intenzionalità. Le forze soverchianti, che si tratti di istinto sessuale o di istinto di sopravvivenza, non costituiscono circostanze attenuanti per l'addebito al soggetto morale. Certo, il feroce *aut aut* etico di Romeo si sdilinquisce nel cono d'ombra esistenziale, irresoluto e sconfitto, dell'autobiografico protagonista del romanzo. La *forma mentis* dilemmatica – vita e forma, istinto e ragione, persona e personaggio –, quasi disumana nel suo irriducibile rifiuto di compromessi e remissioni, è di Luigi, e Stefano può soltanto velleitariamente, con non ben calcolato masochismo, guardare nel cannocchiale paterno per trovare e rivendicare una via autonoma, non vicaria, di espressione.

Come accade, in maniera esemplare, nella più rilevante occasione di sinergia operativa tra i due, la *Prefazione ai Sei personaggi* nella versione del 1925. Come si sa, sulla base delle note in margine di Stefano a un esemplare delle «Maschere nude», il testo di Luigi si ferma al capoverso 21, i capoversi dal 22 al 25 sono a quattro mani, il seguito è scritto da Stefano. In questa seconda parte, di taglio più analitico, troviamo il riferimento alla vicenda di Paolo e Francesca, siglata dalla celebre formula, utilizzabile e utilizzata in qualsiasi baedeker pirandelliano: «Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive per sempre, in quanto è forma». In margine la glossa di Stefano: «Questo anche come concetto è mio, tanto mio che Papà aveva un concetto opposto, espresso in Diana e la Tuda».⁵⁵ In maniera più asciutta, rattenuta, traspare il senso di manifesta irritazione se non indignazione che, non certo per volgare pedanteria, affiora nella lettera e nell'appunto relativo a *Non si sa come*. E non sorprenderà né sarà ingeneroso rilevare che, a tacere di altri luoghi, quel concetto Luigi l'aveva espresso proprio nel testo originale dei *Sei personaggi*, almeno in due circostanze, eludendo però in un caso il richiamo al tragico sentimentale della coppia dantesca, per rifarsi all'antisublime umoristico di Sancho Panza e Don Abbondio, e puntualizzando nell'altro, sempre attraverso

⁵⁴ Ivi, p. 187.

⁵⁵ ALESSANDRO D'AMICO, *Notizia* premessa a *Sei personaggi in cerca d'autore*, in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. II, cit., pp. 940-941. Cfr. S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, cit., vol. I, p. 137.

le parole del Padre, la consistenza immutabile della realtà del personaggio.⁵⁶ E per quanto riguarda il possibile intreccio operativo fra *Il muro di casa* e *Non si sa come?* Ecco un modesto riscontro stilistico fra due passi, estrapolati dal secondo atto del dramma e dal romanzo:

e, appena svegliati alla vista di noi stessi, non più da ammettere: l'incredibile, ecco; o se no, uccidersi, ma non era da ammettere neanche questo, per una cosa a cui veramente, veramente non potevamo più credere noi stessi, lì di fronte l'uno all'altro;⁵⁷

sì, uno scampo da quella vergogna ci sarebbe stato: uno solo, quello, farsi accoppiare; ma, lo stesso che uccidersi, lo stesso: non più questione di coraggio, ma disperazione e terrore d'accettare una responsabilità.⁵⁸

Quindi, dal romanzo di Stefano al dramma di Luigi? Semmai è opinabile il contrario, perché la battuta citata è contenuta nel frammento superstite della primitiva stesura del testo, quando a parlare è la 'vitanda' Ginevra.

Questo è quanto appare: nella collaborazione creativa all'opera del padre, l'apporto di Stefano Pirandello si misura nello spazio di un pensiero *pre-pensato*. Si tratta sicuramente del suo più intimo cruccio, quando accettava di guardarsi senza compiaciuto vittimismo e senza indulgenza. *Et de hoc satis*.

II.1.5. *Il finale del dramma: intentio operis*

Il finale del dramma non richiede al lettore di imbarcarsi in una melmosa deriva filologica. Ciò che è accaduto è sufficientemente chiaro e documentabile. Di fatto, esistono due finali, si potrebbe dire che l'azione drammatica si conclude due volte, per mera aggiunta di un evento all'altro, in strettissima contiguità testuale. Conosciamo l'originaria volontà dell'Autore, ribadita ancora a chiare lettere nelle giornate ottobrine che precedono l'apertura del Convegno Volta. Poi il ripensamento, repentino, forse anche luciferino, con cui si adegua alle reiterate pressioni del mondo dello spettacolo. Non farà più marcia indietro, forse per stanchezza, forse perché convinto dall'efficacia della realizzazione scenica. La questione, dunque, è filologicamente risolta. Ma resta non pregiudicabile la possibilità di discutere proficuamente della divaricazione che si è palesata fra *intentio auctoris* e *intentio*

⁵⁶ Cfr. l'edizione del 1921 dei *Sei personaggi*, in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. II, cit., pp. 960 e 1026.

⁵⁷ LUIGI PIRANDELLO, *Non si sa come* [d'ora innanzi *NSSC*], in *Maschere nude*, vol. IV, cit., pp. 975-976 [atto II].

⁵⁸ S. LANDI, *Il muro di casa*, cit., p. 190.

operis.⁵⁹ Il caso è esemplare, di scuola si potrebbe aggiungere, ed è opportuno dargli rilievo in sede di interpretazione.

Alcune precisazioni, in via preliminare. La perplessità di critici e interpreti, a partire da Renato Simoni, sul brusco cambio di passo, con colpo di scena, del finale, è stata rafforzata dall'escussione dei documenti che progressivamente venivano alla luce, fino all'edizione mondadoriana a cura di Alessandro d'Amico del 2007.⁶⁰ Non si tratta di inficiare l'efficacia artistica di una soluzione che lo stesso Pirandello, a quattro mani col figlio Stefano, aveva splendidamente e persuasivamente argomentato nella lettera a Moissi del 21 settembre.⁶¹ Ci si deve chiedere: le circostanze hanno imposto un *detour* estrinseco che ha violato l'unità strutturale dell'opera? La questione diventa particolarmente interessante se si fa astrazione proprio dalle 'circostanze', ovvero dal *medium* specifico in cui alligna il testo teatrale, che è sempre *con-testuale*, vale a dire, votato all'incontro con la scena. Si potrebbe sbrigativamente chiudere qui il discorso, e il Pirandello che ha percorso tanta strada da quella lontana intemerata, infarcita di mitologemi idealistici, di *Illustratori, attori e traduttori* (1908), sarebbe senz'altro d'accordo. No, facciamo finta che l'atmosfera di sogno in cui si dipana l'intreccio produca i suoi effetti in un palcoscenico esclusivamente mentale. Ma non facciamoci distrarre dal colpo di pistola: è la mera conseguenza materiale, prevedibile, di una decisione, altamente drammatica, che precede.⁶² La confessione, dunque.

Dopo avere quasi smarrito la ragione nel tentativo di giustificare ciò che era più incredibile da ammettere in coscienza, dopo aver condiviso un tragico sopito ricordo d'infanzia, dopo avere ricostruito, dinanzi alla moglie, le circostanze dell'adulterio, Romeo confessa infine anche al fraterno amico. La linearità consequenziale è stringente, serrata, in *climax*. Per giunta, l'imprevista, quasi inconcepibile,

⁵⁹ Per i prolegomeni metodologici sull'argomento, si può fare riferimento al classico volume di UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione* (Milano, Bompiani, 1990), in particolare al saggio introduttivo "Intentio lectoris". *Appunti sulla semiotica della ricezione*, apparso originariamente, con diverso titolo, in «Alfabeta», 84, 1986.

⁶⁰ Lì, nella *Notizia* premessa al testo, si possono leggere i più rilevanti giudizi sulla fortuna scenica del dramma, soprattutto recensioni, cronache e note di regia (pp. 930-938).

⁶¹ Le ragioni di Pirandello, nell'originale *intentio auctoris*, sono efficacemente approfondite in BEATRICE ALFONZETTI, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 93-102; cfr. anche ZINO PECORARO, «Non si sa come»: circolarità dalle novelle al dramma. *Due finali*, «Pirandelliana», 4, 2010.

⁶² Lo sviluppo dalle fonti novellistiche al dramma si potrebbe derubricare, nel caso specifico, a infelice arzigogolo scenico: «Nonostante ciò e nonostante il ruolo drammaturgico specifico che la parola assume a teatro, lo sviluppo dell'esilissimo scheletro evenemenziale in un 'dramma in tre atti' risulta, come e più di altre volte, forzato e stentato, e si traduce in una smisurata scherma tutta verbale che sfocia infine in una sorta di tragedia metafisica, assai poco convincente, chiusa da una rivoltellata» (LUCIO LUGNANI, Introduzione a LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, vol. IV, 1910-1913, a cura di Lucio Lugnani, Milano, BUR, 2007, p. 511).

silente confessione di Bice. Il rilancio conclusivo sarebbe la puntata eccentrica che sparglia il gioco, cercando l'effetto a buon mercato? Diamo la parola a Romeo, dal terzo atto, mentre si aggroviglia nel tentativo di elaborare una strategia difensiva in grado di salvare le apparenze: «Mi sorge irresistibile il bisogno di gridargli in faccia quello che, senza volerlo, gli ho fatto»; e più avanti: «Vuoi che ti dimostri che io amo Bice e che il mio amore e il mio rispetto m'impongono di non servirmi di lei per salvar te? Io per me posso denunziarmi, non ho più bisogno di salvarmi come te, io; mi denunzierò, e ti denunzierò».⁶³

Si giudichi come si vuole il risultato, non si può negare che il testo predisponga senza alcuna frizione l'esito tragico delle otto battute aggiunte in conclusione. Certo, infastidisce lo sparo, il suo clangore dissonante. Si dirà, che non tutti i colpi di rivoltella sono uguali: quello con cui si uccide il Giovinetto nel finale dei *Sei personaggi*, e che *rintronerà* nella sala, nella sua poetica immotivazione apparirà meno urtante di un passionale delitto d'onore *suranné*. Ma Romeo *doveva* essere ucciso dal fraterno amico Giorgio, come risulterà chiaro dal seguito dell'analisi.

Stiamo fermi al punto, alla confessione, vero *ictus* drammatico. Intanto il caso, in sé, è davvero così stravagante, cerebrale? Utilizziamo il termine 'caso' in senso specifico, tornando con la memoria a quel modesto cenacolo verista di inurbati intellettuali meridionali, che nella Roma della *fin de siècle*, sotto il vigile patrocinio di Luigi Capuana, si esercitava nell'amplificazione narrativa di spunti di cronaca tratti dalla stampa quotidiana; si pensi anche all'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, premessa alla ristampa del *Fu Mattia Pascal* (1921), che misura a posteriori l'eccentricità dell'immaginazione sul metro dell'imprevedibilità della vita. Ebbene, ecco un articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 26 novembre 1931. Il fatto di cronaca riportato è successo a Venezia, nella notte del 25 novembre. Titolo redazionale: *Sveglia un amico nella notte per rivelargli che lo ha tradito*. Di seguito alcuni passi:

Balbettava, diceva parole senza senso; poi, finalmente, confessò che aveva sulla coscienza un grave peso. Era oppresso da un rimorso che lo torturava, sì da non lasciarlo un istante tranquillo; e non aveva più il coraggio di guardare in volto l'amico fiducioso [...]. Il vetraio, all'inattesa rivelazione, sembrò inebetito. Non ebbe la forza, lì per lì, di compiere l'atto energico che sarebbe apparso giustificato, né di pronunciare parola adeguata alla situazione.⁶⁴

⁶³ *NSSC*, pp. 996, 1002 [atto III].

⁶⁴ Si deve la segnalazione all'insigne storico delle religioni RAFFAELE PETTAZZONI, che nel 1935 pronunciò una conferenza dal titolo *Interpretazione religiosa di Pirandello* («Non si sa come»), ora accessibile in «Ariel», I, 8, 1993, pp. 67-75.

Da notare che la donna fedifraga «si diede a protestare la sua innocenza» una volta scesa in strada. Non esageriamo l'importanza di questa fonte: un aneddoto, o poco più, che però difficilmente Pirandello si sarà lasciato sfuggire – ci pare di scorderlo mentre arriccia il baffo con quel mezzo ghigno, ci sia consentito l'ossimoro, di indulgente perfidia. Peraltro, il 19 novembre Pirandello è a Padova, poiché di lì dà notizia dei suoi spostamenti a Guido Torre: «Mi scriva a Milano, Hôtel Corso, dove sarò tra un paio di giorni». ⁶⁵ Va bene, passiamo ad altro.

Siamo partiti dal ricordo di Corrado Alvaro, impreziosito di riferimenti all'atmosfera in cui maturò il dramma. Al punto in cui siamo arrivati risalterà, con trasparente rimando all'oggetto, la pertinenza della seguente osservazione:

In genere, nell'opera pirandelliana, quando l'uomo comincia a raccontare di sé ad alta voce scopre quale è veramente egli stesso: [...] l'atto della parola diviene una forma di confessione e di espiazione; i drammi si compiono parlandone; fino a quando tutto rimane sepolto nel fondo della coscienza, è ancora increato e ingiudicato, e l'uomo è tranquillo. Parlando, l'uomo crea e foggia se stesso, stabilisce il suo destino. ⁶⁶

Alvaro era appena rientrato dal suo viaggio nella Russia sovietica, come inviato della «Stampa» (il soggiorno era durato dal 13 giugno al 23 luglio del 1934). Non possiamo dubitare che nei due mesi successivi si sia incontrato col Maestro e con Stefano, quantomeno il 22 agosto era presente in occasione della autoriale lettura dei primi due atti: non sarà mancata l'occasione per rievocare quell'atmosfera di tersa inquietudine in cui veniva forgiata la nuova umanità postrivoluzionaria nella fucina dei piani quinquennali. La stagione dei processi pubblici, mirabolante apoteosi del vagheggiato teatro di massa primonovecentesco, si sarebbe aperta solo nel 1936, ma l'occhio vigile e sensibile del *flâneur* alvariano aveva registrato i prodromi del fenomeno: «Non ho nulla da nascondere, ma in breve mi sento bugiardo, simulatore, e mi sembra di aver da rispondere di colpe commesse inavvertitamente. Capisco l'animo di molti perseguitati eroi di Dostoievski». ⁶⁷

«Confessione, confessione incondizionata, porta che si spalanca d'un tratto», avrebbe scritto qualche anno dopo il teologo sionista Martin Buber, arrangiando un frammento autobiografico dell'amico Franz Kafka. ⁶⁸ E non si può sottostimare

⁶⁵ GIUSEPPE PARON, GIACOMO SEBASTIANO PEDERSOLI, *Un amico di Pirandello. Il periodo parigino del Premio Nobel*, Latisana, Fondo Torre Gherson, 2008, p. 107.

⁶⁶ C. ALVARO, *Prefazione*, cit., p. 1090.

⁶⁷ CORRADO ALVARO, *Mosca 1934*, in *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Reggio Calabria, Falzea, 2004, pp. 81-82.

⁶⁸ MARTIN BUBER, *Colpa e sensi di colpa* [1957], a cura di Luca Bertolino, Milano, Apogeo, 2008, p. 32.

l'eventuale condizionamento cattolico su una sensibilità irritata dall'inconfessato peccato della carne.⁶⁹ Che le implicazioni fossero religiose, politiche, esistenziali, metafisiche, psicoanalitiche, il tema era di rovente urgenza, ravvivata anche dalle ricorrenze storiche, se vogliamo dare un qualche peso al recente tricentenario dell'abiura di Galilei, caduto il 22 giugno 1933. *Intentio operis* allora, che saggiamente Pirandello non rinnega quando, dopo la morte di Moissi, e prima della *princeps*, avrebbe potuto biffare con un tratto di penna quel finale che gli era stato 'estorto', e che vagava soltanto nelle battute difficilmente intelligibili di una lingua mitteleuropea.

Ma nemmeno Pirandello appartiene a quella genia di scrittori che si danno torto, correggendo; nell'estremo fiato esalato da Romeo – «Anche questo è umano» – si esprime la velleitaria rivalsa di un anodino umanesimo che scommette sull'ascesi razionale, ancorché immorale o criminale, della veglia, contro le inumane potenze che rendono risibile la pretesa autonomia del soggetto. Così Romeo liquida con sprezzo Respi, e siamo alla fine del II atto: «Le sai tutte, beato te, le tue mascalzonate! Non t'offendere! non t'offendere! Quest'è umano, quest'è umano! Ne hai coscienza! È tutto il resto che non si spiega! Tu puoi compiacertene o fartene rimorso, beato te!» E poco dopo, rivolgendosi a Bice, all'inizio del III atto, Romeo ribadisce la convinzione «Che quel che c'è in noi d'umano, e che sappiamo, Bice, è veramente il meno». E continua, su questa linea, anche in presenza della sopraggiunta Ginevra: «Perché volete costringermi a pensare umanamente? io so che tutto questo non è umano, che ciò che c'è d'umano in noi è il meno».⁷⁰ Al periodo versiliese in cui mette mano al dramma risale uno scritto, dal sapore autobiografico, che sarà pubblicato il 2 giugno 1935 su «L'Illustrazione Italiana»: *Insomma, la vita è finita*. Straniante meditazione onirica, che prende l'abbrivo da una scena di domestica intimità col figlio. I riferimenti situazionali e speculativi a *Non si sa come* s'intrecciano con palpabili calchi testuali: «Ancora ieri mi sarebbe importato assai che il lavoro che sto scrivendo ottenesse alla rappresentazione un buon successo. E oggi... Oggi lo scrivo soltanto perché mi fa parlare di sogni, in cui deve restare chi ha scoperto che quel che c'è d'umano in noi è veramente il meno».⁷¹ Se l'impaziente suggerimento di Moissi, come pare indubitabile, ha

⁶⁹ Si tratta di «un'idea fondamentale nel cristianesimo: il fatto che il peccato, nel momento stesso in cui infrange la volontà di Dio o la legge, induce a contrarre un obbligo di verità. Quest'obbligo ha due aspetti: bisogna riconoscersi come l'autore dell'atto commesso e riconoscere che quest'atto è un male [...]. Non appena il crimine è commesso, si contrae subito un debito di verità nei confronti di Dio» (MICHEL FOUCAULT, *Le confessioni della carne*, cit., pp. 368-369).

⁷⁰ *NSSC*, nell'ordine atto II, pp. 987, e atto III, pp. 994, 1002.

⁷¹ L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., p. 1497. Cfr. DOMENICO TENERELLI, «Ormai preferisco sognare». *Su uno scritto dell'ultimo Pirandello*, «Oblío», XI, 44, 2021, pp. 181-190.

contato nel partito autoriale di rivedere il finale, la soluzione gli era stata servita su un piatto d'argento.

E per concludere, perché non fare un passo oltre il mai abbastanza vituperato d'Annunzio, che aveva scritto un intero romanzo in forma di confessione, come surrogato di una confessione che era rimasta strozzata in gola? Si ricorderà lo smarrimento resipiscente di Tullio Hermil di fronte al corpicino moribondo dell'infante, frutto del peccato, che aveva deliberatamente esposto al gelo:

Allora, dal silenzio, una gran luce si fece dentro di me, nel centro della mia anima. *Io compresi.* La parola di mio fratello, il sorriso del vecchio non avevano potuto rivelarmi quel che mi rivelò in un attimo la piccola bocca muta dell'Innocente. *Io compresi.* E allora m'assalì un terribile bisogno di confessare il mio delitto, di palesare il mio segreto, d'affermare al cospetto di quei due uomini: – Io l'ho ucciso.⁷²

Ma Tullio tace, collassando nei brividi che vengono letti come conseguenza di un parossismo febbrile. Romeo, fedele a se stesso, deve dire tutto, in un'aura quasi ibseniana. Invece di rinunciare alla maschera fuggendo dal consorzio civile, in un'aggiornata versione dello smemoramento moscardiano, rinuncia alla maschera rivelandosi, senza mediazioni, nella parola. Trovando così la sua libertà, oltre che la sua condanna. Poiché, come è stato notato, con *Non si sa come* Pirandello «è riuscito ancora una volta ad affermare l'idea del teatro come tribunale».⁷³

II.1.6. *Dalle novelle al dramma*

Secondo una collaudata consuetudine, l'officina drammaturgica pirandelliana rielabora materiali finiti provenienti dal vasto serbatoio della produzione narrativa in proprio, soprattutto novellistica. *Non si sa come* costituisce, in assoluto, il caso più eclatante di ardita ibridazione generata da sapienti innesti. Per non farci mancare nulla, un altro sedicente padre putativo si accoda nella fila dei soggetti che sono stati tributari del dramma: l'avvocato Umberto Mauri, che avrebbe suggerito a Pirandello la possibilità di ricavare un interessante spartito teatrale dall'assemblaggio di tre novelle.⁷⁴ Prendiamone atto, con beneficio d'inventario: l'alacre segretario del Maestro si contenterà di questo rapido promemoria. Perché all'opera è una genialità intertestuale e combinatoria, che è senza possibilità di

⁷² GABRIELE D'ANNUNZIO, *L'innocente*, in *Prose di romanzi*, vol. I, cit., p. 629.

⁷³ GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 149.

⁷⁴ Cfr. A. D'AMICO, *Notizia*, cit., p. 913.

equivoco a denominazione di origine controllata. Vediamo, in sequenza cronologica, le tre fonti.

La prima, la più importante, è la novella *Nel gorgo*. Pubblicata col titolo *Il gorgo* in «Aprutium», luglio-agosto 1913, poi in *Le due maschere*, Quattrini, 1914, poi in *Tu ridi*, Treves, 1920; col titolo definitivo in *Dal naso al cielo*, Bemporad 1925, VIII volume delle *Novelle per un anno*. Si tratta dell'archittrave del futuro intreccio drammatico. La novella è formalmente bipartita. Protagonista della prima parte è Nicola Respi, non ancora marchese, il protagonista fuori scena è Romeo Daddi, non ancora conte, ricoverato da alcuni giorni presso la clinica per malattie mentali di Monte Mario (siamo a Roma, dunque). Nel circolo di amici si fanno supposizioni sulla sua inspiegabile e repentina pazzia, Nicola Respi è turbato per le ragioni che sappiamo. La seconda parte registra il confronto fra le due donne, donna Bicetta Daddi e Gabriella Vanzi, non ancora Ginevra, che in modo quasi compulsivo rivela le circostanze dell'incredibile adulterio. Giorgio Vanzi, capitano di crociera, entra in scena solo all'ultimo, per ricevere l'abbraccio confidente e privo di doppiezze della moglie. A quella vista Bice, ancora scossa dall'inattesa rivelazione, trasecola, ma intende le ragioni della follia del marito.

Alcune osservazioni. In primo luogo, *non s'intendono* le ragioni della follia di Romeo, poiché, in sua assenza, assistiamo soltanto a un balletto di interpretazioni, che convergono nel tema magniloquente di un accesso di gelosia paranoica: è la spiegazione, tranquillizzante, che si danno le due donne – pensiero insopportabile, anche la irreprensibile Bice può cadere, come è successo alla non meno onesta e fedele Gabriella. Manca quasi del tutto il motivo metafisico, da alcuni lettori sprezzato, dell'orrore per la manifestazione di un mondo inumano, che dispone degli individui dimidiando il fatuo orgoglio dell'autodeterminazione. Occorreva dare la parola a Romeo perché il tema morale fosse sviluppato con le sue implicazioni, appunto, esistenziali e speculative. Ma se Romeo prende la parola non regge più la soluzione opaca del confronto tutto al femminile, a cui aveva originariamente pensato Pirandello trasferendo, in maniera un po' greve, il dialogato della seconda parte della novella nel secondo atto del dramma. Seppure per ragioni non del tutto limpide (avversione per la Abba, orgoglio professionale), Stefano da una parte, e Moissi dall'altra, avevano colto nel segno quando pressavano l'Autore per ribadire la centralità del protagonista maschile, poiché l'asse della rappresentazione si era spostato dalla banale inchiesta sul motivo che aveva condotto alla pazzia, all'iperlucida prospettiva che il medium della pazzia aveva dischiuso.⁷⁵ In terzo

⁷⁵ Il fatto che, nella novella, le due donne finiscano per intendersi sulla base di una comune femminile accettazione del registro non razionale delle emozioni, non poteva reggere in sede drammatica: è il conflitto che deve entrare in gioco, con l'ingresso dell'altra prospettiva, di cui si fa lucido, impacificato e fanatico vettore il protagonista maschile. Di diverso avviso Daniela Bini: «In the short story Ginevra's confession to Bice is followed by an attempt to explain, to re-create the

luogo, l'ambientazione da alto borghese diventa nobiliare, in ossequio a una letteratissima ricerca di purezza che ammicca all'originaria essenzialità aristotelica del *τράγος*; e quindi un conte, un marchese, forse una regina... Infine una nota onomastica, riservando l'approfondimento più rilevante al seguito della trattazione. Estrapoliamo un passo da una lettera ai figli del 16 giugno 1913, spedita da Roma:

Ma l'anno venturo, a Roma, bisogna che ti metta sotto la cura del dottor Vanzi, che incontro quasi ogni sera innanzi alla farmacia del Chiesa, quando, verso le nove, torno da Cervigni e passo da Via Venti Settembre per prendere a Quintino Sella il tram n.ro 9, che mi porta a casa. Questo Dottor Vanzi è veramente un caro giovane, che ha preso interesse alla salute di Mamma, di cui abbiamo parlato più d'una sera. Ho dovuto dirgli la bugia, che Mamma mi scrive, e invece...⁷⁶

Nell'estate di quell'anno la novella viene pubblicata, e ai nostri occhi l'altrimenti ignoto dottor Vanzi diventa il prestanome di due personaggi. La notizia non ha valenza solo aneddotica: se, come traspare dalla lettera, Pirandello espone al 'caro giovane' alcuni tratti della psicologia contorta e malata della moglie, si dovrà supporre che il medico potesse interessarsi al caso come addetto ai lavori. Avranno parlato di pisciosi da gelosia ossessiva, e chissà di che altro. La «casa di salute a Monte Mario», in cui finisce ricoverato Romeo, era, nell'originaria versione uscita su «Aprutium», la clinica del dottor Ascensi.⁷⁷ La Pensione Ascensi, a Villa Sciarra, dove a questo punto ci vien naturale supporre che prestasse servizio il dottor Vanzi, era stata celebre, fra le altre cose, poiché lì si svolse il consulto (10 marzo 1895) che sancì l'inopportunità di far uscire dal manicomio la marchesa Di Rudinì, affetta da presunta coniugale gelosia paranoica, madre di quell'Alessandra che fu protagonista della vita mondana della bella époque, amante di D'Annunzio tra il

psychological state, the mood, the unreal atmosphere of the experience because there is no logical explanation for it, and Bice will not be able to understand the event rationally. This very dramatic and powerful monologue is in the play given to Romeo, but we can very well believe that Pirandello had written it for Ginevra, just as in the story of twenty years before» (DANIELA BINI, *Pirandello and his muse. The plays for Marta Abba*, Gainesville, University Press of Florida, 1998, p. 174).

⁷⁶ *Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2005, p. 28. Sapido il commento di Annamaria Andreoli: «Il professore mal sopporta ora l'insegnamento (chiede di continuo congedi temporanei) e la sempre più gravosa lontananza dalla moglie che sottopone alle sedute – lei assente – di tale dottor Vanzi. Eccentrica terapia per interposta persona, comprensiva di menzogna» (A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello*, cit., p. 357).

⁷⁷ Cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, vol. II, Milano, Mondadori, 1987, t. II, p. 1219. Il «professor Ascensi dell'Università di Perugia, illustre fisico», era stato fra i protagonisti della novella *Tutto per bene* («Rivista popolare di politica, lettere e scienze sociali», 15 e 30 giugno 1906).

1904 (si trasferisce alla Capponcina) e il 1906. Comunque, bando al pettegolezzo, e un'ultima osservazione, a proposito del titolo della novella, che richiama suggestivamente un celebre racconto di Poe.⁷⁸ Per quanto possa apparire strano, l'accezione figurata di *gorgo* come vortice o tempesta passionale non si era ancora acclimatata o non era sentita come espressivamente cogente. Sono poche le occorrenze attestate, o comunque registrate nel GDLI, che tace di Pirandello: De Pisis, ma soprattutto la Deledda di *Nel deserto*.⁷⁹ Pirandello continuerà a utilizzare l'accezione da par suo in *Si gira* e in *Ciascuno a suo modo*, vale a dire in due testi, vicendevolmente implicati, che squadernano gli effetti di una fatale passione erotica soggiogante.⁸⁰ Se ci si avventura lungo i crinali dell'etimologia, si può rilevare che Agostino utilizza, nelle *Confessioni*, *gorges* in un senso parzialmente affine: «Utrumque in confuso aestuabat et rapiebat imbecillam aetatem per abrupta cupiditatum atque mersabat gurgite flagitiorum»,⁸¹ ma qui le passioni precipitano gli uomini per scoscesi dirupi, mentre sono i vizi a inabissarli nel vorticoso gorgo, topos espressivo patristico, che si ritrova anche in Cicerone.⁸² «Un gorgo che s'è aperto tra noi all'improvviso, e ci ha afferrati un attimo e travolti, e subito richiuso, senza lasciar traccia di sé», dice Romeo nel secondo atto del dramma,⁸³ valorizzando un'accezione figurata, quella dell'esperienza di rapimento erotico che getta gli amanti nel frenetico consumo temporale dell'attimo, scarsamente attestata.

Veniamo alle altre due novelle del dossier. A partire da *La realtà del sogno*, pubblicata in «Noi e il mondo», nel novembre del 1914, poi in *E domani, lunedì...*, Treves 1917, quindi in *Candelora*, Bemporad 1928, tredicesimo volume delle *Novelle per un anno*. Il tradimento onirico col migliore amico del marito è consumato da una donna sensualmente inibita che, per una sorta di negazione freudiana, libera nello spasimo incosciente del corpo l'orrore per il sesso che le era stato inculcato, fin da fanciulla, dalla gelosa educazione paterna. Se due indizi non fanno una prova, attestano almeno una coincidenza: non siamo molto lontani

⁷⁸ Nessuna influenza, sia chiaro; comunque, Pirandello avrebbe potuto leggere *Una discesa nel Maelstrom* in una delle edizioni Sonzogno che, a inizio Novecento, ristampavano i *Racconti straordinari* di Edgardo Poe.

⁷⁹ «Ella è una debole donna, senza difesa, e il gorgo molle e fatale della passione l'attira» (GRAZIA DELEDDA, *Nel deserto*, Milano, Treves, 1911, p. 241).

⁸⁰ Anche all'interno di una considerazione di carattere gnomico: «A quanti uomini, presi nel gorgo d'una passione, oppure oppressi, schiacciati dalla tristezza, dalla miseria, farebbe bene pensare che c'è, sopra il soffitto, il cielo, e che nel cielo ci sono le stelle» (L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 647).

⁸¹ SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, cit., p. 38 [II, 2, 2].

⁸² «[...] immensa aliqua vorago est aut gorges vitiorum turpitudinumque omnium» (CICERONE, *In Verrem*, in *Le orazioni*, vol. I, a cura di Giovanni Bellardi, Torino, UTET, 1978, p. 798 [II, III, 23]).

⁸³ *NSSC*, p. 975 [atto II].

dalle ricordate chiacchierate transtiberine col dottor Vanzi. La psicosi femminile in oggetto restituisce senza veli la fisionomia di Antonietta Portulano, il dramma coniugale e l'ombroso condizionamento del suocero don Calogero. Quantomeno nella prospettiva parziale del narratore, che riferisce con ostentata degnazione gli eccessi nevrotici della donna, a fronte di un marito meritevole di sospirata commiserazione. Qualcosa di più ci dice l'abbozzo della novella, un lungo appunto di sceneggiatura in cui, per colmo di sazieta', la donna viene posseduta tre volte in sogno prima di prorompere nella crisi isterica che rivelerà il tradimento consumato nell'incoscienza. Ecco le ultime righe dell'abbozzo:

È tradimento; è tradimento consumato fino all'ultimo termine: lo sentono tutt'e due. È una realtà e non esiste nel fatto; ma è ed è irrevocabile e irreparabile. L'odio, l'ira bestiale di lui che vorrebbe abbattersi e s'abbatte finalmente su quel corpo innocente e pur colpevole, che ha goduto nel sogno della voluttà procuratagli da un altro. / – Infame! infame! infame! – E si confondono senza volerlo in un amplesso disperato, furibondo, dal quale certo l'odio rinascerà più feroce.⁸⁴

La stretta congruenza, non soltanto cronologica, che rileva un palmare ditico nel pannello delle fonti, si stempera con la terza novella. Non più l'adulterio, 'subito' a causa di un inganno dei sensi in circostanze impregiudicabili, e il conseguente scandalo della follia, ma un crimine, compiuto in un'atmosfera di sogno. La novella in questione è *Cinci*, pubblicata in «La lettura», nel giugno del 1932, poi in *Berecche e la guerra*, Mondadori 1934, quattordicesimo volume delle *Novelle per un anno*. Tra le più belle dell'intero corpus, culmina, dopo un mirabile proemio che avvince col suo pausato ritmo descrittivo in insensibile *climax*, nella zuffa per la morte della lucertola che degenera nell'omicidio preterintenzionale. L'episodio narrato è lo stesso, ma Cinci non è Romeo Daddi fanciullo, non fosse altro perché, così lascia intendere la novella, il ragazzetto è figlio di una donna che si garantisce una magra sussistenza prostituendosi. E Cinci è francamente irritato per l'ennesimo ritardo della madre, che non si fa trovare al momento del suo rientro da scuola. E questo sordo malumore l'accompagna mentre vaga per le vie del paese, fino a inoltrarsi in aperta campagna. Pertanto, anche in questo caso, come nella precedente novella *La realtà del sogno*, il fatto abnorme, stravagante,

⁸⁴ LUIGI PIRANDELLO, *Taccuino segreto*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1997, pp. 87-88. Nel personaggio di Romeo Daddi protagonista *in absentia* della novella, che finisce internato in una clinica per malattie mentali, ibridato col protagonista maschile dell'appunto di sceneggiatura succitato, si riconoscono i tratti, urbanizzati, della gelosia paranoica di Rico Verri, che segrega e sevizia la moglie, disperato e furioso per l'impossibilità di svellere dall'animo della donna ricordi e sogni (la novella, «*Leonora, addio!*», era stata pubblicata sul «Corriere della Sera» il 6 novembre 1910).

irriducibile alla determinazione volontaria, è eziologicamente preparato: il racconto, che dapprima aveva mobilitato le risorse dell'analisi psicologica per ricondurre il languoroso abbandono onirico della donna a una inconscia rivalsa sulle sue ossessioni sessuofobiche, ora legge nella pietra scagliata con forza dal ragazzo il moto di un'ira repressa che sbaglia semplicemente il bersaglio (la madre, ovviamente). Tutto ciò non transita nel dramma: Bice, innamorata del marito, non ha ragione di cercare inconsciamente altre fonti di appagamento sensuale; Romeo fanciullo lo cogliamo nel suo sereno ed estatico vagabondare per la campagna.⁸⁵ Impoverimento contenutistico? No, ricerca di assoluta purezza rappresentativa, che mal sopporterebbe indiscrete domande. Il fatto, in sé, nudo, tale e quale, vuoto: in assenza di certificabile causalità.

Ricordiamo, attraverso le premurose resipiscenti ansie sillogistiche del Padre, un *leitmotiv* della speculazione pirandelliana: «Ma un fatto è come un sacco, veda, che vuoto non si regge. Perché si regga, bisogna prima farci entrar dentro la ragione e i sentimenti che lo han determinato».⁸⁶ Ma il sacco, in questo caso, rimane vuoto, e il fatto si accampa nella sua 'stupenda' estraneità. L'uomo non vi ha parte, ne è escluso, ne è l'oggetto, è Oreste che improvvisamente alza gli occhi al cielo. Sappiamo soltanto che nel fatto, in cui si avvita la vicenda del dramma, pulsa una forza demonica, la forza di Eros. Qualcosa accade, ma sfugge alla signoria lineare di χρόνος, è puntiforme, verticale, apre uno squarcio che nell'attimo rivela la matrice atemporale di αἰών. Un gorgo, una bufera travolgente, spaurante, ma esaltante per chi sappia riconoscerne le stimmate di un destino che da sempre aveva atteso l'individuo, gli amanti. Un tempo altro, non conoscibile, e che tuttavia occorre interrogare perché venga all'espressione, sapientemente, con modo: *a che e come concedette Amore...*

⁸⁵ Roberto Alonge ha ben colto, nella sua Introduzione a *Non si sa come*, il *décalage* motivazionale fra novelle e dramma (cfr. L. PIRANDELLO, *L'amica delle mogli, Non si sa come, Sogno (ma forse no)*, a cura di Roberto Alonge, Milano, Mondadori, 1993, p. XXIII).

⁸⁶ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 700.

II.2. ESSERCI ANCORA, NELL'ORA PIÙ BUIA

II.2.1. *Il quadrilatero erotico, o della deviazione del desiderio*

«[...] non eravamo più due! non eravamo più noi!»,¹ esclama Romeo costernato, mentre rievoca il vortice in cui era stato risucchiato con la compagna. Quanti sono gli attori in gioco? Esiste un numero aureo che misuri la reciprocità del rapporto erotico? Nietzsche, come si ricorderà, aveva sciolto la reciprocità in un gioco di riflessi senza fondo, che rilancia a ogni scambio di sguardi degli amanti la 'liquefazione' dei soggetti in un rispecchiamento abissale.² Forse la partita è troppo rischiosa? Meglio fissare un limite per contenere i danni dello spossamento di sé; se l'apparato psichico è bisessuale, il conto è presto fatto, come opina prudentemente Freud: «Mi sto abituando all'idea di considerare ogni atto sessuale come un processo nel quale sono implicati quattro individui».³ Anche Leone Ebreo, nella fortunata summa erotica del neoplatonismo rinascimentale, aveva risolto l'intrico utilizzando una elementare contabilità:

FILONE [...] E tu sai che l'amante si converte e trasforma ne la persona amata: onde dirotti che i beni di quella son più veramente suoi che li propri suoi, e più veramente suoi che di quella, se la persona amata ama reciprocamente l'amante, perché allora il ben d'ognun di loro è proprio de l'altro e alieno da se stesso; onde

¹ NSSC, p. 975 [atto II].

² Cfr. *supra* § I.1.9.

³ SIGMUND FREUD, *Lettere a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986, p. 402. La lettera è del 1° agosto 1899.

li due che mutuamente s'amaro non son veri due. SOFIA. Ma quanti? FILONE. O solamente uno, o ver quattro. SOFIA. Che li due siano uno intendo, perché l'amore unisce tutti due gli amanti e gli fa uno; ma quattro a che modo? FILONE. Trasformandosi ognuno di loro nell'altro, ciascuno di loro si fa due, cioè amato e amante insieme: e due volte due fa quattro; sí che ciascuno di loro è due, e tutti due sono uno e quattro.⁴

È allora quattro il numero della relazione autosufficiente ed esclusiva del due? La deduzione di Leone Ebreo è perspicace, ma ancorata a una superficiale rappresentazione euclidea dello spazio in cui si cercano gli amanti. In ogni momento la flessione dei vettori del desiderio può complicare la rappresentazione dimensionale del quadrilatero, fino a svilupparsi in un *tesseract* erotico. Nella fisica della relatività, come si sa, la quarta dimensione è il tempo. In quello spazio quadrimensionale si complica la linearità prismatica del due.

E allora facciamo un primo affondo nel tempo, un tempo lontano, nei luoghi brumosi del mito che mette in scena il perenne ritrovarsi e perdersi degli amanti: ecco gli accoppiamenti non giudiziosi, la dislocazione del desiderio, la dissociazione fra anima e corpo. Stupefacente la freschezza di certi versi che continuano a illuminare, con la loro sapienziale *naïveté*, una stagnante *impasse* relazionale. È l'eterna vicenda del cavaliere Tristano e di Isotta la Bionda, di re Marco e di Isotta dalle Bianche Mani. Il «Frammento di Torino» del *Tristan* di Thomas riflette con partecipe scorporamento sugli stravaganti incroci nelle traiettorie del desiderio. Gli amanti stringono ciò che non desiderano, e possiedono senza essere desiderati:

Entre ces quatre ot estrange amor: / tut en ourent painne e dolur, / e un e autre en tristur vit; / e nuls d'aus nen i a deduit. / [...] / Apres le rai c'en sent Ysodt, / que ele a ce que avoir ne volt, / d'autre part ne puet avoir / hice dont ele a le volair. / [...] / Ele [Ysodt as blanchesmains] n'a delit de son seignor [Tristan] / n'envers autre nen a amor; / cestui desire, cestui ha, / e nul delit de lui nen a.⁵

Un magistrale trattato di sapienza erotica, il *Tristano*, che non soltanto scolpisce *aere perennius*, con lo stratagemma del filtro, il momento del travolgente balenare e scatenarsi della passione, ma disegna gli incroci sghembi di una geometria del

⁴ LEONE EBREO (Giuda Abarbanel), *Dialoghi d'amore*, a cura di Santino Caramella, Bari, Laterza, 1929, p. 422 [*De l'origine di amore*, Dialogo terzo].

⁵ THOMAS, *Le roman de Tristan*, in *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française, 2009, pp. 384, 386 [«La salle aux images» (manuscrit de Turin), vv. 71-74, 89-92, 129-132].

desiderio che non può essere euclidea. E predispone così un campo vettoriale aperto al gioco dei simulacri e delle sostituzioni. Un gioco che poco o nulla sa della borghese domesticazione dell'impredicibilità di Eros nel rassicurante e governabile schema triangolare, scambiato per una struttura relazionale basilare, quando altro non era che un epifenomeno legato a una storica configurazione dei rapporti produttivi – e l'ossessione per il diritto di proprietà, non a caso, genera l'unica variante drammaticamente e narrativamente interessante, quella dell'adulterio femminile. Alle secche triangolari si oppongono anche la tragicomica ubertà relazionale del *Pastor fido*, vero *exploit* dell'eros in Arcadia, le oblique complicazioni dell'*Olimpiade* metastasiana, la fosca atmosfera in cui si sviluppa il riassetto sentimentale dei quattro protagonisti dell'ibseniano *Quando noi morti ci destiamo*, per citare alcuni *specimina*.

Acuta, sapida e corrosiva la variazione escogitata da Goethe. Abbiamo già accennato al romanzo, *Le affinità elettive*. Meritava l'indugio di un lettore come Benjamin, al di là delle ravvisate implicazioni biografiche. *Tua res agitur*, si palesa agli occhi del costernato analista. Ma in quello specchio, che in abisso lascia trasparire la filigrana tristaniana, ha sicuramente gettato lo sguardo anche un altro autore, che in gioventù aveva tentato di rifare il verso alle *Elegie romane* di Goethe; né sarà un caso, e più avanti ne faremo il vaglio, che proprio nel 1934 decida di ripubblicare sulla «Nuova Antologia» alcune liriche appartenenti al corpus delle *Elegie renane* del 1895, in versione riveduta. Dunque, la chimica, o ancora meglio, trattandosi di Goethe, la spettroscopia del sentimento nelle *Affinità elettive*: la consuetudine coniugale di Edoardo e Carlotta incrinata dall'arrivo, nella vasta tenuta di campagna della facoltosa coppia, dell'amico di lui, il Capitano, e della nipote di lei, Ottilia. Per dissociazione e ricomposizione degli elementi, si determina un nuovo assetto, ineluttabile e precario. C'è una scena che assume particolare rilevanza per il nostro discorso. Edoardo e Carlotta sono sentimentalmente ormai lontani, anche se non viene meno la premura affettuosa dell'uno per l'altra, coibentata dal rispetto per le convenienze. Condividono un momento d'intimità, che dà l'abbrivo a una notte di ritrovata passione:

Nell'oscurità, immediatamente la segreta attrazione e la forza della fantasia affermarono i loro diritti sopra la realtà. Non era altri che Ottilia colei che Edoardo teneva fra le braccia; il fantasma del Capitano aleggiava o da presso o da lungi all'anima di Carlotta, e così s'avvinsero, l'assente e il presente in soavissima mescolanza di voluttuosa eccitazione. Ma il presente non si lascia facilmente sottrarre il suo immenso potere. Essi trascorsero una parte della notte in vari discorsi e scherzi, tanto più liberi in quanto il cuore, purtroppo, non vi prendeva alcuna parte. Ma il mattino seguente, quando Edoardo si ridestò sul seno di sua moglie, ebbe l'impressione che il giorno s'insinuasse sinistramente presago, gli parve che il sole illuminasse un misfatto [*die Sonne schien ihm ein*

Verbrechen zu beleuchten]; scivolò via leggermente dal fianco di lei, che stupì, al suo risveglio, di ritrovarsi sola.⁶

Non sarà sfuggita la simmetria perfetta col raptus erotico che ha soggiogato Romeo e Ginevra. Nel romanzo di Goethe, un rapporto consumato fra coniugi si configura come un adulterio consumato nell'anima; nel dramma di Pirandello, l'infrazione carnale è compensata dalla fedeltà sentimentale. Sì, perché Romeo e Ginevra amano i rispettivi sposi, e alla donna preme puntualizzare: «Io non ho amato che lui! Io non ho desiderato che lui! Tutta la mia ansia e l'ardore sono stati per lui!»⁷ Si tratta di un presumibile topos erotico pirandelliano, sulla cui verisimiglianza psicologica non varrà la pena di discettare: si può ricordare che nell'*Innesto* Laura Banti salva il frutto della violenza subita, pretendendo che l'amore che le era stato carpito fosse in realtà tutto rivolto al marito Giorgio. È sincera Ginevra? S'innesci il gioco dei simulacri, dei rimandi all'assente – quando si è in due non si è mai soltanto in due, gli amanti si duplicano, si cercano in loro e in altri, risucchiati in un vortice speculare che non esaurisce mai il fondo dei riflessi. Le energie fantasmatiche appaiono deviate, il corpo segue altre frequenze armoniche. Nella consapevolezza di questo clivaggio, ecco determinarsi l'ulteriore congruenza fra romanzo e dramma: i due personaggi maschili razionalizzano l'accaduto come un atto criminoso. Per non averlo voluto, o per non averlo voluto nel modo giusto. Una violazione dell'ordine morale, della δίκη, che non può non importare conseguenze nefaste. Romeo cerca la punizione, l'ottiene, la bilancia torna in equilibrio; il bambino concepito da Edoardo e Carlotta in quella notte di passioni deviate, vero tetramorfo figlio di due madri e di due padri, annega, incautamente sorvegliato da Ottilia, che a sua volta, distrutta dal senso di colpa, si lascia morire. In *Vestire gli ignudi* Pirandello aveva realizzato un'ardita crasi dei due misfatti che, nel romanzo di Goethe e nel dramma, incanalano la vicenda verso l'irreparabile esito tragico: l'istitutrice Ersilia Drei pagherà con due tentativi di suicidio la colpevole negligenza per la morte della bambina che le era stata affidata, mentre si concedeva alle lubriche attenzioni adulterine del console Grotti.

Le cose non vanno meglio quando, nell'incrocio delle situazioni a specchio, gli amanti, riconoscendosi senza obliquità, riconoscono anche che il vincolo è cementato dalla correttezza. «Siamo affogati, affogati veramente nello stesso sangue!», esclamerà il barone Nuti di fronte ad Amelia Moreno alla fine del Secondo Intermezzo corale di *Ciascuno a suo modo*.⁸ Il sangue è quello del giovane artista suicida

⁶ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Le affinità elettive*, in *Romanzi*, a cura di Renata Caruzzi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 597-598 [I, XI].

⁷ NSSC, pp. 973-974 [atto II].

⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Ciascuno a suo modo*, in *Maschere nude*, vol. III, a cura di Alessandro d'Amico, con la collaborazione di Alessandro Tinterri, Milano, Mondadori, 2004, p. 403.

per amore, tradito dalla promessa sposa e dal più intimo amico. Come ogni lettore di Pirandello sa, la coppia di reprobri amanti cede all'attrazione, che li vincola indissolubilmente nella coscienza della colpa, in grazia dell'effetto catartico della rappresentazione: Delia Morello e Michele Rocca, inani fantocci squassati dalla passione, sono proprio loro, impudicamente esibiti sulle assi del palcoscenico nella sofferenza della loro storia. E il contraccollo simmetrico non si arresta, poiché alle spalle delle coppie di primo e di secondo grado si riconosce la traslucida pellicola di un'altra vicenda di amore e morte, quella raccontata in *Si gira...*

C'è un prezzo da pagare, a quanto pare, quando la passione curva la retta del desiderio e introduce nel caleidoscopio dei riflessi – quell'attimo di nietzscheana memoria in cui si sospende la consecuzione asimmetrica del tempo. Difficile però trovare in epoca moderna un autore, al pari di Pirandello, altrettanto ferocemente assiomatico nella sua sete di purezza, da ridurre la manifestazione di Eros a una polluzione miasmatica, che inquina la chiarezza della veglia e l'ordine delle costruzioni morali. In quel periodo, lo ricorda Alvaro, leggeva con partecipazione la novella boccacciana dello scolare e della vedova; non solo: la sequenza goethiana che civilmente, tra spirituali affanni e 'languide carezze', disegna il disastro della relazione sentimentale, rivela in controluce, nel fermoimmagine, un'altra presenza cara a Pirandello, congeniale per umbratile livore, quella di Tolstoj autore della *Sonata a Kreutzer*. Il richiamo apparirà pertinente nelle considerazioni che andremo a esporre entro breve.

II.2.2. *Il punto cieco della sensualità*

Esisterebbe un'originaria inimicizia fra Ethos ed Eros, di ordine ontologico, non storico – riguarderebbe le essenze, non le ideologie, gli universali psicologici e assiologici, non l'ordine degli interessi che è espressione di determinate strutture di potere. Accredtiamo questa posizione giusto per la sua aderenza all'intransigente dramma morale in cui rimane impigliato Romeo Daddi. Ci serve come modello esplicativo:

Infatti l'etica destina l'intero mondo dell'immediatezza a essere condannato. Non meno della violenza gratuita, anche l'eros svela un volto colpevole. Certo di per sé, ossia prima che intervenga l'etica a giudicare, l'eros è innocente. Lo è anche quando rompe un patto precedente (è solo l'etica a serbarne memoria). Oppure quando induce a trattare l'altro unicamente come mezzo e non anche come fine. O ancora quando l'umanità dell'altro, adulto o bambino che sia, semplicemente è negata. Ma innocente, di per sé, è anche la violenza gratuita (è l'etica, solo l'etica, a ridestare la coscienza della gravità dell'atto compiuto in chi ha agito irresponsabilmente, inconsapevolmente e dunque incolpevolmente). E infatti tale violen-

za tende a dare di sé una rappresentazione festosa, smemorata e smemorante. Ciò non toglie che sia la dimensione erotica sia la dimensione della violenza gratuita appaiono nello specchio dell'etica governata da un *daimon* portatore di sciagura e di rovina.⁹

L'eros, eticamente riprovevole, viaggia di concerto con l'irresponsabilità della violenza gratuita, come abbiamo letto: che si ceda all'impulso carnale o si uccida in una banale zuffa tra ragazzi, *sine aliqua differentia graduum*. Nella classica, anche se ormai datata, biografia pirandelliana di Gaspare Giudice, mette conto di segnalare il comprensibile disagio del lettore nei confronti delle pregiudizievole ragioni sessuofobiche che innervano l'intreccio di *Non si sa come*: «La fornicazione si dichiara grave quanto l'omicidio: un kantismo impuro e compromesso. E ciò quando il sesso appariva ormai alla sensibilità contemporanea del tutto dissacrato».¹⁰ Qualche decennio dopo un'altra interprete avrebbe ribadito il dato, che è di un'evidenza incontestabile: «Che Pirandello decida poi di unire questi due episodi di manifestazione della bestia che è in noi in un'unica commedia è estremamente significativo. L'omicidio e l'atto sessuale sono posti sullo stesso piano».¹¹ Indubbiamente: un deteriore antimoderno puritanesimo, che costituisce la prova a carico più dirimente per archiviare gli atti del processo a un dramma inattuale, *fané*, fin dai giorni della sua concezione. Ma Pirandello ragiona, e soprattutto artisticamente si esprime, per universali, e il problema che pone, ben più che di costume, è morale e speculativo, e i suoi interlocutori, convocati neanche troppo di sghimbescio a sapere leggere, non sono certo i letterati mestieranti che rimestano i temi della borghese crisi dei valori, ma classici moderni e premoderni con cui instaura una logomachia nell'ordine del discorso mitico. E certo, in quell'ordine governato da potenze mitiche, Eros continua a reclamare il suo tributo, e acceca, direttamente o per azione interposta di un'altra divinità.

Il dossier che documenta la ripulsa orrorosa del personaggio pirandelliano per la vita animale, che disarmo lo spirito di fronte alla tentazione della carne, è ricco di fascicoli. Il cedimento all'anima concupiscibile è rampognato con un feroce settarismo, degno di un medievale *contemptus* per aspiranti anacoreti. *Caro enim concupiscit adversus spiritum, spiritus autem adversus carnem*, come ben si sa. Di conseguenza, «La legge del 'né con... né senza' prevede la duplice impossibilità di fare a meno dell'eros, che *in absentia* è vissuto come aspirazione ad una totale comunicazione d'anime e, *in praesentia*, è detestato per gli obblighi sessuali che

⁹ S. GIVONE, *Eros/ethos*, cit., p. 88.

¹⁰ G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, cit., p. 523.

¹¹ DANIELA BINI, *L'ultimo teatro di Pirandello come sublimazione dell'erotismo*, «Italice», LXX, 1, 1993, p. 49. Cfr. anche FRANCESCA CHIOSTRI, *La perdita della sessualità come conquista della donna pirandelliana*, «Carte italiane», 1, 14, 1994, pp. 69-81.

impone, degradandosi nell'orrore di una catena di bisogni fisici».¹² La maschera del personaggio è calzata sulla fisionomia dell'Autore. Leggiamo, da una lettera a Marta Abba. L'attrice aveva apprezzato il dramma *Tormento (Le venin)* di Henri Bernstein (messo in scena dalla compagnia Bagni-Ricci nel luglio del 1928, Teatro Ferrario di Salsomaggiore), in cui valutava la possibilità di recitare nel ruolo della protagonista, Francesca (Françoise Massart), donna che si umilia per compiacere le fantasie erotiche dell'amante, uno scrittore. Françoise è costretta a inventarsi, e a rendere credibile, una relazione sadiana con cinque uomini per vellicare l'immaginazione voyeuristica e insieme masochistica di Gabriel, che è torturato dalla gelosia. Interessante la sua fievole ma lucida protesta:

Depuis longtemps je ne peux plus m'y supporter... depuis que j'ai compris que jamais, jamais, nous n'y avons été seuls, toi et moi. Ah! tous les êtres que tu auras fait entrer ici, Gabriel, en les évoquant avec ton puissant cerveau!... L'idée des autres... tu n'es attiré que par cette idée. Je la sens jusque dans tes baisers...

L'uomo oppone, sentenziosamente, il tormento della sua anima divisa: «La sexualité, c'est l'enfer!»¹³ La replica di Pirandello è veemente:

Senti, se ti è piaciuto, puoi essere certa che nella traduzione l'hanno tutto tagliato e aggiustato in modo da renderlo sopportabile, togliendo via tutte le sconcezze e le brutali oscenità che ho letto io nel testo, specialmente nel secondo atto ch'era d'una lubricità volgarissima, spaventevole. Ho troppo rispetto di Te, della tua squisita nobilissima sensibilità femminile, per farti anche lontanamente intendere ciò che in quel secondo atto avveniva su la scena tra i due amanti. Ora non è possibile, se codesto secondo atto ti è potuto piacere, che simili orrori ci fossero anche nella traduzione, e che Tu avresti potuto minimamente accettare di rappresentare una parte come quella dell'amante che si prestava a commettere simili orrori sulla scena. Evidentemente, nella traduzione, non li commette più. Ma resta sempre, ad ogni modo, la situazione che, comunque castigata, è d'una rivoltante brutalità. E ti confesso, che non riesco a comprendere come Tu abbia potuto riceverne una buona impressione. Io ne ho ricavato quasi un orrore fisico.¹⁴

¹² ELIO GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997, p. 165.

¹³ HENRI BERNSTEIN, *Le venin*, «Les œuvres libres», Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit, n. 85, juillet 1928, Paris, Fayard, p. 73. Cfr. ROBERTO ALONGE, *Relire Bernstein (et ses phantasmes érotiques)*, «Il castello di Elsinore», XXIII, 62, 2010.

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 39 [lettera del 9 luglio 1928]. Cfr. D. BINI, *L'ultimo teatro di Pirandello come sublimazione dell'erotismo*, cit., p. 55, e PIETRO FRASSICA, *A Marta Abba per non morire. Sull'epistolario inedito tra Pirandello e la sua attrice*, Milano, Mursia, 1991, pp. 30-31.

Illuminata da una lampada votiva, la purezza di Marta Abba può riflettere intatta nella fantasia del suo mentore – anche se gli appare inquietante, per non dire irritante, il suo ‘superficiale’ approccio al testo, privo di scrupoli moralistici e sessuofobici. Perché quegli «orrori sulla scena», quei mostri, sono i *suoi* mostri, da cui può salvarsi solo affidandosi alle virtù di un’«Immagine consolatrice». Solo quattro giorni prima, le aveva scritto: «Ho una gran paura di restar solo con me stesso. Tutte le belve del mio serraglio si risvegliano per dilaniarmi. E non so come placarle. Che angoscia guardar la vita con questo sentimento che ho, di perderla. Mi stringo quanto più posso a un’Immagine consolatrice».¹⁵ Per salutare consolazione dell’Autore, Marta non è una donna come Françoise, o come Felice, l’eterna fidanzata con cui Kafka avrebbe dovuto convolare a nozze. Luigi, che aveva celebrato per dirittura morale l’asceta ideologo del matrimonio bianco, Angelo Baldovino,¹⁶ avrebbe senz’altro lodato l’appunto, datato settembre 1913, con cui lo scrittore boemo liquidava la possibilità della vita coniugale, insudiciata da un’orrida necessità: «Il coito quale punizione della felicità di stare insieme. Vivere possibilmente da asceta, più asceta di uno scapolo, questa è per me l’unica possibilità di sopportare il matrimonio. Ma lei?»¹⁷ E infatti la lascia, lui, assiduo frequentatore di bordelli, per inseguire la già sposata, intellettualmente scaltra, sensibile, fisicamente quasi irraggiungibile Milena. Marta, dopo il malinteso, la *défaillance* o il diniego di quell’«atroce notte passata a Como»,¹⁸ andrà a sperperare la sua identità nei ruoli in tutto fluidi di Tuda, l’Ignota o Donata, senza chiedere altro, e senza avere nulla da chiedere. Allo Scrittore, rassicurato dall’innocua femminilità dell’Amata, il compito di mettere in scena il triste combattimento col demone, nel velleitario tentativo di esorcizzarne il potere. *Nachträglich*, ciò che resta della fisicità della donna, dopo averla divisa da se stessa, è davvero un residuo, un supplemento, consumato con estrema degnazione – circola una voce sulla prima notte di nozze fra George Byron e Anne Isabella Milbanke: «After the wedding-dinner, toasted at Sunderland by two hopeful hearts, Byron asked her “with every appearance of aversion” whether she meant to sleep in the same bed with him. “I hate sleeping with any woman, but you may if you choose”».¹⁹

¹⁵ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 35 [lettera del 5 luglio 1928].

¹⁶ Ci riferiamo alla commedia *Il piacere dell’onestà* (1917). La fonte, la novella *Tirocinio*, è del 1905.

¹⁷ FRANZ KAFKA, *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 393. Sul sostrato esistenziale e filosofico delle esperienze sentimentali di Kafka, cfr. M. VOZZA, *Morfologia di Eros*, cit., pp. 75 sgg.

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 19 [lettera del 20 agosto 1926]. Cfr. GIORGIO PULLINI, *Pirandello nell’epistolario con Marta Abba*, «Lettere italiane», XLVIII, 4, ottobre-dicembre 1996, pp. 575-576, e C. FERRUCCI, *La musa ritrosa*, cit., pp. 27-44.

¹⁹ ETHEL COLBURN MAYNE, *The life and letters of Anne Isabella, Lady Noel Byron*, London, Constable, 1929, p. 161.

Forse il poeta non sentiva aria di famiglia, si potrebbe insinuare maliziosamente: se non è la sorella, meglio ancora se l'amata si trasfigura in madre, quella donna che, dopo il 'fatto', redime la sua impura carnalità adibendo il simulacro materno, con piena soddisfazione del soggetto maschile che rientra in sé, riconnettendo gli sparsi frammenti dell'anima. L'incredibile personaggio di Marta Tolosani, l'amica delle mogli, degna controfigura di Marta Abba,²⁰ è pirandelliano fino nel midollo, è a lei che lo scrittore fa pronunciare la sbalorditiva battuta: «L'amante e la madre, l'amante che si fa madre, e che dice dopo, battendo la spalla, come si batte a un bambino: "Ora basta; sii uomo: non vedere, in me e in te, questo soltanto!"».²¹ Ubbie dell'autore dei *Sei personaggi*? Nient'affatto: nei portagioie dell'immaginario, a saper rovistare, si troverà sempre il medaglione di una donna come Solveig, che attende il ritorno dell'amato per salvarlo dalla sua alienazione; quando Peer, talmente dissipato da non meritare nemmeno la dannazione, fa capolino sull'uscio di casa, verrà accolto da un'amante-madre, naturalmente vergine: «PEER [...] O mia madre, mia sposa, o vergine senza macchia!... Nascondimi, nascondimi nel tuo seno! [...]. SOLVEIG [...] Dormi, mio piccolo tesoro!... Ti cullerò, ti veglierò... Il fanciullo siede in grembo alla madre. Essi giuocano insieme per tutta l'esistenza».²²

Il meccanismo di sublimazione endogamica poggia su assai fragili fondamenti. Razionalmente interdotta la sostituzione a un io non più infantilistico, la prospettiva acuminata del narratore può approdare al disgusto terapeutico, intriso di violenza, sadismo, misoginia, di novelle come *La trappola* o *La distruzione dell'uomo*, capolavori in tutto degni del livore senza requie che regge la confessione dell'uxoricida nel romanzo breve di Tolstoj. Ma rabbia, vituperio, orrore, senso di colpa, sono la traduzione in termini lineari di un'esperienza puntuale, eccedente. È in quel vuoto in cui il soggetto si perde – lo si chiami pure *gorgo* – che la trama del ragionamento per analogia tenta di gettare la sua rete dalle maglie troppo larghe. E così s'imbatte in immagini del tutto tradizionali, e forse per questo tanto più rivelatrici. Non occorre dare la parola a uno dei tanti veri o finti paranoici dell'universo narrativo pirandelliano, compulsare il registro delle fantasie deliranti per eccesso di logica; basta rivolgersi a un personaggio qualunque, credibile doppio del *piccolo me* dell'Autore, un Ognuno hofmannsthaliano che sconta le sue grigie colpe in un orizzonte senza trascendenza. Ecco la considerazione che ci interessa, del Padre, in *Sei personaggi in cerca d'autore*: «La donna – ecco – la donna, infatti, com'è? Ci guarda, aizzosa, invitante. La afferrì! Appena stretta, chiude subito gli

²⁰ «Questa nuova commedia è nata da Te e per Te» (L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 22 [lettera del 21 agosto 1926]).

²¹ LUIGI PIRANDELLO, *L'amica delle mogli*, in *Maschere nude*, vol. III, cit., p. 731 [atto II].

²² ENRICO IBSEN, *Peer Gynt. Poema drammatico*, prima trad. italiana con pref. di Bruno Vilanova d'Ardenghi, Roma, Voghera, 1909, pp. 223-224 [atto V].

occhi. È il segno della sua dedizione. Il segno con cui dice all'uomo: "Accècati, io son cieca!"»,²³

L'immagine di Cupido bendato o cieco non appartiene alla classicità, ma s'impone solo a partire dal XIII secolo, non soltanto nel repertorio iconografico.²⁴ Al di là del fatto che l'inquadramento cronologico appare assai suggestivo per i fini della presente ricerca, l'insistenza con cui Pirandello ripropone il cliché non è dovuta al negligente ossequio nei confronti di un tratto iperconnotato. Non siamo di fronte a uno stilema, ma alla risemantizzazione di un dato originario dell'esperienza, che male sopporta di essere inquadrato dalla vigile ascesi del logos. Per questo c'è l'arte, c'è la rappresentazione, e una residua consapevolezza che assume l'allure di un monito sapienziale:

Non c'è una cosa più pericolosa tra un uomo e una donna che stabilire i loro rapporti nel sublime. Nell'amore bisogna perdersi; guaj se cercate di salvar qualche cosa. Per questo, istintivamente, a un certo punto, si chiudono gli occhi. Guaj a vederci, e a vedersi!²⁵

Sembra la risposta a una delle più violente *tirades* della requisitoria antierotica dell'avvelenato uxoricida di Tolstoj: «La porcheria più grossa [...] sta nella teoria che l'amore è un ideale, una sublimazione, mentre in pratica è meschinità, sudiciume, e ricordarlo o parlarne è meschino e vergognoso. Non a caso la natura lo ha fatto meschino e vergognoso».²⁶ Nemmeno *post eventum* è raccomandabile gettare uno sguardo in quell'abisso, e Romeo lo sperimenta dolorosamente, finendo sbalestrato in un circuito delirante. Di seguito, un vivace scambio dialogico del dramma:

ROMEO – sì, cara: e allora basta un momento! (*A Giorgio:*) Uno le prende le mani così (*prende le mani a Bice*) – la mossa è stata forse troppo brusca – lei le vuol respingere; ma ecco, fa solo il gesto dolce di restituirmele, e chiude gli occhi, tutto il viso le si chiude nell'abbandono – BICE (*quasi atterrita*). – ma no, io? quando? – ROMEO (*gridando*). – è il momento che non puoi più sapere, cara! Sa lui solo, ora, il corpo che non è più tuo, e si muove da sé, certissimo, come chi ruba, in un attimo cieco. E poi non è più nulla.²⁷

²³ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 699.

²⁴ Cfr. ERWIN PANOFSKY, *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939, pp. 95-128.

²⁵ Si tratta di un appunto autografo, ritrovato fra le carte dello studio di via Bosio in Roma (cfr. ALFREDO BARBINA, *La biblioteca di Pirandello*, cit., p. 77).

²⁶ LEV NIKOLÀEVIC TOLSTOJ, *La sonata a Kreutzer*, Firenze, Giunti, 2008, p. 60 [XIII].

²⁷ NSSC, pp. 958-959 [atto I].

Le battute di Romeo sono provocatorie, anche quando si esprime in via ipotetica. Ma è lui stesso il primo bersaglio di questa furia razionalizzatrice che dilania. L'esperienza di centrifugazione temporale a cui allude può essere tradotta, più o meno corrvamente, nell'immagine spaziale del *gorgo*, o in quella temporale dell'*attimo cieco*. Chi conosce Pirandello sa che la condizione di più angosciante spaesamento dei suoi personaggi consegue dalla improvvisa caduta a precipizio nei momenti di cosiddetto 'silenzio interiore'. Estrapoliamo un frammento di quel noto passo del saggio sull'*Umorismo*: «In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante».²⁸

Quante volte abbiamo trovato, rimasticato nelle diverse situazioni narrative o drammatiche, il personaggio pirandelliano alle prese con questa, in fin dei conti, esaltante amplificazione di chiaroveggenza intellettuale? Appunto: uno sguardo più acuto, che decostruisce le finzioni dell'esistenza, funzionali al canovaccio intersoggettivo, consegnando l'individuo alla sua autosufficienza egoica. Non una cecità. E se a Romeo si apre la possibilità di una via di fuga alla Moscarda, dopo avere apparentemente ricomposto la situazione a uso comune, *tutto per bene*, in punta di congedo la rifiuta, affrontando la sua nemesi. Perché Romeo Daddi non è un fratello spirituale di Vitangelo Moscarda. E quand'anche si fosse dato 'alla macchia', diversamente da Moscarda avrebbe scontato quella

libertà come condanna, l'esilio nel sogno, come il santo nel deserto, o l'inferno del vagabondo che ruba, che uccide – la rapina del sole, di tutto ciò che è misterioso e fuori di noi, che non è più umano, dove la vita si brucia in un anno o in un mese o in un giorno, non si sa come.²⁹

Insomma, di cosa sta parlando Pirandello? Domenico Vittorini, italianista con lunga militanza di insegnamento presso l'Università di Philadelphia, è l'autore di una delle prime corpose monografie dedicate al Nostro, *The drama of Luigi Pirandello*, pubblicata all'inizio del 1935. Pirandello ringraziò calorosamente lo studioso di origine aquilana, con una lettera del 30 luglio, spedita da New York.³⁰ In quei giorni infatti si trovava negli Stati Uniti, dove era giunto il 20 luglio, per affari riguardanti la prospettata riduzione filmica dei *Sei personaggi*. Il giorno dopo i due si incontrano, per realizzare l'intervista concordata (in quell'occasione verosimilmente riceve in dono il volume). Naturalmente, l'ancora fresca novità

²⁸ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 939.

²⁹ *NSSC*, p. 996 [atto III].

³⁰ La lettera è riportata in L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., pp. 1514-1515.

teatrale reclama il suo spazio nell'elegante cornice dialogica del testo di Vittorini. Ecco Pirandello, in inglese:

We say as fiercely as in the days of the cave man: 'This woman is mine'. As to mystery, this is to me the greatest force of all. *Man speaks and he does not know whence his words come*. He does not know whether they are an echo of words spoken a hundred years before or words that will be uttered a hundred years hence. We are the prey of forces emanating from a world that we feel moving beyond the arched blue line of the sky, beyond time and space, a world whence all life springs, whence all the forces of instinct issue. We feel and think and act seemingly as if we were the masters of our own emotions and deeds, but actually we are under the complete sway of these forces. We pass the greatest part of our lives outside of ourselves, lost in the flow of primeval life, out of which a strange and ironical god has fashioned this universe of ours [...]. *The sex instinct is a primeval force in man*, yet it leads him into terrifying complications. It makes a traitor out of him; it urges him irresistibly to break laws and conventions and finally leaves him desolate on the bleak shore of despair.³¹

Pur ammesso, per prudenza, che il testo risenta di una certa sapiente discrezionalità dell'arrangiamento stenografico, siamo comunque di fronte alla più lucida, incisiva e anche suggestiva esegesi pirandelliana del proprio dramma, in tutto coerente con quanto sappiamo dalla testimonianza di Alvaro. Simili temi recalcitrano quando sono stiracchiati nella varietà di complicazioni triangolari del dramma borghese.³² Questo non è un dramma di costume, il sottotesto è mitico, ed è giunto il momento di interrogarlo.

II.2.3. *Il divino accecamento: l'ora di Ατη*

Le splendide pagine in cui Alvaro rievoca l'ultimo periodo umano e creativo dell'amico e Maestro, solo per la loro apparente negligenza potrebbero essere assimilate a una suadente *randonnée* di impressioni e ricordi; l'abbrivo del discorso, segnato dal riferimento, che sembra episodico, a *Non si sa come*, è intrinsecamente

³¹ DOMENICO VITTORINI, *Luigi Pirandello at Close Range*, «Books abroad», XI, 3, Summer 1937, p. 284 (nostri i corsivi). Vittorini riprenderà il testo dell'intervista, con diverso assetto, nella seconda edizione del suo *The drama of Luigi Pirandello*, New York, Dover Publications, 1957, pp. 366-378.

³² Tanto meno accettabile sarà la loro riduzione politica, «an exemplum of Fascist drama», una sorta di inno e inchiesta sulle vicissitudini storiche del 'virilismo' (così opina SUSAN BASSNETT, *Criminally innocent. Luigi Pirandello's Non si sa come in context*, «Altro Polo», *Performance: from product to process*, ed. by Tim Fitzpatrick, Univ. of Sidney 1989, p. 152).

legato alla conclusione. Di quel dramma sta parlando Alvaro, seppure non lo apprezzi senza remore. La riserva sull'efficacia artistica non pregiudica il riconoscimento della sua centralità:

Alla fine, l'individuo in giacchetta potrebbe portare un peplo da tragedia: può di nuovo uccidere, cioè offendere, affermare il valore d'una verità fondamentale, d'un fatto morale e d'una coscienza [...]. Uccidere diventa in Pirandello una sanzione dell'istinto, la voce del sangue, il ritorno dell'uomo a una fatalità umana e a una legge [...]. Siamo cioè al ritorno d'una verità e d'un valore morale di sentimenti che si manifesta con la violenza con cui si manifestò nel dramma greco. A un certo punto le leggi morali acquistano la violenza dell'istinto, e colpiscono ciecamente come colpiva il destino.³³

Nell'opera d'arte il mito, figura della ripetizione che legge gli eventi al futuro anteriore, come 'futuro ricordato', preserva ed esalta lo scialacquo del contingente passandolo al vaglio di un universale che torna, e che non conclude mai il suo ritorno. Non è necessario, e sarebbe ingenuo, pensare a un Pirandello 'mitografo' – sebbene proprio l'ultima fase della sua produzione drammatica s'inscrive nelle coordinate del teatro dei miti. Anche l'Autore, mentre scrive, è colpito da una provvidenziale cecità: altre strutture governano lo snocciolarsi degli eventi rappresentati. Alvaro, che ha colto nel segno, ha però richiamato l'attenzione sull'aspetto più manifesto del fenomeno, traendo le necessarie conseguenze da esplicite dichiarazioni di Pirandello, che più avanti approfondiremo. La tragica necessità del mito non riguarda solo l'imporsi di una inflessibile legge morale, a fronte di arcane potenze che devono essere ossequiate rifiutandone la giurisdizione irresponsabile. Tutto ciò è dramma di coscienza, basito soliloquio, processo alle intenzioni, accusa, delazione, confessione, anelito di punizione: umano, troppo umano tentativo di replicare all'intransitiva, e oltraggiosa, dismisura dell'evento. Cosa ha a che fare questo postumo sapere logorroico con la sostanza di ciò che accade? Diamo la parola a Romeo e Ginevra, dal secondo atto del dramma. Rievocano, entrambi, in un'ideale sticomitia, in una stupenda concitazione dialogica, il momento fatale dell'attrazione, congiunta, nel vortice di Eros:

ROMEO. – sì, sì – ma non io, non io – questo come sono ora – io com'ero, un altro, e tu qual eri, un'altra – non più noi, non più noi, nel sole! Un bisogno di rientrare in villa; la stranezza di non poter più fare a meno di metterci a sedere accanto, attratti, come forzati – GINEVRA. – le persiane serrate; gli scuri accostati – ROMEO. – fu quella frescura d'ombra immobile – GINEVRA. – sì, l'unica sensazione che

³³ C. ALVARO, Prefazione, cit., pp. 1091-1092.

potei avere, rientrando, di cui mi ricordi; ecco, l'ebbe anche lui – ROMEO. – ma per forza, altrimenti non si spiegherebbe più nulla: non eravamo più due! non eravamo più noi! presi nel sole e in quel divino accecamento, tutto annullato, senza più coscienza, chi fosse lei per me, chi fossi io per lei, in quel vuoto là preparato per attrarci in un attimo – GINEVRA. – senza averci mai pensato, te lo giuro, né io né lui, mai, mai; così, ciechi, così, Bice, te lo giuro! È questa la cosa orribile!³⁴

Appunto, un *divino accecamento*. Poco prima Ginevra, a tu per tu con Bice, schermandosi irritata, aveva usato lo stesso termine per riferirsi all'omicidio del fanciullo rivelato il giorno precedente da Romeo: «Ma niente affatto, non ho interesse a negar nulla io! dico di ciò che gli è successo con quel ragazzo: per un caso, senza volerlo, in un accecamento».³⁵ La tragica zuffa si era scatenata fra i colori ambrati dell'incipiente crepuscolo:

non ero più nel mio corpo, ma nelle cose che vedevo e non vedevo, il cielo morente, la luna che s'accendeva e là quelle masse cupe d'alberi che si tagliavano nell'aria fatta vana, e la terra solla, nera, zappata da poco, da cui esalava ancora quel senso d'umido corrotto nell'afa delle ultime giornate d'ottobre, ancora di sole caldo.³⁶

È bene ricordarlo, poiché, ci sia concessa la sinestesia, l'abbacinante calore del *partage de midi* sembrava rinserrare l'esperienza di spossamento o invasamento erotico nelle latebre epifaniche del demone meridiano. Possibile, ma solo in quanto *lectio faciliior*. Il contesto è tragico: Pan, ninfe e sileni, inquietanti epifanie del meriggio, fuoriescono dai recessi del carme bucolico. Un'altra divinità, collaterale a Eros, dispiega gli effetti dell'ottenebramento, del crollo della presenza a se stessa, mai scompagnandoli dalla riflessione sul senso dell'agire, sulla responsabilità individuale, sulla colpa esistenziale. Questa divinità è Ἄτη.

Ἄτη è la dea della colpa e della sventura; porta con sé la rovina, per le scellerataggini commesse nello stato di offuscamento dell'intelletto.

Ate fa perdere all'uomo il giusto profilo del suo agire. Ma perché accade tutto questo? Chi è Ate? Il termine Ἄτη si collega al verbo ἀτέω che significa insieme sono furibondo, sono accecato. In Ate si coniugano insieme i motivi del furore e della cecità. La connessione è evidente dal momento che il furore acceca la mente, fa perdere alla ragione la sua veduta, che è poi la sua capacità di giudizio. Ma Ate

³⁴ NSSC, pp. 974-975 [atto II].

³⁵ NSSC, p. 967 [atto II].

³⁶ NSSC, p. 961 [atto I].

è anche sciagura, disgrazia, rovina, ed in questa sequenza semantica denota il lato oggettivo dell'accecamento.³⁷

Così Eric Dodds: «Sempre, o quasi sempre, *ate* è uno stato d'animo: l'annebbiarsi o lo smarrirsi temporaneo della coscienza normale. È, in realtà, una pazzia parziale e temporanea; come ogni pazzia, viene attribuita non a cause fisiologiche o psicologiche, ma ad un'operazione demonica esterna».³⁸ Il concetto è scivoloso. Il razionalismo del IV secolo, mentore l'Aristotele della *Poetica*, farà recedere sullo sfondo l'irragionevolezza dell'intervento numinoso, per chiamare i protagonisti della vicenda tragica alla loro umana responsabilità. Non ἄτη, bensì ἁμαρτία, 'errore', errore di giudizio, che fa cadere nella disgrazia coloro che si trovano in grande reputazione e fortuna, come Edipo e Tieste.³⁹ In realtà, assumendo questa prospettiva, che è tagliata sulla foggia più personale e soggettiva del tragico euripideo, non si rende giustizia proprio alla saga degli Atridi, governata dall'ineluttabile necessità oggettiva scolpita nella trilogia di Eschilo; in Sofocle, nel personaggio di Aiace soprattutto, che durante la notte, ottenebrato da Atena, fa strage di armenti, si coglie l'iridescente e fecondo momento del trapasso.⁴⁰ L'accecamento indotto da ἄτη non è conseguenza, come in Edipo, ma premessa dell'atto fuori misura.⁴¹ Pertanto, mentre Edipo, e lo stesso Aiace, devono farsi carico della loro

³⁷ SALVATORE NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 107.

³⁸ ERIC R. DODDS, *I Greci e l'irrazionale* [1951], Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 7. Per Jaeger ἄτη è «the madness of doom»: «Homer presents Até, like Moira, in a wholly religious light. She is a divine force whom man's strength can scarcely escape. Yet he shows (especially in Book IX) that if man is not the master of his fate, he is in a certain sense an unconscious co-worker in shaping it» (WERNER W. JAEGER, *Paideia: the ideals of Greek culture* [1934], vol. I, Oxford, Basil Blackwell, 1946, pp. 27, 48).

³⁹ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, cit., p. 158 [1453a 10]. Ἀμαρτάνειν, ovvero perdere il segno, errare, e quindi ἁμαρτία, errore. Il duplice senso di 'errare' tornerà narrativamente smagliante nelle *ambages pulcherrime* di certi cavalieri di cui avremo modo di parlare.

⁴⁰ «But with Euripides responsibility of men tends to come into the foreground and the responsibility of gods to recede: and correspondingly it is with Euripides that *ate* is replaced by other words and even other processes, concerning the derangement of the mind [...]. Issues become more personal, more emotional; but still the old vocabulary which described these events in intellectual terms persists» (ROGER DAVID DAWÉ, *Some Reflections on Ate and Hamartia*, «Harvard Studies in Classical Philology», 72, 1968, p. 101). Jacques Lacan centererà la sua lettura dell'*Antigone* sofoclea distinguendo responsabilità e senso dell'agire in Creonte, che è ἁμαρτών, umanamente e 'stupidamente' fallibile, e in Antigone, che va ἐκτὸς ἄτας, si confronta cioè coi limiti segnati dalla presenza dell'Altro (cfr. JACQUES LACAN, *Le Séminaire*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 322).

⁴¹ L'aristotelica ἁμαρτία contempera l'errore di giudizio e il difetto morale. Per l'appunto è il caso di Edipo, la cui colpa non ricade sotto la giurisdizione dei criminali indotti da ἄτη; infatti, «he manifests human frailty along the way by 'blindly following the light of his own intellect' [...]

attiva partecipazione all'evento, l'arcaica sensibilità omerica poteva appellarsi a una lucida e rassegnata sapienza mondana: «ἐγὼ δ' οὐκ αἰτιός εἰμι» – 'pure, non sono io colpevole', puntualizza Agamennone, ma «πρέσβα Διὸς θυγάτηρ Ἄτη, ἣ πάντα ἄῤαται, οὐλομένη» – bensì 'Ate [...] la figlia maggiore di Zeus, che tutti fa errare, funesta'.⁴²

Tutto ciò che rilievo ha col nostro discorso? Un acuto studioso aveva osservato che «In ancient literature love seldom rises over the levels of merry sensuality or domestic comfort, except to be treated as a tragic madness, an ἄτη which plunges otherwise sane people (usually women) into crime and disgrace».⁴³ Si può dire che nella percezione ellenistica lo stato di temporaneo accecamento razionale indotto dalla presenza impalpabile di un numinoso agente esterno, che viene riconosciuta solo a posteriori, accomuni l'azione rovinosa di Ἔρως e Ἄτη? Indubbiamente in certi casi l'azione delle due divinità, senza per questo prodursi di concerto, è sentita come collaterale: non si può parlare dell'una senza richiamare l'altra. Lo fa Platone quando, all'interno del *Simposio*, dà la parola ad Agatone per il suo discorso su Eros; e, seppure in una versione razionalmente urbanizzata, per illustrare la delicatezza del giovane dio non può fare a meno di prendere come riferimento la leggerezza di Ἄτη, così come è cantata da Omero.⁴⁴ Lo fa Sofocle nell'*Antigone*, quando, in stretta contiguità, dapprima chiede al Coro di celebrare il potere funesto di Ἄτη (secondo stasimo), e quindi di alzare un peana alla forza distruttiva di Ἔρως (terzo stasimo).

Il banale pruriginoso evento adulterino si staglia su uno sfondo mitico, tragico, e letteratissimo (e ancora dobbiamo introdurre il referente risolutivo). Non fosse sufficiente la lettura del dramma, soccorrono le integrazioni esegetiche di Pirandello, in posizione dirimente quella che è stata raccolta da Vittorini. Se ancora esitassimo perplessi di fronte alla pretesa esumazione di un tragico impagliato, potremmo umilmente chiedere lumi alla sensibilità di un autentico uomo di teatro, che non lavora con parole e manichini di carta:

Questo balzo finale, testamentario, del teatro pirandelliano oltre ogni pirandellismo, questa tragedia secca, solitaria nella storia della letteratura drammatica ita-

with such intensity and commitment. The frailty of Oedipus is, however, *hamartia*, an error of intellectual judgment and it is not the result of *ate*, an act of hostile and destructive intervention by the gods in human affairs» (LEON GOLDEN, *Hamartia, Ate, and Oedipus*, «The Classical World», LXXII, 1, 1978, p. 10).

⁴² OMERO, *Iliade*, trad. di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990, pp. 680-681 [XIX, vv. 86, 91-92].

⁴³ CLIVE STAPLES LEWIS, *The allegory of love. A study in medieval tradition*, London, Oxford University Press, 1938, p. 4.

⁴⁴ Cfr. PLATONE, *Simposio*, cit., p. 102 [195d].

liana, è probabilmente da collocare fra i vertici misconosciuti della forma tragica occidentale prima della sua risibile decadenza.⁴⁵

Concediamo che Squarzina sia troppo generoso, nondimeno l'iperbole racchiude un nocciolo di verità. Preso atto, con un senso di incredulità e quindi di disarmato stupore, dell'inconsapevole soggezione a potenze arcane, il personaggio pirandelliano pronuncia il suo sofferto diniego. Nell'ora cieca, lui non c'era. Non ha difettato il suo giudizio, non ha aperto il varco alla lusinga di sottaciute debolezze morali. Integro, nella sua certificabile unitaria identità caratteriale, non ha saputo però sorvegliarsi. Ha chiuso gli occhi di fronte all'evenienza di una realtà non umana. E deve pagare, proprio perché il suo *ethos* era ed è rimasto unitario. Gli sarebbe stata di giovamento un'indulgente apertura prospettica, quella che aveva fatto dire al vecchio Cremete, nell'*Heautontimorumenos* di Terenzio, *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*. Ma il moderno punitore di se stesso, che si congeda dall'esistenza ossequiando una disperata ricerca di umanità – «Anche questo è umano», farfuglierà giustificando il suo carnefice –, doveva prendersi la sua, in fin dei conti, ridicola rivalsea nei confronti del demone che acceca. Quella dimensione invasante dell'Eros non è umana, è altro, è spaventevole, quell'assentarsi del soggetto è *orribile*, come riconosce fra i singulti Ginevra. Per tranquillizzarci potremmo pensare a una fobica idiosincrasia dello scrittore Pirandello. Non è così. L'ossessione sgombra il campo da ammennicoli ed equivoci, sublimazioni ed eufemismi: si guarda il fondo oscuro di ciò che non vuole essere guardato, e se ne rigetta l'esperienza. Eros non appartiene all'uomo. Non al Soggetto, quantomeno.

II.2.4. *Conoscere, conoscersi*

Al di là del principio di piacere è il saggio, pubblicato nel 1920, che inaugura l'ultima fase, pessimista dal punto di vista terapeutico ed epistemologico, dell'attività di Sigmund Freud. L'implicazione di Eros e Thanatos, di pulsione di vita e pulsione di morte, nella riattivazione della discordia empedoclea fra amore e odio, ci interessa solo per la sua valenza mitopoietica: principio conflittuale generatore di narrazioni – e Freud sapeva essere un eccellente narratore. Improbabile che Pirandello conoscesse l'opera, o avesse avuto modo di riflettere sulle argomentazioni portanti; certo è che l'omicidio infantile perpetrato da Romeo, soprattutto nella versione analitica e psicologicamente 'impura' della novella, vi è singolarmente anticipato. Non s'intende spiegato, ma raccontato per sommi capi, con la vivacità stilistica consentita dalla prosa argomentativa. Il passo è abbastanza noto, vale la

⁴⁵ LUIGI SQUARZINA, *Questa sera Pirandello. Scritti e note di regia*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 92.

pena richiamarlo per esteso, con modeste omissioni. Il protagonista è il piccolo nipote dello scienziato:

Non disturbava i genitori di notte, ubbidiva coscienziosamente agli ordini di non toccare certi oggetti e non andare in certe stanze, e, soprattutto, non piangeva mai *quando la mamma lo lasciava per alcune ore*, sebbene fosse teneramente attaccato a questa madre che non solo lo aveva allattato di persona, ma lo aveva allevato e accudito senza alcun aiuto esterno. Ora questo bravo bambino aveva l'abitudine – che talvolta disturbava le persone che lo circondavano – di scaraventare lontano da sé in un angolo della stanza, sotto il letto o altrove, tutti i piccoli oggetti di cui riusciva ad impadronirsi, talché cercare i suoi giocattoli e raccogliarli era talvolta un'impresa tutt'altro che facile [...]. L'interpretazione del giuoco divenne dunque ovvia. Era in rapporto con il grande risultato di civiltà raggiunto dal bambino, e cioè con la rinuncia pulsionale (rinuncia al soddisfacimento pulsionale) che consisteva nel permettere senza proteste che la madre se ne andasse. *Lui è un bravo bambino, la mamma si attardava e lui sta lì bravo. Ma quanto è duro per lui questo!* Sappiamo i costi di questa rinuncia pulsionale che il bambino deve fare; poi, però, la mamma deve ricomparire [...]. L'atto di gettare via l'oggetto, in modo da farlo sparire, potrebbe costituire il soddisfacimento di un impulso che il bambino ha represso nella vita reale, *l'impulso di vendicarsi della madre che se n'è andata*; in questo caso avrebbe il senso di una sfida: 'Benissimo, vattene pure, non ho bisogno di te, sono io che ti mando via' [...]. È chiaro che i bambini ripetono nel giuoco tutto quello che nella vita reale ha suscitato in loro una forte impressione, è vero che così facendo abreagiscono la forza dell'impressione e diventano per così dire padroni della situazione [...]. Passando dalla passività dell'esperire all'attività del giocare, *egli fa subire l'esperienza sgradevole che gli era capitata a un compagno di giochi, e in tal modo attua la sua vendetta sulla persona di questo sostituto*.⁴⁶

Il gioco del bambino col rocchetto di filo modula, nella coazione a ripetere, una scena originaria che si ripresenterà nelle situazioni affettive più coinvolgenti, dove agisce la compulsione erotica. Anche Shakespeare lo sapeva, anche lui prima di Freud. Ascoltiamo Juliet: «'Tis almost morning; I would have thee gone: / and yet no further than a wanton's bird; / who lets it hop a little from her hand, / like a poor prisoner in his twisted gyves, / and with a silk thread plucks it back again, / so loving-jealous of his liberty».⁴⁷

⁴⁶ S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, cit., pp. 200-203 (nostri i corsivi).

⁴⁷ W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, cit. pp. 96-97 [Act II, Scene 2].

Freudismo di Pirandello? L'esistenza di una inconscia coazione a ripetere, soprattutto le esperienze traumatiche, che consente a Freud di recuperare il tema dell'eterno ritorno dell'eguale (*ewige Wiederkehr des Gleichen*),⁴⁸ è prodotta dalla rimozione di pulsioni che chiedono irresistibilmente di venire soddisfatte. Il ricordo dell'evento traumatico, recuperato a livello cosciente, blocca il meccanismo della ripetizione, e consente di padroneggiare la nevrosi. Ricordare, dunque, per non ripetere, conoscersi, attraverso l'anamnesi: presupposto illuministico dell'analisi terapeutica freudiana, e imperitura validità del motto delfico. Principio che non si applica al guazzabuglio psicologico del personaggio pirandelliano. Non fosse altro perché vale, all'opposto, l'orrida consapevolezza che «conoscersi è morire». Lo dice proprio Romeo, nel primo atto.⁴⁹

Eppure il dramma ha sollevato, fin dalla sua apparizione, l'interesse della cultura psicanalitica; sappiamo che il 2 aprile 1936 Giuseppe Hirsch, studioso d'orientamento freudiano, membro della Società psicoanalitica Italiana, tenne a Roma una conferenza su *Non si sa come*; ma già il 19 febbraio Renato Simoni aveva parlato di una possibile influenza di Freud.⁵⁰ Pirandello prende le distanze da ogni spuria compromissione con le teorie del padre della psicoanalisi:

Due volte Romeo è stato colpevole di delitti, che non... voleva compiere, perché due volte è stato soverchiato dalle oscure energie del suo corpo e della sua psiche. Ho forse voluto invitare il pubblico a discutere, ancora una volta, le idee di Freud? E sono io un freudista? Ma no: il mio personaggio si ribella contro il freudismo, vuole anzi acquistare piena coscienza di questo più vasto mondo che ci è intorno e farsi una morale meno angusta e più alta di quella quotidiana...⁵¹

Nello specifico ha ragione, anche se a monte potremmo supporre che agisca la ripulsa, il disgusto – la 'rimozione' – per la sessualizzazione dell'apparato psichico operata da Freud.⁵² Impagabile la puntualizzazione di Sciascia:

Un proverbio siciliano dice: «cu scanza ura scanza priculu». Alla lettera: chi scansa l'ora scansa il pericolo; e vuol significare che a chi non è puntuale, a chi arriva

⁴⁸ Cfr. SIGMUND FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920, p. 20.

⁴⁹ *NSSC*, p. 955 [atto I].

⁵⁰ Cfr. LUIGI RUSSO, *Pirandello e la psicoanalisi*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto e Enzo Scrivano, Milano, Mursia, 1984, pp. 38-40.

⁵¹ Intervista concessa a «Il Giornale della domenica» del 29-30 dicembre 1935 (in *Interviste a Pirandello*, cit., p. 571).

⁵² Così a Marta Abba, il 23 novembre 1935: «Ricordo d'aver veduto a Praga il regista cecoslovacco del film "Estasi" tutto imbevuto delle morbose teorie del Freud» (L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1225).

in ritardo a un appuntamento, a una partenza, a volte accade di scampare a un qualche agguato o disastro. [...] nel caso di Pirandello il proverbio è di splendente verità: l'aver scansato l'ora di Freud è stato un bel colpo di fortuna.⁵³

Conosciamo Pirandello. Non sarà il caso di richiamare i suoi referenti più affidabili in materia di analisi psicologica, a partire da Alfred Binet e il suo *Les altérations de la personnalité* (1892). Certo, il Nostro utilizza le fonti in maniera spesso disinvolta, come nella novella *L'avemaria di Bobbio* («Corriere della Sera», 21 febbraio 1912), in traduzione quasi letterale, proprio dal testo di Binet. Quanto riflette, sulla scorta di Binet, il notaio di Richieri, anticipa le posteriori considerazioni di Romeo Daddi:

Ciò che conosciamo di noi è però solamente una parte, e forse piccolissima, di ciò che siamo a nostra insaputa. Bobbio anzi diceva che ciò che chiamiamo coscienza è paragonabile alla poca acqua che si vede nel collo d'un pozzo senza fondo. E intendeva forse significare con questo che, oltre i limiti della memoria, vi sono percezioni e azioni che ci rimangono ignote, perché veramente non sono più nostre, ma di noi quali fummo in altro tempo, con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati in noi, cancellati, spenti; ma che al richiamo improvviso d'una sensazione, sia sapore, sia colore o suono, possono ancora dar prova di vita, mostrando ancor vivo in noi un altro essere insospettato.⁵⁴

C'è qualcosa che torna, o che può tornare, ma che, a differenza della corriva suggestione proustiana che il testo sembra veicolare, non assume l'aspetto del familiare recupero di ciò che sembrava perduto e dimenticato; anche in Proust il gioco di Eros può improvvisamente sbalzare il personaggio in una realtà aliena, irrecuperabile e irricognoscibile perché mai conosciuta. È quanto sperimenta Swann, nella sua passione per Odette, rinvigorita dal languido ascolto di una frase musicale, un accordo di piano e violino che gli spalanca «un monde pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens».⁵⁵ Il convitato di pietra al ballo delle plurime personalità pirandelliane è un essere altro, inquietante, pervicacemente fedele al credito contratto. Si desidererebbe misconoscerlo ma, petulante e luciferino come il dolciere Bellavita, viene a esigere il pagamento del fio.⁵⁶ Il mondo pirandelliano funziona sulla base di un elementare principio dicotomico, all'opera fin dai giova-

⁵³ LEONARDO SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, p. 55.

⁵⁴ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. I, cit., t. II, pp. 507-508.

⁵⁵ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 233.

⁵⁶ La novella *L'ombra del rimorso* esce sul «Corriere della Sera» del 24 gennaio 1914.

nili *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* e dall'articolo su *Arte e coscienza d'oggi*, che bipartisce senza individuare zone di chiaroscuro o compromissori sviluppi sintetici. L'assertoria evidenza cartesiana della presenza del soggetto a se stesso è revocata in dubbio. L'autoanalisi, il delirio introspettivo approdano al nulla di fatto:

Il problema che mi sono proposto è antico quanto la stessa umanità. E si formula così: quanto può la volontà nella nostra vita? Per metà noi viviamo nel sogno, per l'altra metà in preda all'arbitrio delle sensazioni. Raramente l'uomo sa darsi ragione delle sue azioni, delle azioni più importanti, quelle che decidono di tutta l'esistenza. Come poté accadere la tal cosa? E la risposta suona invariabilmente così: non so come.⁵⁷

E non c'è terapia psicoanalitica in grado di smussare l'irriducibile spigolosità del fatto, dell'azione per accomodarla alla sinuosa malleabilità giustificazionista della coscienza. Il personaggio pirandelliano può scegliere, irresponsabilmente, di immergersi nel flusso dell'esistenza; in alternativa, potrebbe assecondare il salutare monito biblico del *noli respicere post tergum*. Ma si volta, impegna la propria anima nell'investimento in perdita della conoscenza e dell'autocoscienza. E incautamente, nell'ossequiare il delirio filosofico del motto delfico, viola quel limite che l'antica sapienza, di parte classica questa volta, aveva espresso nella raccomandazione di Tiresia alla ninfa, madre del bellissimo fanciullo Narciso: una lunga vita al prezzo di una provvida ignoranza, *si se non noverit*. Nel guardare e guardarsi Romeo soggiace a una pulsione scopica irresistibile, da addurre a compensazione dell'accecamento che aveva condotto il personaggio a sperimentare una forma di trascendenza da sé, misteriosa e ignobile, perché lo spossessamento del corpo, topos dei chiaroveggenti momenti estatici di silenzio interiore, si realizza in questo caso nella ibrida ottenebrata *con-fusione* erotica con l'altro.

Ora gli occhi di Romeo sono diventati squilibranti: la sua follia, come notano familiari e conoscenti, si manifesta in primo luogo nell'acutezza affilatissima del suo sguardo. La novella insiste, con sovrabbondanza di dettagli circostanziali un poco esornativi e macchietistici, sull'atteggiamento inquisitivo con cui fissa gli amici, *vis-à-vis*; il dramma è più asciutto: «ti si para di fronte, ti posa le mani sulle spalle e ti scruta negli occhi affitto affitto con un tale acume da farti morir dallo spavento; le labbra che gli fremono parlanti ma senza dir nulla che si senta».⁵⁸ Cosa cerca, e cosa vede, nell'occhio verosimilmente sbarrato del malcapitato?

⁵⁷ Intervista concessa a «L'Illustrazione italiana» del 7 ottobre 1934 (in *Interviste a Pirandello*, cit., p. 555).

⁵⁸ *NSSC*, p. 944 [atto I].

Proprio Platone, per tanti aspetti maestro e fonte d'ispirazione di Freud, precisa, in via di ragionamento ipotetico, il significato dell'iscrizione delfica: il γυνῶθι σαυτὸν diventa un ἰδὲ σαυτὸν, 'guarda te stesso'.⁵⁹ Come farlo, se non fissando lo sguardo su una superficie riflettente? Solo così l'occhio che guarda si vedrebbe – dando l'abbrivo, aggiungiamo, alla proliferazione dei rimandi speculari. Ma lo specchio che restituisce l'immagine migliore di colui che guarda è l'occhio dell'altro:

SOCR. Hai osservato certamente che l'immagine di una persona che guarda un'altra negli occhi si riflette nello sguardo di chi le sta davanti, proprio come in uno specchio; e questo si chiama *pupilla* [κόρη], in quanto è come l'immagine di chi la guarda, vero? ALC. Sì, vero. SOCR. Perciò un occhio che guarda un altro occhio e si fissa in quella parte che è la migliore e che gli permette di vedere, può vedere anche se stesso.⁶⁰

In sostanza, nell'occhio che si fissa dappresso si ritrova l'immagine di Sé riflessa nella pupilla dell'Altro, vale a dire, sviluppando l'analogia platonica, chi guarda l'altro vedrebbe nei suoi occhi il riflesso della propria anima. Immagine relazionale di intensa suggestione, poiché fonda nel rapporto con l'altro il processo che deve condurre alla piena conoscenza e padronanza di sé. In questo senso l'altro è colto, a sua volta conosciuto, e valorizzato, nella sua realtà intrascendibile? Nient'affatto: in maniera del tutto coerente con la concezione dell'Eros espressa dalla straniera di Mantinea, l'altro è, come aveva notato Simmel,⁶¹ il συνεργός, ciò che attiva un processo che lo trascende, verso l'apprensione intellettuale di un bello e buono eidetico, o in direzione di un narcisismo mascherato, la visione di sé che comporta la compiacente conoscenza di sé, nella sua dimensione più edulcorata, un'anima 'fanciullina', κόρη, verso cui chinarsi con trepida premura. Indiscutibile apoteosi dello sguardo, del senso, non a caso, più astratto e astringente.

Romeo non vede nulla di tutto ciò nell'occhio dell'altro. Un vuoto calzato su un altro vuoto. Poiché in realtà sappiamo, incrociando il dramma con la fonte novellistica, cosa mormorasse, a fior di labbra, durante quei secondi di intollerabile scandaglio: «*Che abisso... che abisso...*»⁶² Non c'è nessuno in casa. Reduce dall'accenamento, il personaggio riapre gli occhi su una realtà diventata irrimediabilmente

⁵⁹ Cfr. PLATONE, *Alcibiade primo*, in *Alcibiade primo. Alcibiade secondo*, a cura di Donatella Puliga, Milano, Rizzoli, 1995, p. 146 [132d] (i problemi di attribuzione del dialogo non hanno rilevanza per il nostro discorso). Il ragionamento si sviluppa per analogia, e arriverà alla conclusione che l'anima, per conoscere se stessa, nella sua parte migliore, deve guardarsi nello specchio del divino.

⁶⁰ *Ibidem* [132e-133a].

⁶¹ Cfr. *supra*, § I.1.3.

⁶² L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. II, cit., t. I, p. 570.

opaca.⁶³ Non capisce il gioco, diversamente da altre figure iconiche del mondo narrativo pirandelliano, che possono proficuamente dimettersi, tirarsi sulla riva per osservare la corrente; tantomeno conosce se stesso. Arretra inorridito di fronte a questa spaesante rivelazione dell'irrelevanza del soggetto.

Meglio ancora che attraverso il filtro di Freud o di Platone, il nocciolo della sua esperienza si può enucleare dalle parole di Hegel giovane docente a Jena. I frammenti dai manoscritti preparatori delle lezioni a Jena sono stati pubblicati per la prima volta nel 1931. Ecco il passo interessante:

L'uomo è questa notte, questo puro nulla, che tutto racchiude nella sua semplicità – una ricchezza senza fine di innumerevoli rappresentazioni ed immagini delle quali nessuna gli sta di fronte o che non sono in quanto presenti. Ciò che qui esiste è la notte, l'interno della natura – un puro Sé; in fantasmagoriche rappresentazioni tutt'intorno è notte, improvvisamente balza fuori qui una testa insanquinante, là un'altra figura bianca, e altrettanto improvvisamente scompaiono. *Questa notte si vede quando si fissa negli occhi un uomo* [Diese Nacht erblickt man, wenn man dem Menschen ins Auge blickt] – si penetra in una notte, che diviene spaventosa [in eine Nacht hinein, die furchtbar wird]; qui ad ognuno sta sospesa di contro la notte del mondo [es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen].⁶⁴

Il razionalismo filosofico legge lo sviluppo del pensiero proprio a partire da questo abisso speculativo colto nella prospettiva del misticismo – nel caso specifico il riferimento è a Jakob Böhme, riconosciuto da Hegel come il primo *philosophus teutonicus*; ma da quella notte in cui ha gettato lo sguardo, il personaggio pirandelliano non riesce a sviluppare alcuna dialettica propulsiva, razionalmente emancipatrice. La vista della Gorgone continua a pietrificare. Lo scacco conoscitivo viene compensato parandosi con l'usbergo di una intransigente ragione pratica, che ristabilisce il sistema di orientamento lineare in un piano sconnesso dall'evento oltraggioso di Eros.

⁶³ Scriveva Bontempelli: «Amleto dubita che sia vuoto l'aldilà; l'uomo di Pirandello [...] si fa certo che è vuoto l'aldiquà» (MASSIMO BONTEMPELLI, *Luigi Pirandello*, in MANLIO LO VECCHIO MUSTI, *Bibliografia di Pirandello*, Milano, Mondadori, 1937, p. XXVIII [commemorazione letta il 17 gennaio 1937 alla Reale Accademia d'Italia]).

⁶⁴ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Filosofia dello spirito jense (1803-1806)*, a cura di Giuseppe Cantillo, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 70-71 (nostro il corsivo). Per le pericopi dal testo originale cfr. *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805-1806*, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg, Felix Meiner, 1969, pp. 180-181. Si noti che Hegel usa *Auge blickt*, il cui composto, *Augenblick*, ci restituisce il battito di ciglia come istante pregnante che abbiamo discusso richiamando il *Faust* di Goethe.

II.2.5. *L'azione e il residuo diurno*

Quanto è accaduto risulta inintelligibile: è l'intimo cruccio di Romeo Daddi. Se Ginevra, per ragioni che per il momento non mette conto di approfondire, accetta la sostanziale illeggibilità dell'evento, Romeo è sconvolto dall'assenza di glosse esplicative. Non c'è supplemento, nel senso inteso da Derrida, che venga a surrogare, seppure in maniera fluttuante e provvisoria, quella essenziale mancanza dalla parte del significato.⁶⁵ Il personaggio macina nel rovello, alla disperata ricerca di un'esegesi totalizzante:

È questa – questa dei sentimenti veri – e misteriosi – la vera vita – che non si sa come si crei in un attimo, e ti rapisca, e ti può anche far commettere delitti che tu non sai, terribili, e non se ne sa più nulla, passato quell'attimo, estinto il mistero. Le cose che si fanno non significano allora più nulla.⁶⁶

Si parla di 'delitti': non facciamoci confondere dall'enfasi terminologica che serve a isolare drammaticamente il fatto. Il funzionamento di un sistema semiologico si saggia sulle condizioni al limite, interrogando i fenomeni apparentemente periferici. Come è il caso in questione, dove non ci imbattiamo nell'ennesima variazione sul topos pirandelliano del 'gancio', nessuna avvelenata Figliastro sembra sventuratamente materializzarsi per rimestare la feccia ben posata nella coscienza del personaggio.

In linea di massima, vale per Pirandello l'opportuno richiamo al Blondel di *L'action*:

Et ces actions que je n'ai pas complètement prévues, que je n'ai pas entièrement ordonnées, dès qu'elles sont accomplies, pèsent sur toute ma vie et agissent sur moi, semble-t-il, plus que je n'ai agi sur elles. Je me trouve comme leur prisonnier; elles se retournent parfois contre moi, ainsi qu'un fils insoumis en face de son père. Elles ont fixé le passé, elles entament l'avenir.⁶⁷

Ma il riferimento appare qui meno cogente: di per sé l'azione compiuta rimane del tutto irrelata, sia nell'ordine dell'*ethos* che in quello del *mythos*; incredibilmente, rispetto alle premesse dell'antropologia pirandelliana, è qualcosa di avvenuto che non lascia tracce nella dimensione del fattuale; è un rimosso che ritorna semplice-

⁶⁵ Cfr. J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, cit., pp. 273-274.

⁶⁶ NSSC, p. 989 [atto III].

⁶⁷ MAURICE BLONDEL, *L'action* [1893], tome II, *L'action humaine et les conditions de son aboutissement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 18. Cfr. G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., p. 92.

mente perché risulta inaccettabile la fluidità della sua rimozione. È un atto puro, un evento – addirittura, l'Evento, che scompiglia ogni sequenza cronologica e causale; privando il personaggio del diritto di essere giudicato e punito, irridendo il criterio dell'intenzionalità dell'atto, lo consegna a un palcoscenico di cui è l'inessenziale, del tutto accidentale comparsa.

Quindi, si parla di *azione*. Che poi si esalti la sua nitidezza tarandola sulla condizione estrema del delitto, non dovrebbe sorprendere chi consideri che in questa direzione un romanzo come *Delitto e castigo* aveva inaugurato e in qualche modo esaurito la moderna riflessione sul tema. Ma Pirandello pensa piuttosto a Tolstoj. Risponde all'intervistatore, che lo sollecita sull'ultima novità teatrale, su *Non si sa come*: «Aver coscienza di fare una cosa non significa ancora sapere com'è che si fa quella data cosa. Ricordi la *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj». ⁶⁸ Non si tratta di un riferimento *en passant*; il capolavoro di Tolstoj lo ha vibratamente interessato fin dalla giovinezza, al punto da realizzarne una mordace riscrittura col racconto *Il marito di mia moglie*. ⁶⁹ Estrapoliamo dalla novella una dichiarazione di disarmante 'sincerità', in tutto coerente col carattere dell'uxoricida tolstojano: «Mi hanno insegnato che bisogna esser sinceri. Sinceri? Ma la sincerità, per me, a questo punto, vorrebbe dire senz'altro: uccidere. Dio me ne guardi! Chi mi trattiene?» ⁷⁰ Il morituro personaggio confeziona il delicato pensiero per la moglie, *ça va sans dire*. Certamente: l'inestricabile implicazione di Eros e delitto. In quel delirante groviglio di impura intenzionalità, di attesa, sorpresa, esecuzione, giustificazione, risipiscenza, si misura il drammatico scollamento fra azione e riflessione, il ritardo del pensiero, che interviene maldestramente *après coup*, per contraccolpo, come abbiamo avuto modo di osservare.

Da una parte l'azione, in sé, dall'altra la tardiva coscienza dell'agire. Tra il 1933 e il 1934, durante la sua permanenza a Berlino, lo specializzando Jean-Paul Sartre abbozza il suo primo lavoro speculativo organico, che pubblicherà due anni dopo col titolo di *La Transcendence de l'Ego*. È un interessante tentativo di elaborare una fenomenologia della coscienza che prescindendo dalla posizione di un soggetto, di un Ego che sia al contempo trascendentale e personale. Nella spontaneità e immediatezza dell'azione e della rappresentazione non è necessario postulare la presenza di un Io coestensivo. Cogito cartesiano e Io penso kantiano sono postumi arrangiamenti di una coscienza di primo grado impersonale che è sparsa fra le cose, e che si raggruma nell'istante dell'atto: «la conscience transcendente est une spontanéité impersonnelle. Elle se détermine à l'existence à chaque instant,

⁶⁸ «L'Illustrazione italiana», 7 ottobre 1934, in *Interviste a Pirandello*, cit., p. 557.

⁶⁹ «La Tribuna», 5 giugno 1897; si tenga presente che fin dai primi anni Novanta Treves aveva più volte riproposto in traduzione il romanzo breve di Tolstoj.

⁷⁰ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. II, cit., t. I, p. 327.

sans qu'on puisse rien concevoir avant elle. Chaque instant de notre vie consciente nous révèle une création *ex nihilo*.⁷¹

In un orizzonte psicoanalitico non freudiano, filiera filogenetica ed *epoché* fenomenologica convergono, poiché anche l'autocoscienza mitica non distingue fra fatto e azione:

Dice bene il Faust di Goethe: *'Im Anfang war die Tat* [In principio era l'azione]'. Le 'azioni' non furono inventate, ma semplicemente compiute; i pensieri, d'altra parte, costituiscono una scoperta relativamente recente dell'uomo. Dapprima egli era spinto all'azione da fattori inconsci e solo dopo molto tempo cominciò a riflettere sulle cause da cui era stato mosso; c'è voluto un periodo di tempo ancora più lungo prima che egli arrivasse all'idea assurda di essere stato spinto ad agire dai propri impulsi soggettivi.⁷²

Le azioni sono qualcosa che accade, pure *res gestae* da cui non sarebbe nemmeno il caso di ricavare un'*historia rerum gestarum*. Pura fattualità che impone la sua assolutezza in quanto irrevocabilmente stata, non perché necessitata in una postuma razionale consecuzione causale. E in questo, tiene a rimarcare Pirandello, l'arte si può paragonare alla storia,

perché l'arte ci dà veramente una figurazione della vita che ha tutti i caratteri dell'assoluto, di quell'assolutezza che è propria della storia, ma della storia, intendiamoci, come *res gestae*, non come *rerum gestarum*, di quella storia, cioè, che non può essere pensata fuori della necessità.⁷³

⁷¹ JEAN-PAUL SARTRE, *La transcendance de l'égo et autres textes phénoménologiques*, Paris, Éd. Vrin, 2003, p. 127. Coerentemente, il giovane filosofo rifiuta anche la riduzione fenomenologica dell'Ego trascendentale husserliano, che non disancora la coscienza dalle secche del solipsismo. Sui riscontri tematici e le affinità ideali tra l'opera di Pirandello e quella di Sarte ha richiamato l'attenzione soprattutto Franca Angelini (cfr. FRANCA ANGELINI, *Pirandello e Sartre*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, cit., pp. 273-284, e *Note preliminari: da Pirandello a Sartre*, «Ariel», n.s., 2, luglio-dicembre 2011, pp. 7-24).

⁷² CARL GUSTAV JUNG, *Introduzione all'inconscio*, in CARL GUSTAV JUNG ET ALII, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Mondadori, 1984, p. 86.

⁷³ Citiamo ancora dall'intervista all'«Illustrazione italiana» del 7 ottobre 1934 (in *Interviste a Pirandello*, cit., p. 554). È stato osservato che probabilmente qui Pirandello confonde e ribalta i termini del corretto confronto fra arte e storia, e che sarebbe più logico invertire (cfr. *ivi*, p. 559). Possibile ovviamente, come è possibile supporre che il testo dell'intervista travisi il dettato di Pirandello; ciò concesso, ci troveremo allora di fronte all'ennesima stinta riproposizione del noto cliché quintiliano: «Historia [...] Est enim proxima poetis» (QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, a cura di Rino Faranda e Piero Pecchiura, Torino, UTET, 1979, p. 396 [X, I, 31]).

Il fatto accade, e non c'è lettura, anche la più forte, che possa coonestare la sua necessità meglio di quanto lo faccia il fatto stesso di essere accaduto. Questa irrevocabilità 'stupenda' è quella stessa dell'arte, secondo Pirandello; e sono lo stupore, e l'angoscia, che restano appiccati al fatto, a generare il sentimento estetico, irredimibile rispetto a ogni giustificazione. L'approccio congruente con la fattualità dell'azione, in quanto accaduta, non può essere che estetico – non conoscitivo, per la sua grossolanità, non etico, per la sua eterogeneità: non a caso, con fine macabro umorismo un autore anglosassone ebbe ad argomentare a proposito del *Murder considered as one of the fine arts*. Azioni che sono semplici fatti, delitti che sono compiuti come in sogno. Il soggetto è agito, riceve l'atto, come quel criminale, omicida seriale, di cui si era interessato con partecipe curiosa attenzione il protagonista del capolavoro musiliano:

Questo giudice faceva di ogni erba un fascio, a partire dai rapporti di polizia e dal vagabondaggio, e ne dava la colpa a Moosbrugger; per Moosbrugger invece si trattava di semplici episodi isolati, senza alcun rapporto fra loro e ciascuno con una causa diversa, che era al di fuori di lui, da qualche parte nel mondo. Agli occhi del giudice le sue azioni partivano da lui, mentre agli occhi suoi gli erano capitate addosso come uccelli giunti in volo.⁷⁴

La scienza giuridica, accidentalmente coadiuvata da precetti di psicologia a buon mercato, ha giudicato Moosbrugger, ma il narratore potrebbe raccontare la sua storia? Solo da un punto di vista esterno, del tutto estrinseco, e in qualche modo tranquillizzante, tale da alleviare lo sconcerto e l'orrore per l'enormità delle azioni criminose che vengono versate nello stampo coerente dell'*ethos* – o della *physis*, se si dà retta a Lombroso. Un sano relativismo gnoseologico, che avrebbe ben potuto stringere in società Musil e Pirandello,⁷⁵ mette in crisi l'ordine posticcio del racconto, la sua pretesa *historia rerum gestarum*:

la legge di questa vita, alla quale si aspira con il proprio carico di preoccupazioni e sognando la semplicità, non è altro che quella dell'ordine narrativo. Di quel semplice ordine consistente nel poter dire: 'Accaduto questo, ebbe luogo quest'altro!' Ciò che ci tranquillizza è la semplice successione, la possibilità di riprodurre l'esuberante molteplicità della vita in una sola dimensione, come direbbe un matematico; di disporre tutto ciò che è accaduto nel tempo e nello spazio lungo un filo, appunto quel famoso 'filo del racconto' di cui è dunque fatto anche il filo

⁷⁴ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, cit., vol. I, p. 99.

⁷⁵ Pura speculazione, poiché Musil, bontà sua, apprezzava d'Annunzio. Per i motivi di convergenza fra i due autori, cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 67 e *passim*.

della vita! Beato colui che può dire ‘allorché’, ‘prima che’ e ‘dopo che’! Abbia pur avuto i suoi guai, si sia anche dibattuto nelle sofferenze: ma appena riesce a ricostruire gli eventi nel loro ordine di successione temporale, si sente subito così bene, come se il sole gli brillasse in fronte.⁷⁶

I primi due volumi di *Der Mann ohne Eigenschaften* escono a Berlino nel 1930 e nel 1933. Affinità elettive, niente di più. Un accoppiamento poco giudizioso, ma accertabile, è quello invece con André Gide. Il 2 agosto del 1930 Pirandello scrive a Marta Abba elogiando la figura e l'opera di Gide, «il più gran nome della letteratura francese contemporanea [...] ancora vivo nel mondo dell'arte»,⁷⁷ a differenza di Paul Claudel. Nella biblioteca di via Bosio si trova una copia di *Les Caves du Vatican* (tredicesima edizione, Parigi, Editions de La Nouvelle Revue Française, 1922). Il romanzo, pubblicato nel 1914, tradotto in italiano per Mondadori nel 1933 col titolo *I sotterranei del Vaticano*, interessa per la teorizzazione e pratica dell'atto gratuito, attribuite al personaggio di Lafcadio.⁷⁸ Questi dapprima discute col fratellastro Julius di una possibile trama romanzesca, centrata su un personaggio che commette un delitto gratuito: «Aucune raison pour supposer criminel celui qui a commis le crime sans raison»;⁷⁹ poi, senza premeditazione, senza collera, senza provocazione, passa dalle parole ai fatti, scaraventando giù da un treno in corsa uno sconosciuto. Ma nemmeno le azioni del più anaffettivo settario teorista possono sfuggire alla giurisdizione della coscienza. Non deve temere nulla dalla legge, dell'omicidio è stato incriminato un innocente, ha riscattato dunque l'indegno e maldestro Raskòl'nikov dostoevskyano, ma di fronte alla giovane innamorata Geneviève – si prenda nota del nome – la confessione perde ogni tratto di esaltato superomismo:

«[...] Je vivais inconscient; j'ai tué comme dans un rêve; un cauchemar où, depuis, je me débats». «Dont je veux vous arracher», cria-t-elle. «Pourquoi me réveiller? si c'est pour me réveiller criminel». Il lui saisit le bras: «Ne comprenez-vous pas que j'ai l'impunité en horreur? Que me restet-il à faire à présent? sinon, quand le jour paraîtra, me livrer».⁸⁰

⁷⁶ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, cit., vol. I, p. 892.

⁷⁷ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 531.

⁷⁸ Sul romanzo di Gide, come plausibile suggestione per il dramma, ha il merito di avere richiamato l'attenzione ARNALDO DI BENEDETTO, *Pirandello: «Non si sa come»*, «Romanische Forschungen», 99. Bd., H. 2/3 (1987), pp. 199-205. In generale, per un approccio comparativo, cfr. ANTONELLA CIOCE, *Realtà romanzesca e dissimulazione ironica. Luigi Pirandello e André Gide*, Roma, Aracne, 2006.

⁷⁹ ANDRÉ GIDE, *Les caves du Vatican* [1914], Paris, Gallimard, 1975, p. 207. Il romanzo di Gide viene proposto in traduzione italiana nel 1933 per le edizioni Mondadori, a cura di Cesare Giardini.

⁸⁰ Ivi, p. 247.

L'incrollabile fede e amore di Geneviève lo lasciano interdetto. Trascorsa con lei la notte, non sapremo se metterà in pratica il suo proposito di costituirsi. Lo 'salverà', probabilmente, quel fondo di narcisismo amorale che lo ha reso protagonista, ovvero *autore*, della scena in cui ha eseguito l'atto, scena svaporata, nella considerazione retrospettiva, in un'atmosfera di sogno ricorrente; mentre, in un contesto giustificazionista di assimilabile abbandono onirico, Romeo Daddi appare piuttosto *alla ricerca di un autore*, e il suo appello alla morale è una guarentigia a tutela di una signoria del soggetto altrimenti del tutto espropriata.

Se non abbiamo contato male, il termine 'sogno' sfiora le quaranta occorrenze nelle battute dei personaggi del dramma. Solo un paio di esempi:

Delitto innocente. Come un sogno che ritorna. Tu capisci adesso, Ginevra? È per questo ritorno! Ritorno d'un sogno sepolto. Rimasto sogno per tanti anni, anche per me! [...] Non si tratta d'altro che di sogno. Io non ho parlato mai d'altro che di sogno. Delitti in sogno. Delitti innocenti; ma veri delitti.⁸¹

Avendo confuso dritto e rovescio della moneta, Romeo non è più in grado di determinare l'originale battitura del conio. Pochi anni prima, qualcosa di simile era accaduto ai coniugi della meravigliosa *Traumnovelle* di Schnitzler, che fin dall'apertura introduce un termine come *Wirbel* ('vortice') per connotare analogicamente lo sbalestrante potere di risucchio di una dimensione sull'altra, allorché entra in fibrillazione il magnetismo di Eros.⁸² Albertine e Fridolin dovranno prendere atto, sull'orlo di una ormai sempre incipiente crisi coniugale, che non sono i residui onirici ad appestare la chiarezza della veglia, ma al contrario i residui diurni di azioni ed esperienze non cognitivamente elaborate che s'intrudono nel lavoro di compensazione del sogno. L'interferenza che si determina è tale che nel teatro della memoria certe azioni paiono agite come in sogno, arriva a concludere Romeo Daddi.⁸³ E dunque l'atto gratuito, come perentoria e disperata rivendicazione della libertà di operare,

⁸¹ *NSSC*, p. 960 [atto I] e p. 1004 [atto III].

⁸² «Doch aus dem leichten Geplauder über die nichtigen Abenteuer der verflossenen Nacht gerieten sie in ein ernsteres Gespräch über jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche, die auch in die klarste und reinste Seele trübe und gefährliche Wirbel zu reißen vermögen [*quei desideri nascosti, appena presentiti, che possono originare torbidi e pericolosi vortici anche nell'anima più limpida e pura*], und sie redeten von den geheimen Bezirken, nach denen sie kaum Sehnsucht verspürten und wohin der unfaßbare Wind des Schicksals sie doch einmal, und wär's auch nur im Traum, verschlagen könnte» (ARTHUR SCHNITZLER, *Traumnovelle* [1926], Frankfurt am Main, Fischer, 1992, p. 9). Cfr. FABRIZIO SINISI, *L'inconscio come farsa. «Non si sa come» di Luigi Pirandello*, «Pirandelliana», 16, 2022, pp. 75-77.

⁸³ «Il dramma è molto ben condotto, attraverso un graduale scoprimento della realtà, che però è una doppia realtà: quella della coscienza e quella del subconscio. Il dramma nella sua essenza consiste nell'intersecazione dei due piani, nel mettere l'uno a contatto con l'altro, quello della

non ha a che vedere con la situazione drammatizzata in *Non si sa come*, se non per la somiglianza che si può riconoscere tra azioni irrelate ed estrapolate dal flusso incatenato della causalità; nell'atto gratuito si manifesta una sia pur gridata ma superficiale velleità, mentre nell'evento pirandelliano ciò che accade è un' *haecceitas*, in sé chiusa, che trascende la finita dimensione dell'individuo. Il soggetto è passivo, subisce la violenza dell'inizio, gli viene negato il lenitivo della retrospezione eziologica, poiché il darsi dell'evento è svincolato dalla serialità causale.

Interrogare l'evento può condurre alla pazzia, ammonisce lo *Zarathustra* nicciano; non si dimostra all'altezza dell'azione chi soccombe sotto il peso della sua razionalizzazione, come accade al pallido delinquente che dà il titolo alla sezione: «Così da quel momento si considerò sempre come l'autore di una sola azione. Demenza io chiamo ciò: l'eccezione si stravolse in lui e diventò la regola». ⁸⁴ Ciò pone seriamente il problema della responsabilità, in un'ottica morale ben più che giuridica.

II.2.6. *Coscienza della colpa e vergogna*

Una concezione olistica della 'persona' postula la necessaria unità del carattere, che potrà essere poliedricamente sfaccettato, elasticamente malleabile, ma, in sostanza, intimamente coerente, passibile di accertamento nel percorso esperienziale della *Bildung* – una individualità concreta che non sia né preconstituita né prodotta, ma in mobile formazione, sempre se stessa nella messa a punto di un'identità *in fieri*. In piena epoca pirandelliana, questa tesi era sostenuta da Max Scheler:

Certamente, la persona è un essere *che compie atti* e come tale si esperisce; non è invece qualcosa che stia 'dietro' o 'sopra' gli atti, e nemmeno qualcosa che starebbe come un punto fermo 'al di sopra' del compimento e dello scorrere dei propri atti. Sono solo immagini, queste, di una sfera spazio-temporale che risulta inadeguata, quando si tratta di comprendere il rapporto *atto-persona*; immagini, anzi, che hanno sempre condotto alla sostanzializzazione della persona. Piuttosto, in ogni atto pienamente concreto sta *tutta la persona*, e in ogni atto (e per mezzo di esso) 'varia' la persona intera, senza che il suo essere, tuttavia, si consumi in alcuno dei suoi atti o si 'alteri' come una cosa nel tempo. ⁸⁵

Il valore simbolico di questo sistematico funzionalismo non regge alla prova di un sentimento della vita, come lo chiama Pirandello, divaricato da irconciliabili

luce con quello del buio, del mistero, del "non si sa come"» (RICCARDO SCRIVANO, *La vocazione contesa. Note su Pirandello e il teatro*, Seconda edizione accresciuta, Roma, Bulzoni, 1987, p. 213).

⁸⁴ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., pp. 39-40.

⁸⁵ M. SCHELER, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, cit., p. 749.

principi antinomici. Non c'è mediazione, non c'è un terzo, non c'è dialettica: il Novecento, se non altro, ha avuto il merito di raschiare la patina di un fin troppo lungo e compiaciuto assunto trascendentale.

Nella moderna ripresa hofmannsthaliana del mito di Elettra, un amore filiale consumato dall'odio lacerava la coscienza della madre, complice nell'omicidio del coniuge, ben prima e più a fondo del brando di Oreste che le inciderà mortalmente le carni. Clitemnestra è costretta a difendersi, a parare il torvo livore che le viene riversato addosso dall'animo torturato di Elettra: «Taten! Wir und Taten! / [...] / dazwischen ist kein raum. Erst war's vorher, dann war's vorbei, – dazwischen hab' ich nichts getan».⁸⁶ Occorre una figlia, o una Figliastro, per costringere l'atto a uscire allo scoperto dal suo ignominioso recesso nelle pieghe della successione temporale. Quell'irritata replica di Clitemnestra è idealmente consentanea con le frequenti proteste d'innocenza dei tanti personaggi pirandelliani, che non si capacitano per il ritorno di quell'irrevocabile che pretende il pagamento del fio perché sia ristabilito l'equilibrio violato. Ma ha anche una sua interessante valenza di 'genere', nell'ottica del dramma che stiamo esaminando.

Si diceva che Ginevra accetta l'illeggibilità dell'evento; l'orrore per la soggezione a forze che trascendono l'illusione dell'autodeterminazione si placa nella fluida percezione di una realtà eterogenea ma immanente, non retta dalla feroce inimicizia di istanze dicotomiche. Così all'amica: «Ma sì, anche tu, Bice, anche tu! Siamo donne, noi, e difendiamo a qualunque costo la vita. Loro sono uomini, e si fanno di tutto un caso di coscienza per travagliarsene lo spirito».⁸⁷ Appunto: il dramma è di Romeo, a Ginevra la confessione è in qualche modo estorta, e anche nella confessione non sottoscrive la logica che dovrebbe assegnarle, poniamo, un castigo eterno per l'abbandono di un attimo, travolta in un gorgo o bufera che dire si voglia. Logica, o meglio, 'antilogica' in tutto rivoluzionaria, è evidente, da cui una sussiegosa ideologia misogina trarrà spunto per argomentare sulla sostanziale amoralità della donna: «Il non rattristarsi della donna per le proprie bassezze si accorda col fatto, che essa non è mai *davvero* cosciente – essa non sta in alcun rapporto con l'idea morale – e perciò le *dimentica*. Si capisce dunque che essa possa anche negarle».⁸⁸ Ma prima di togliere la maschera a Ginevra, sarà bene inoltrarci ulteriormente negli scrupoli di coscienza di Romeo.

Pirandello è chiaro e al contempo lapidario quando espone all'intervistatore

⁸⁶ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, cit., p. 35; «Azioni! Noi, le azioni! [...] nel mezzo non c'è spazio! Ciò che prima non era, era compiuto – io nulla ho fatto nel mezzo» (*Elettra*, cit., pp. 59-61).

⁸⁷ NSSC, pp. 982-983 [atto II].

⁸⁸ O. WEININGER, *Sesso e carattere*, cit., p. 255. Chi sia interessato ad approfondire queste assai frizzanti argomentazioni, può piacevolmente compulsare il paragrafo 38, «Psicologia maschile e psicologia femminile», di J. EVOLA, *Metafisica del sesso*, cit., pp. 179-184.

la *ratio* sottesa al dramma ancora inedito, la perentorietà degli assunti si palesa con una classica essenzialità:

Esso è forse il mio lavoro più forte, certo quello che affronta il problema più grave: quello della volontà, della responsabilità [...]. I miei precedenti lavori possono essere riguardati come le premesse logiche di quest'ultimo [...]. Io mi sono proprio assunto il compito di dimostrare che non si sfugge mai, in nessun caso, alla pena, meglio, all'*espiazione*, perfino in quei casi nei quali la volontà dell'uomo è come sorpresa nel sonno e il delitto appare, più che come un'azione voluta, come un semplice '*accadimento*'. [...] nel mondo morale la coscienza si risveglia come un giudice severissimo e intransigente nell'animo di chi ha infranto la legge sia pure senza sapere come. Il delitto appartiene alla natura, ma il momento veramente drammatico è quello della giustizia ed è tanto più drammatico quanto più il tribunale è invisibile, cioè nella coscienza.⁸⁹

Il richiamo al principio di responsabilità di fronte all'evento, o accadimento: *quaestio* da esaminare per sottilissime distinzioni scolastiche, e non sarà il caso, ovviamente.⁹⁰ La libertà morale ha bisogno di tempo, sia pure di una morula, come dicono i teologi, in cui possa determinarsi la scelta fra bene e male. Romeo, e Ginevra, non hanno avuto tempo. La sentenza di condanna appare, superficialmente, tanto più immotivata, e forse ingiusta. Ma esiste qualcosa come il senso di colpa, o rimorso, che demistifica le salutari menzogne incistate sulla coscienza a garanzia del benessere psichico. In quest'ottica appare esemplare l'esito nella follia del Marchese di Roccaverdina, alla ricerca di un'espiazione che compensi il delitto passionale per il quale ha pagato un innocente:

Come espiaire? Era inutile illudersi; doveva espiaire! Gli sembrava impossibile che quella parola fosse potuta uscire dalla sua bocca. Ma si sentiva vinto; non ne poteva più! La sua volontà, il suo orgoglio, la sua fierezza erano cascati giù tutt'a un tratto, come vele abbattute da un tremendo colpo di vento. C'era, da un pezzo, dentro di lui qualcosa che lavorava a logorarlo, se n'era già accorto... Aveva tentato di opporvisi, di contrastarlo... Non era riuscito!... Bisognava espiaire! Bisognava espiaire!⁹¹

⁸⁹ Intervista all'«Illustrazione italiana» del 7 ottobre 1934 (in *Interviste a Pirandello*, cit., pp. 554, 556-557; nostri i corsivi).

⁹⁰ Tuttavia, come si ricorderà, lo storico delle religioni Raffaele Pettazzoni aveva proposto, in tempo reale si potrebbe dire (la conferenza è del 1935), un'*Interpretazione religiosa di Pirandello* («*Non si sa come*»).

⁹¹ LUIGI CAPUANA, *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Mondadori, 1991, p. 216 [XXIII]. Pirandello recensisce, con spiccato registro elogiativo, il romanzo di Capuana su «Natura e Arte», X, 15, 1° luglio 1901 (cfr. L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., pp. 559-563).

Quel tipo di respiscenza non riguarda Romeo, i suoi moventi sono sempre stati puri, passione e pre-meditazione non hanno mai stretto lega, intorbidandosi vicendevolmente. Interessante è piuttosto il caso occorso a Zeno Cosini. Anche lui si è reso colpevole di adulterio. Dovrebbe convivere con la sia pure intorpidita coscienza del torto commesso nei confronti della morale pubblica e privata. Nulla di tutto questo, anzi: quando riflette, Zeno valorizza la condotta fedifraga per rinverdire l'appassito slancio affettivo verso la moglie:

Di rimorso non v'era traccia in me. Perciò io penso che il rimorso non nasca dal rimpianto di una mala azione già commessa, ma dalla visione della propria colpevole disposizione. La parte superiore del corpo si china a guardare e giudicare l'altra parte e la trova deforme. Ne sente ribrezzo e questo chiama rimorso. [...] Dove poteva esserci posto per il rimorso in me che con tanta gioia e con tanto affetto correvo dalla mia legittima moglie?⁹²

Tantomeno Romeo Daddi, che non costruisce sull'agguato di Eros una duratura relazione extraconiugale, che torna dalla moglie con sentimento immutato e mai incrinato, dovrebbe provare rimorso. E infatti non lo prova. Ma l'elegante sornione sorriso del grottesco sveviano non gli si addice. Per lui deve esserci una condanna:

Tu sei così pura, ma vedi, Bice, per tutti i delitti voluti, c'è la condanna della carcere, si va in prigione. Ma per chi non li ha voluti e li ha commessi come me – delitti veri, quest'ultimo per cui sono ancora qua ad attendere: aver tradito l'amico ch'era per me un fratello, avergli preso la moglie ch'era mia ospite – ti pare che non ci voglia una condanna? Dev'esserci!⁹³

Non si tratta di colpa esistenziale, nel senso inteso da Buber, che pure fornisce gli strumenti assiologici per superare il relativismo freudiano, che tendenzialmente disegna un universo morale in cui il colpevole, per i veri o presunti traumi subiti dal soggetto, è sempre l'Altro. È a proposito di Kafka, letto ovviamente in una prospettiva non psicoanalitica, che Buber parla di «carattere ontico della colpa». E inoltre, con suadenti risonanze pirandelliane: «Da nessun punto il tempo può essere sentito come tracollo quanto dalla visione di sé del colpevole. Cadendo a sua volta travolto in questo tracollo il portatore della colpa è afflitto dal brivido dell'essere identico con se stesso: io, che sono diventato un altro, sono lo stesso – gli viene dato a sapere».⁹⁴ È l'unità del carattere a essere messa in crisi. Più precisamente: l'azione in

⁹² ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Milano, Mondadori, 2004, p. 849.

⁹³ *NSSC*, p. 995 [atto III].

⁹⁴ M. BUBER, *Colpa e senso di colpa*, cit., pp. 9-10, 31.

quanto tale, pura espressione del *pathos*, si sottrae al meccanismo causale-eziologico con cui si costruisce, a posteriori, l'unità del carattere (*ethos*); ma è l'*ethos* che viene convocato di fronte al tribunale della coscienza, non il *pathos* che, nell'azione sovrana, strappa il personaggio dall'inerzia esistenziale cullata in un universo di saldi principi morali. Se, come opina Faust, in principio era il logos-azione, non si può sciogliere nell'ordine *post eventum* della spiegazione-comprensione ciò che la trascende in quanto la fonda. Ecco il mistero, insondabile e quindi inammissibile da un punto di vista razionalistico: Romeo non accetta che una pura azione, priva di colpevole disposizione (vale a dire, di quell'intenzione che sarà l'oggetto proprio della respiscenza), possa sottrarsi al tribunale della coscienza: perché, ed è questo l'orrore in cui logicamente non trova requie, lui non prova rimorso:

Non abbiamo più potuto pensar nulla, neppure un momento, a ciò che era accaduto; scappammo uno di qua, uno di là, storditi; appena soli, questa cosa incomprensibile, incomprensibile: la chiusura, ferma come una pietra, della nostra coscienza; neppure un'ombra di rimorso, nulla: finito tutto; sparito; il segreto d'un attimo, sepolto per sempre: accaduto e svanito, come in un sogno.

E ancora: «GINEVRA. [...] Sta impazzendo veramente per te, Bice, per te, per te, non per me! BICE. Per rimorso? ROMEO. No, che rimorso! Non vuoi proprio intendere allora? Appunto perché senza rimorso!»⁹⁵ Eppure l'azione, nella sua efferata absolutezza e puntualità extratemporale, è sempre lì, non svanisce nelle brume del passato, perché non è collocata nella filiera di *chrónos*; la sua relazione con l'individuo si colloca in un altro ordine temporale, un presente assoluto – quello di *aión*, evidentemente (quello in cui insistono i *Sei personaggi*). E nel doppio registro temporale in cui si manifesta, si pone drammaticamente alla ricerca di una causa, di un colpevole, di un autore. Lo trova, e sancisce l'irrevocabilità di un legame che assume i connotati del destino.

La problematica morale del 'gancio' aveva trovato una didascalica illustrazione, vero caso di scuola, nella novella eponima.⁹⁶ Il protagonista, sorpreso dal marito geloso in adulterio flagrante, rifiuta la condanna per un omicidio assolutamente preterintenzionale, che non tiene in conto le indiscutibili circostanze attenuanti. Perché lui, Tommaso Corsi, non prova rimorso: «E che giustizia può esser quella che punisce a freddo un uomo ormai privo di rimorsi? come starò io in un reclusorio a scontare un delitto che non ho pensato di commettere, che non avrei mai commesso, se non vi fossi stato trascinato [...]»⁹⁷ Il salto di qualità è evidente: Tommaso

⁹⁵ NSSC, pp. 975 e 974 [atto II].

⁹⁶ *Il gancio*, «La settimana», 22 giugno 1902, poi col titolo *Il dovere del medico*, in *La vita nuda*, Milano, Treves, 1910.

⁹⁷ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. I, cit., t. I, p. 436.

Corsi impugna la legittimità di un esteriore codice sanzionatorio che si ferma all'oggettività fattuale, senza pesare l'irriducibilità fra azioni e carattere ('non ero io, perché devo essere punito?'); assunto il presupposto della frammentarietà dell'io, solleva un problema essenzialmente eziologico e delega a un terzo la responsabilità di risolvere il conflitto giuridico e morale. Romeo Daddi parte invece proprio di qui, pone una questione formalmente etica ('eppure ero io, devo essere punito'), al fine di ricondurre le riotose manifestazioni dei frammenti dell'anima sotto la trascendentale (non psicologica) unità del soggetto. Si potrebbe dire, nei termini di Ricœur, che Romeo, suo malgrado partecipe di un universo temporale, decide di sacrificare il soggetto dell'*ipse*, un se stesso narrativizzato e mutevole, sull'altare del soggetto dell'*idem*, l'invariante medesimo.⁹⁸ Ha una storia, potrebbe diventare un personaggio di romanzo, tentare le corde di una salutare autoindulgenza, ma anche di fronte a lui, come già di fronte al Padre, si para l'ombra della Figliastra. «Qui non si narra! qui non si narra!». I peccati vanno scontati senza remissione, le colpe stillano in un eterno orrido presente.

Romeo ha rifiutato la logica della narrazione; può trovare scampo, almeno, nell'umorismo?⁹⁹ L'umorismo è una condizione di spirito che si palesa nella dissociazione fra sentimento e riflessione; nel caso di Daddi i termini corrispondenti sarebbero 'rimorso' e 'coscienza della colpa'. Se fosse presente il rimorso, il ribaltamento umoristico genererebbe l'assoluzione razionale di fronte al tribunale della coscienza – 'non sono stato io, in me non c'era disposizione colpevole, ho commesso un crimine innocente'. Il problema è che il rimorso non sussiste – e non per essere già stato sottoposto al lavacro lustrale della coscienza, ma perché fin da subito, immediatamente, non è stato dato l'avvio a nessun luogo a procedere da parte della coscienza inquisitoriale. La coscienza della colpa si accampa pura, irrelata, senza alcuna umoristica logica consequenziale-causale o antilogica paradossale: semplicemente, si dà, *es gibt* ('si dà', in quanto disvelamento della verità e rivelazione dell'essere). Tra evento e coscienza della colpa non c'è mediazione, ma soluzione di continuità: l'evento sfugge all'ordine della spiegazione, pone la sua incommensurabilità rispetto alla sintassi della coscienza. Ecco la necessità dell'espiazione: una sorta di sanzione controfattuale – se sconto la condanna,

⁹⁸ «[...] la differenza tra *idem* e *ipse* non è altro che la differenza tra una identità sostanziale o formale e l'identità narrativa. L'ipseità può sottrarsi al dilemma del Medesimo e dell'Altro, nella misura in cui la sua identità riposa su una struttura temporale conforme al modello di identità dinamica frutto della composizione poetica di un testo narrativo. Il se-stesso può così esser detto rfigurato dall'applicazione riflessiva delle configurazioni narrative. A differenza dell'identità astratta del Medesimo, l'identità narrativa, costitutiva dell'ipseità, può includere il cambiamento, la mutabilità, nella coesione di una vita» (P. RICŒUR, *Tempo e racconto III*, cit., p. 376).

⁹⁹ Secondo Bouissy, Romeo è un personaggio inscrivibile nelle coordinate dell'attitudine umoristica (cfr. ANDRÉ BOUISSY, *Notice* al dramma, in L. PIRANDELLO, *Théâtre complet II*, éd. par André Bouissy et Paul Renucci, Paris, Gallimard, 1985, p. 1557).

posso trascendere *ex-post* l'irredimibile eterogeneità dell'evento in una dimensione possibile di storia alternativa, in cui il Soggetto recuperi la centralità perduta. E sebbene il presupposto giuridico su cui si arrovela il tribunale interiore (ovvero, il principio della responsabilità) sia chiaramente legato all'ossessione dei personaggi pirandelliani per l'immarcescibile persistenza del fatto che aduggia l'attuale trasparenza della coscienza, l'evento che scatena il delirio dell'*heautontimorumenos* non è assimilabile, tecnicamente, a un fatto: dal momento che il fatto, come si ricorderà, è solo un sacco vuoto senza le ragioni che lo sostanziano. Ma qui non c'è nessun sacco, capiente quanto si voglia, poiché non si danno *rationes*. E il controveleno umoristico non può esercitare la sua efficacia.

Non può sussistere rimorso. Ove si determinasse, il dramma prenderebbe una curvatura verso il patetico sentimentale, con esiti, al limite, confessionali. Ma qui siamo in presenza del tragico. In una scheda bibliografica riconducibile agli appunti degli anni tardi, Ernesto De Martino rifletteva sulla sostanziale sovrapposibilità, nelle lingue primitive, dei concetti di 'causa' e di 'colpa' – tanto è vero che, notava, nel greco antico *aitia* può significare entrambe le cose.¹⁰⁰ Finché si arriva a un'interessante delimitazione d'uso, con specificazione del campo semantico a seconda del contesto:

Non si può tuttavia non constatare che i testi di medicina e quelli filosofici finiscono per imporre una specializzazione nella quale trionfa l'idea di causa, mentre in campo giuridico prevale, ovviamente, quella di colpa. La storiografia erodotea avrebbe aperto la strada alla problematizzazione filosofica della causa (τὸ αἴτιον); la tragedia, invece, avrebbe sostanzialmente insistito sui diversi registri della colpa (αἰτία).¹⁰¹

La soggezione dell'agire a forze che trascendono non sgrava la responsabilità del personaggio tragico, che accetta l'imputabilità e le relative conseguenze, ma non può dolersi per una cattiva disposizione d'animo (l'ereditarietà della colpa è determinata dal γένος). Semmai, fin da Omero, insopportabile è la perdita della τιμή, della pubblica stima. In tempi non più arcaici, Eschilo si dimostra ancora tributario nei confronti di quella che è stata definita una civiltà di vergogna: «Se si deve sopportare un male, purché non vi sia disonore, sia pure! Solo questo è il guadagno che c'è nella morte: ma se al male si aggiunge il disonore non potrà

¹⁰⁰ Cfr. E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., p. 152.

¹⁰¹ CATHERINE DARBO-PESCHANSKI, *Aitia*, in *I Greci. Storia Cultura Società*, a cura di Salvatore Settis, 2. *Una storia greca. II. Definizione*, cit., p. 1063. Secondo Solone, αἴτιος è l'uomo in quanto prende parte all'ordine dei doni divini; ma il partecipe diventa presto sinonimo di colpevole, in quanto con l'azione non regolata da giustizia, in assenza quindi della giusta partecipazione realizzata dalla πολιτεία, turba quell'ordine (cfr. *ivi*, p. 1073).

esserci nessuna gloria». ¹⁰² Aiace si uccide *anche* perché le tracce del suo sviamento sono sotto gli occhi di tutti; Edipo, contaminato, si acceca *anche* perché il peccato involontario cade in una dimensione pubblica.

Nel tragico pirandelliano, che sopporta la presenza di una miriade di individui che coltivano nell'intimo istinti omicidi o socialmente aberranti, l'azione acquisisce un senso eticamente rilevante quando fuoriesce nell'aperto; e allora, che la si sia voluta o meno, che rappresenti un momento di abbandono all'irruenza dell'istinto o meno, che sia in soluzione di continuità col filo tracciato dell'esistenza o meno, reclamerà il pagamento dell'ammenda, a cui l'individuo, per quanto renitente e, a volte, autoassolutorio e indulgente, non potrà sottrarsi. Si prenda il caso del Padre nei *Sei personaggi*: non sarà stata la prima volta che si era recato nel retrobottega di Madama Pace, ma delle 'altre volte' non c'è ragione di respicenza – può lamentare, ma solo a posteriori, la debolezza della carne; propriamente, nemmeno dell'appena sventato amplesso con la Figliastra ci sarebbe ragione di rammaricarsi, se, venuto vergognosamente alla luce, non si fosse materializzato nella ricomposizione del nucleo familiare, che agisce come ribattuto e perpetuo giudizio di condanna. «Non ha ritegno di portare davanti a tutti la sua vergogna e la nostra!», denuncia, livido ed esasperato, il Figlio. ¹⁰³ Ma con Romeo Daddi si fa un passo ulteriore, che aggiorna il senso tragico della colpa stringendo le maglie della morale moderna. Deve espiare, dopo aver messo a nudo, con razionalistico furore, la sinopia sottostante il mosaico dell'esistenza. E a spingerlo verso l'espiazione non sarà il rimorso, ma ancora una volta la vergogna, una salutare reazione contro l'estrema onta dell'irresponsabilità, che certifica l'assoluta inettitudine operativa dell'individuo. La vergogna di non poter disporre di se stesso, e di non essere chiamato a risponderne di nulla:

In realtà non c'è espressione che indichi più chiaramente ciò che è la vergogna di questa: «non essere responsabile di qualche cosa». Perché ciò di cui «non sono responsabile» è appunto ciò di cui non rispondo: ossia quel che è sottratto alla mia libertà, che rientra nella sfera del fato, di ciò che è «fatale» sotto ogni punto di vista, nella sfera della «impotenza» nel senso più lato; e dalla contraddizione tra la pretesa di libertà e il «fatale», tra ciò di cui si può rispondere e ciò di cui non si può, scaturisce la vergogna. Essa si vergogna della sua impotenza. ¹⁰⁴

Günther Anders, cugino di Walter Benjamin, amico di Stefan Zweig, marito di

¹⁰² ESCHILO, *Sette contro Tebe*, in *Le tragedie*, cit., pp. 162-163 [vv. 683-685]. Sul tema, civiltà di vergogna e civiltà di colpa, cfr. E. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*, cit., pp. 33-74.

¹⁰³ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 754.

¹⁰⁴ GÜNTHER ANDERS, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale* [1956], vol. I, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 71.

Hannah Arendt, si trova a Parigi nel 1933, transfuga da Berlino. In quel periodo inizia a calibrare i termini della sua filosofica requisitoria contro la società della tecnica, che rifinirà nelle pagine dedicate alla 'vergogna prometeica'. Attorno al concetto di vergogna si snoderà l'asse argomentativo del suo saggio in francese *Pathologie de la liberté*, pubblicato nel 1936 nella rivista «Recherches philosophiques» diretta da Alexandre Koyré. Il sentimento di vergogna certifica l'incapacità del figlio dell'umanesimo di riconoscersi nella plurale fluidità delle sue epifanie caratteriali:

Les mille formes d'hypocrisie, de travestissement, de comédie, exemplifient positivement ce que prouvent négativement la honte et le dégoût; l'instabilité de l'homme par rapport à lui-même, son vague. Le moi ne réussit que provisoirement à délaissier son existence précisément telle et, ainsi, à prendre la forme d'un autre, et à faire pour ainsi dire de lui-même l'occasion et la matière de multiples personifications. Le provisoire lui-même est probant: parmi toutes les espèces, l'homme est celle qui a le moins de caractère.¹⁰⁵

Non basta aver «capito il giuoco» se si conclude che il gioco non ha senso. Senza regole, non si danno né gioco né teatro. Tanto vale, allora, abbarbicarsi alla granitica consistenza del carattere, dell'*ethos*, che velleitariamente si ribadisce di fronte alla superfetazione di fantasmi risibili ma anche irridenti. Ricordiamo Eraclito: «ἦθος ἀνθρώπων δαίμων». Il carattere è il *daimon*, il demone che parla nella trasparenza assoluta del discorso interiore, garantendo l'unità trascendentale del soggetto. Quel demone sono *io che mi ascolto* e che mi intuisco nella immediata evidenza del pensiero a me stesso.¹⁰⁶ Il personaggio pirandelliano avrà un bel ripetere la massima ciceroniana «Mea mihi conscientia pluris est quam hominum sermo»,¹⁰⁷ ma l'orrore per la deriva spersonalizzante gli farà cercare ricovero nella resistenza, più vagheggiata che reale, di un'identità non corrosa dagli acidi umoristici: 'Non sono stato io', protesterà con quella voce di fronte al portone pervicacemente chiuso dell'aula di tribunale in cui forse viene discusso il suo caso e forse pronunciato il verdetto che lo condanna. In preda all'*hybris* presume allora troppo da se stesso, mentre allestisce un foro interno in cui è, contemporaneamente, vittima, imputato, accusatore, difensore e giudice. Quel teatrino è insensato, ma l'anamnesi, che non sana e non risarcisce, restituisce al soggetto, che macina l'onta della propria alienazione, un simulacro di dignità

¹⁰⁵ GÜNTHER STERN [GÜNTHER ANDERS], *Pathologie de la liberté. Essai sur la non-identification*, «Recherches philosophiques», vol. 6, 1936-1937, p. 33.

¹⁰⁶ Per la critica derridiana all'illusione egologica del fonocentrismo, cfr. JACQUES DERRIDA, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

¹⁰⁷ La citazione è del cavalier Tito Lenzi, che filosofeggia col novello Adriano Meis (L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 424 [IX, *Un po' di nebbia*]).

perduta: mentre esce di scena esibisce la sua livrea di servo che, nell'autocoscienza rischiarata, si prende la soddisfazione di ribaltare dialetticamente il condizionamento. Come aveva scritto Kafka, «es war, als sollte die Scham ihn überleben».¹⁰⁸ Almeno la vergogna resiste, unico valore ponderabile in un teorema morale con troppe incognite. Non c'è da fidarsi, appena svoltato l'angolo lo Straniero di Camus proverà che è possibile risolvere logicamente il problema 'neutralizzando' le azioni. Uccidere, essere puniti, è la stessa cosa: «Le juge [...] m'a seulement demandé du même air un peu las si je regrettais mon acte. J'ai réfléchi et j'ai dit que, plutôt que du regret véritable, j'éprouvais un certain ennui».¹⁰⁹

Una forma di tragico moderno? Certamente, ma nella figura di un tragico che ritorna. Senza scorgerne le implicazioni circolari, Spengler aveva sbizzato la sua morfologia del tragico attorno all'asse dicotomico che contrappone l'uomo apollineo e l'uomo faustiano:

la tragedia faustiana è biografica, quella apollinea è anedddotica, cioè la prima abbraccia tutta la direzione di una vita, mentre la seconda si lega a un momento per sé stante [*diese den für sich stehenden Augenblick*]; infatti, che relazione ha tutto il passato interno di Edipo o di Oreste con l'avvenimento distruttivo che d'un tratto li colpisce? [...] L'avvenimento decisivo [*Das entscheidende Ereignis*] sorprende quelle figure, d'un tratto, in modo affatto casuale e esteriore.¹¹⁰

Augenblick ed *Ereignis*, l'attimo e l'evento: lo scongiuro rivolto ad Apollo, l'Apollo di Nietzsche dallo sguardo sereno, dio del sogno e della bella apparenza, giunge tardivo e beffardo. Il senno recuperato è ciò che resta, un relitto tirato a riva dal naufragio del *principium individuationis*. Poiché Apollo è in realtà il deuteragonista del dramma: il suo intervento postumo può ristabilire il dominio dell'apparenza sconvolto dall'ebbrezza panica di Dioniso; ma, come attesta la sapienza mitica, lui stesso è soggetto alla potenza di una divinità cosmogonica, dai tratti fanciulleschi, di discussa genealogia. È Eros che 'avviene' e apre l'attimo senza fondo della perdita di sé, è Eros l'angelo che libera dalla protervia egolatrica del δαίμων. Romeo, e Ginevra, improvvisamente sbalzati in un'altra scena, si trasformano nei personaggi di un dramma che si ripete, *ab antiquo*, scolpito nell'eterno presente di un folle viaggio oltremondano.

¹⁰⁸ Abbiamo citato la frase che sigla *Der process*.

¹⁰⁹ ALBERT CAMUS, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942, p. 101. Per l'accostamento fra Romeo e Meursault, cfr. RENATO BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986, p. 250.

¹¹⁰ OSWALD SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 2015, p. 478 (cfr. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, Beck, 1923, p. 408).

III

FRANCESCA, LA *REVENANTE*

III.1. FRANCESCA IN PIRANDELLO

III.1.1. *Il nome di Amore*

È estremamente raro sorprendere l'ingresso del mito nel discorso. Certamente Tirso de Molina non presumeva di ricevere l'investitura di mitopoietista nel momento in cui abbozza il dramma, cadenzato da un serrato ritmo romanzesco, del *Burlador de Sevilla*, forse pensava soltanto a una moderna dissacrante variazione del mito di Eros e Psyche. Perché è proprio di lì che si parte. La Duchessa Isabella, dopo una notte di amore e di promesse, prima di congedare l'amante vuole accendere il lume, per misurare nel volto dell'altro l'intensità della felicità condivisa. Ma si trova di fronte a un impostore, uno sconosciuto: «ISABELA ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre? D. JUAN ¿Quién soy? Un hombre sin nombre».¹ Metamorfico, liquido, senza nome, Don Giovanni deve sbattezzare anche le sue vittime, ridurle a consistenza puramente algebrica (si ricordi Da Ponte) per macinarle nella sintassi significante del desiderio. Ma arretriamo di un ventennio, e dalla Reggia di Napoli trasferiamoci in un giardino di Verona. Un altro notturno. Una giovane, affacciata alla finestra, effonde i suoi sospiri d'amore. L'innamorato, nascosto tra gli alberi da frutto, ascolta e quindi si palesa:

JULIET [...] What's in a name? that which we call a rose / by any other name would
smell as sweet; / so Romeo would, were he not Romeo call'd, / retain that dear

¹ TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, in *L'ingannatore di Siviglia*, Milano, Garzanti, 2004, p. 6 [jornada I, escena I].

perfection which he owes / without that title. Romeo, doff thy name, / and for that name which is no part of thee / take all myself. / ROMEO I take thee at thy word: / call me but love, and I'll be new baptized; / henceforth I never will be Romeo. / JULIET What man art thou that thus bescreen'd in night / so stumblest on my counsel?²

Eros e Psyche, di nuovo: Eros che approfitta della notte, della cecità dell'altro, per insinuarsi. E rivelarsi, in questo caso, attraverso una cerimonia di denominazione che risulterà tanto più superficiale evocare se il fine dovesse essere quello di procurare gli scontati quarti di nobiltà onomastica al protagonista del dramma di Pirandello. Il nome di Romeo, ovvero quello di Amore, un'informazione, per il momento, di assoluta ridondanza.

Ma veniamo al nome di Bice, donna Bice, moglie del conte Romeo Daddi. La mestizia di un giovane poeta fiorentino, appena riavutosi da una molesta infermità che gli aveva prefigurato, nell'abbandono del delirio, la morte dell'amata, viene lenita da una mirabile immaginazione di Amore. Immantinentemente scrive un sonetto, che pensa di indirizzare al suo primo amico: «Io mi senti' svegliar dentro a lo core». Ecco le terzine: «io vidi monna Vanna e monna Bice / venir inver' lo loco là ov'io era, / l'una apresso dell'altra meraviglia; / e sì come la mente mi ridice, / Amor mi disse: "Quell'è Primavera, / e quell'è nome Amor, sì mi somiglia"». ³ Anche il nome di Bice è il nome di Amore. Bice, ipocoristico di Beatrice. Non si tratta di pesare l'originalità delle scelte onomastiche di Pirandello, ma di apprezzare la mirata costruzione di un logos drammatico centrato sulla dinamica di Eros. Se poi il riferimento alla Beatrice dantesca può sembrare ancora corrivo a una lettura sussiegosa, puntelliamolo, ma solo per gusto di divagazione d'archivio, esumando la figura di Orabile Beatrice dei conti di Ghiaggiolo. Chi era costei? La moglie di tale Paolo Malatesta.

Eccoci infine al nome di Ginevra, che richiama la storia d'amore più avvincente del ciclo arturiano. Abbiamo già accennato alla fanciulla innamorata dell'avventuriero *blasé* del romanzo di Gide; giusto per curiosità, dal momento che troviamo in associazione i nomi delle due donne, ricordiamo il romanzo di Alfredo Oriani *La disfatta* (1896), che ebbe l'onore di ricevere una stupefacente nota di consenso da parte di Benedetto Croce:⁴ la storia di un matrimonio fallimentare tra un vecchio

² W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, cit., p. 86 [act II, scene II]. Sulla tematizzazione del nome nella scena del balcone, cfr. la lettura di JACQUES DERRIDA, *L'aphorisme à contretemps*, in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 519-533.

³ DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 145 [15].

⁴ «Gran parte dei suoi sogni e dei suoi ideali, di quel che v'ha di più nobile, di delicato, di tenero, l'Oriani ha messo nel romanzo *La disfatta*, forse il più ricco d'idee che abbia la contemporanea letteratura italiana» (BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. terzo, Bari, Laterza, 1922, p. 252). Il medaglione critico dedicato a Oriani è del 1908.

professore idealista, ricco di virtù spirituali, e una giovane ereditiera malata. L'allieva e poi moglie del prof. De Nittis si chiama Bice, e sua zia è la contessa Ginevra Benini vedova Ramponi. Non richiede più di un accenno cursorio la tragedia di Domenico Tumiati *La regina Ginevra* (1925), anche se, spigolando, si può trovare qualche passo non del tutto anodino ai fini dell'interpretazione del dramma: «LANCILLOTTO [...] Come posso mentire sempre, ancora, / atteggiare il mio volto contro il cuore, / e portar questa maschera più grave / d'ogni visiera? Per la verità / io sono nato, non per la menzogna! GINEVRA La verità è soltanto il nostro amore / che tu devi difendere».⁵ Di ben altro spessore il sensibile preraffaellita approccio di William Morris alle ragioni di Ginevra, denunciata dal nobile cavaliere Gauwaine, nel poema in terzine *The defence of Guenevere* (1857). Ma è assai più verosimile che Pirandello, lettore curioso e meditabondo di Boccaccio, abbia potuto ricavare qualche proficua suggestione dalla nona novella della seconda giornata del *Decameron*: il mercante genovese Bernabò impazzisce per aver prestato fede alla menzogna che inquinava la reputazione onestissima della moglie, madonna Zinevra. Ricordiamo inoltre che il nome di Ginevra era comparso nella novella *Ignare*, pubblicata nella raccolta *Terzetti* del 1912, un anno prima di *Nel gorgo*:⁶ era una delle quattro giovani suore stuprate, la più ingenua e dai tratti ancora fanciulleschi. Significativo come si fissi nella memoria inorridita il ricordo della violenza subita: «C'era nella loro memoria un abisso: un vero inferno che s'era spalancato loro davanti all'improvviso, inghiottendole e travolgendole; dove tanti demonii avevano fatto scempio e strazio delle loro carni immacolate».⁷ Un gorgo, che risucchia le sventurate in un baratro infernale.

Comunque sia, tornando al dramma, la moderna giostra dell'eros messa in scena da Pirandello fa sfoggio di un iperconnotato repertorio onomastico: Romeo, Ginevra, B(eatr)ice. Poco sorvegliata condiscendenza ai moduli espressivi di un superficiale *trobar leu*? Affatto, abbiamo cercato di mostrarlo: è ricerca di essenzialità, purezza rappresentativa che consente alla struttura del dramma, vicenda e personaggi, di stagliarsi su uno sfondo mitico. Si tratta, a questo punto, di esplicitare la testualità soggiacente, che finora è stata intravista *per speculum et in aenigmate*.

III.1.2. *Il ritorno della scena*

Si potrebbe dire, parlando ovviamente in senso generale, che non si dia tragedia ove non siano violate le leggi della consanguineità, del γένος. Nella tragedia classica

⁵ DOMENICO TUMIATI, *La regina Ginevra*, atto II, scena IV, Milano, Unitas, 1925, pp. 73-74. Come vuole la leggenda, Lancillotto deve difendere l'onore di Ginevra dalle accuse dei Baroni, affrontando la prova del giudizio di Dio (da cui uscirà vincitore).

⁶ Nella novella, ricordiamo, il nome di Ginevra ancora non compare.

⁷ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. III, cit., t. I, p. 268.

Eros interveniva come accidente, fra gli altri, a turbare l'equilibrio fra le parti già esplicitato nel logos della più antica sapienza ellenica, a partire dal detto di Anassimandro (quantomeno nella suggestiva lettura di Heidegger); nella modernità la granitica dissociazione fra spirito e corpo, ragione e istinto ha sgombrato il campo da altri ammenicoli ideologici: la signoria di Eros è incontrastata, e i suoi strazianti effetti si dimostrano tragicamente incisivi nell'ordine delle implicazioni familiari.

In *Non si sa come* non si danno legami di sangue. Ma l'amicizia virile assume una connotazione *fraterna* che è ribattuta, in equanime distribuzione, da tutti i principali protagonisti del dramma. Da Giorgio: «È stato sempre il più sereno e schietto dei nostri amici, e per me, come un fratello»; da Bice: «tu hai tradito il tuo fratello, con lei che era mia ospite!»; da Ginevra: «ma quando ti vidi buttargli le braccia al collo per abbracciarlo come un fratello, mi sentii sollevare tutta»; da Romeo: «aver tradito l'amico ch'era per me un fratello, avergli preso la moglie ch'era mia ospite». ⁸ È comprensibile, la nostra sensibilità si piega con riluttanza a carezzare l'intensità drammatica di una tresca incestuosa fra cognati d'elezione; occorre scrutare oltre la superficie, leggere oltre la lettera, per scorgere quel gioco di riflessi che dà consistenza agli esangui manichini del dramma moderno con l'ombra di potenti figure mitiche, che recitano di nuovo, per interposta persona, attraverso novissime maschere, la tragedia della loro perdizione.

Diamo la parola a Ginevra, quando ancora si chiamava Gabriella, nella novella *Nel gorgo*. Tenta di spiegare all'amica, di placare il suo sdegno: «È stato come un gorgo, capisci? come un gorgo, che si è aperto tra noi all'improvviso *senz'alcun sospetto*, e ci ha afferrati e travolti in un attimo, e subito s'è richiuso, senza lasciar di sé la minima traccia!» ⁹ Il calco dantesco cade nell'arrangiamento teatrale, il maturo drammaturgo, saggiamente, non vuole scoprire le carte con gravi effetti da *melò* che avrebbero pregiudicato all'autonomia del testo, avvilandolo nell'impari confronto. Trae nutrimento dal cifrato modello, e ne riattiva, *pro domo sua*, l'imperitura potenza drammatica. Si riaffacciano così sulla scena le figure di Paolo Malatesta, di suo fratello Gianciotto, della cognata Francesca da Polenta; anche quella di Dante Alighieri, personaggio che raccoglie la confessione della dannata in quel secondo Cerchio infernale.

Prima di produrre gli ulteriori elementi circostanziali probatori, verifichiamo, in alcuni dettagli costruttivi, in che misura la decalcomania abbia rispettato il disegno originale. Naturalmente, il focus dell'attenzione si concentra sulla scena dell'abbandono al richiamo prepossente di Eros. Il gioco di riflessi e l'apparente

⁸ NSSC, p. 943 [atto I], pp. 970, 976 [atto II], p. 995 [atto III].

⁹ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. II, cit., t. I, p. 576 (nostro il corsivo). Il primo studioso a segnalare l'evidente calco dantesco della novella è stato ANTHONY OLDICORN, *Pirandello o del candore*, «Modern Language Notes», XIC, 1, jan. 1976, pp. 140-141.

comportamento mimetico, così dominanti nella trama dell'arazzo dantesco,¹⁰ si ravvisano ancora nella flettatura ordita da Pirandello? Forte di un'esperienza di lettura romanzesca condivisa, che emotivamente esonda sulla vita, Francesca racconta di due baci, il secondo riflesso, non perfettamente speculare, del primo. Pirandello non può elemosinare facili applausi attraverso il congegno di effetti dozzinali: è evidente, l'esplicita funzione mediatrice del libro deve cadere, il dio Eros agisce per vie coperte e insospettate. Ma la molla suggestiva innescata dalla visione di un altro bacio, immaginario o reale, è in tensione. È Ginevra che rivela, nel concertato drammatico della confessione, il momento in cui cominciano a rilassarsi i freni inibitori:

Ti giuro che io, quella mattina, accompagnandoti fino al cancello con lui, sotto quella vampa di sole maledetto, avevo tutto quel mio ardore soltanto per Giorgio, per Giorgio, tanto da farmi venir meno, io non so, non m'era mai avvenuta una cosa simile! tutto il sangue che mi bolliva! Tu desti a lui, salendo sull'automobile – fammi dir tutto, ora, Bice, fammi dir tutto! – gli desti un bacio; e io me lo sentii vivo sulle labbra, come se mi fosse dato; e poco dopo avverti veduta partire, riattraversando il giardino io e lui, tra lo stridio di tutte quelle cicale che stordiva e tutti quei fiori come impazziti nel sole, lui mi disse non so che cosa, e io nel tentare di rispondergli avvertii che la mia voce era bassa e che egli per quella mia voce si rendeva conto del mio stato.¹¹

Nella prospettiva di Ginevra, e di Francesca, tutto comincia con un bacio, né dato né ricevuto, carezzato nella fantasia e pregustato nei sensi. E ciò sia detto a riguardo dell'effetto di più immediata patente riconoscibilità che attraversa il ponte fra le due situazioni. Ma Pirandello, o il testo di Pirandello – sulla distinzione fra *intentio auctoris* e *intentio operis* non s'intende discutere ulteriormente –, rileva anche prossimità meno lineari, appena percepibili. Lo specchio predisposto da Eros restituisce un'immagine svisata: per illusoria inversione di uno degli assi si produce asimmetria nel riflesso. Così, può capitare che nell'immagine riflessa sia Paolo a prendere l'iniziativa di baciare Francesca, quando nell'immagine primaria è invece la Regina Ginevra che accosta alle proprie labbra quelle del cavaliere Lancillotto. Torniamo alla concitata confessione della Ginevra pirandelliana, di cui isoliamo una battuta: «Tu desti a lui, salendo sull'automobile [...] un bacio; e io me lo sentii vivo sulle labbra, come se mi fosse dato». Ora, prescindendo dalla scontata considerazione che un bacio ricambiato è contemporaneamente dato e

¹⁰ Non si tratta di mimesi, lo vedremo. Ma non è ancora venuto il momento di decostruire il cliché critico.

¹¹ *NSSC*, p. 974 [atto II].

ricevuto, risalterà, anche in questo frangente, una piccola violazione dell'ordine propriamente simmetrico in cui dovrebbe lavorare il comportamento mimetico: poiché, nel ricordo di Ginevra, per un cortocircuito mnemonico-sintattico, il bacio che Bice dà a Romeo diventa il bacio che ella stessa riceve nella surriscaldata fantasia, con inversione non soltanto della funzione attiva-passiva, come in Dante, ma anche con sostituzione di genere. Riflessi, appunto, non copie. Supponiamo, anzi, che una lettura psicoanalitica potrebbe agevolmente inferirne un'inconfessata repressa attrazione omoerotica di Ginevra per Bice. Questo taglio interpretativo è stato applicato al personaggio di Romeo: «Come ha spiegato Jean Spizzo, la rivelazione finale di Romeo a Giorgio del suo rapporto con sua moglie rappresenta il desiderio di Romeo non solo di essere punito, ma anche di essere posseduto da lui nella morte»; pertanto, il nuovo finale fu accettato da Pirandello «perché vide in questo 'nuovo' comportamento di Romeo una reale possibilità psicologica». Il presupposto, naturalmente, è che «l'abisso che attrae Romeo verso il fondo della sua coscienza non è la sua passione per Gabriella [Ginevra nel dramma] ma la sua segreta attrazione per il marito di lei, un'attrazione che egli non può ammettere a se stesso e che lo conduce alla psicosi».¹² Ci pare giusto segnalare; va da sé, che una simile impostazione critica non ha nulla da spartire con quanto si sta tentando di argomentare nella presente ricerca.

Ma torniamo a Romeo, seriamente. Ora risulterà ancora più stringente la necessità della sua morte: Giorgio (Gianciotto) reclama soddisfazione per l'infame tradimento fraterno. Come se nel ripetere la scena antica Romeo oscuramente e impulsivamente avesse percepito la presenza di altre ombre, che ingiungevano l'estinzione del debito. Tutto ritorna, e nel suo ritorno dà vita a nuove ardite combinazioni. Fantasmì, evocati in quel mannello di versi di strepitosa ricchezza attanziale: Ginevra, Lancillotto, Galeotto, Paolo, Francesca, Gianciotto, Dante personaggio, Virgilio (senza contare quelli sullo sfondo), tutti inequivocabilmente vivi, direbbe forse Pirandello. Tanto vivi da suggestionare le moderne riprese del mito. E la suggestione non può contentarsi del calco mimetico o dell'allusione erudita. Come fa John Keats, che rivive la tragedia medievale nel sonetto *A Dream, after reading Dante's episode of Paolo and Francesca*. Il poeta è trasportato di volo nel secondo cerchio infernale, e si trova di fronte a Francesca: «[...] Pale were the

¹² GIULIANA SANGUINETTI KATZ, *Echi danteschi in una novella e in una commedia di Pirandello*, in *Le fonti di Pirandello*, a cura di Antonio Alessio e Giuliana Sanguinetti Katz, Palermo, Palumbo, 1996, pp. 80, 82; il riferimento è a JEAN SPIZZO, *Pirandello, théâtre du reflet, théâtre du conflit*, in *Lectures pirandelliennes*, Abbeville, Paillart, 1978, p. 220. Diamo un ulteriore assaggio: «Bice, infine, è più classicamente la donna insoddisfatta per via dell'impotenza del marito, ma anche, in modo più enigmatico, colei che riesce a raggiungere l'orgasmo da sola, "nella realtà del sogno"» (JEAN-MICHEL GARDAIR, *Il gioco delle parti: maschile e femminile*, in *La "persona" nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Milano, Mursia, 1990, pp. 115-116).

sweet lips I saw, / pale were the lips I kissed, and fair the form / I floated with, about that melancholy storm».¹³ Novello Dante, oltrepassa il limite dell'immedesimazione, romanticamente duplicandosi nel personaggio di Paolo. Pirandello si spinge ancora più in là: perché Romeo è Paolo, nella più lineare corrispondenza delle situazioni drammatiche; è Dante perplesso e sopraffatto dalla pietà, nella piena degli scrupoli morali e razionali che lo condurranno sulle soglie della follia; e, lo abbiamo appena visto, è Lancillotto che riceve il bacio, nella prospettiva sensualmente turbata di Ginevra. Straordinaria crasi, in tutto degna dell'arte mefistofelica di Pirandello.

Un'ultima annotazione, da consumare in maniera cursoria. Chi è il marchese Nicola Respi, scipita figura, avevamo osservato, di Don Giovanni da burla? Non un cicisbeo, tantomeno un libertino. Nel giovanile saggio *La menzogna del sentimento nell'arte*, pubblicato nei fascicoli di «Vita nuova» del giugno-luglio del 1890, nel tempo in cui l'allievo di Ernesto Monaci e Wendelin Förster si specializzava a Bonn in filologia romanza, Pirandello aveva incidentalmente notato, a proposito della *fin'amor*, che «Ogni dama può avere il marito, e insieme avere un *intenditore*; e ogni marito può avere una moglie, e un suo *intendimento*».¹⁴ Qualche anno dopo, introducendo la *Francesca da Rimini* di Giovanni Cesareo, si riferisce di nuovo a quel costume di libera spirituale (ma non tanto) intesa erotica: nella tragedia di Cesareo infatti Ghisola, vecchia dama di compagnia, convince Francesca ad amare il cognato, «perché ormai è costume d'ogni castello che il marito conceda alla sua donna “il fino ossequio d'un cortese amante”».¹⁵ Sia detto per dare a Respi quel che gli spetta: anche lui personaggio letterario, con ascendenze cortesi condite in salsa umoristico-grottesca.

A questo punto, prima di congedarci da Pirandello, dobbiamo illuminare nella sua storia la storia di un amore, per Francesca, immortalata da Dante. Un appuntamento con Francesca, un confronto con Dante che a lungo, in maniera coperta, spesso furtiva, ha lusingato la sua fantasia. Ormai diventato Qualcuno, nell'immediata vigilia del dramma, può inscenare senza taccia di presunzione il balletto degli spiriti magni della nostra tradizione letteraria: nella luce malata dello studio in penombra, Dante, Ariosto, Foscolo, Leopardi per un attimo, magicamente, fuoriescono dai ritratti e prendono vita mentre, quinto fra cotanto senno, il Poeta assopito pregusta nel sogno una particola di eternità.¹⁶ Era arrivato il momento di tenere fede a una promessa, che aveva anche il sapore di una sfida,

¹³ JOHN KEATS, *A Dream, after reading Dante's episode of Paolo and Francesca*, vv. 12-14, in *Selected poetry*, cit., p. 165.

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., p. 75.

¹⁵ Ivi, p. 489.

¹⁶ Cfr. la didascalia introduttiva al secondo atto di *Quando si è qualcuno* [1932-1933], in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, IV, cit., p. 672.

con se stesso, e forse col rivale di una vita. Perché, cosa aveva scritto, in anni ormai lontani, introducendo il mediocre canovaccio medievale della tragedia di Cesareo?

Dopo la *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, quante altre Francesche? Ma il fascino che emana dall'amore e dalla morte de' due cognati, dopo la consacrazione eterna che nell'Inferno stesso ne fece Dante, è tale che – nel veder trattato da altri questo soggetto, nel veder che altri ha saputo vincere lo sgomento che l'altezza del canto dantesco incute – viene quasi irresistibile a ogni poeta la tentazione di cimentarsi in esso.¹⁷

Appunto, una tentazione irresistibile.

III.1.3. *Una lunga fedeltà*

Chi era Francesca? Il cortese servizio critico, in funzione di *senhal* antidannunziano, regalato a Cesareo, anticipa in una definizione il nucleo generativo della novella e del dramma: «Il magnifico arazzo dell'epopea omerica è lo sfondo di molte tragedie greche, come il canto di Dante per le tragedie che sono state composte su la bella e *fedele* adultera di Rimini».¹⁸ Col corsivo l'Autore intende rimarcare la natura paradossale del nesso attributivo: propriamente parlando, per quanto si possa scusare, comprendere o addirittura approvare il comportamento della malmaritata in questione, non si potrà certo eleggerla a modello di fedeltà coniugale. È possibile che Pirandello, in ossequio alla leggenda boccacciana in cui hanno pescato a piene mani gli scrittori che hanno creato il mito drammatico di Francesca da Rimini, abbia inteso rifarsi a una battuta di Paolo nella tragedia che andava commentando: «Non sono io dunque il tuo verace sposo / dell'anima?»¹⁹ In sostanza, nell'ottica del prefatore, Francesca si potrebbe definire 'adultera' solo in un senso grevemente materiale, dal momento che serba la fedeltà allo sposo che aveva eletto nel suo cuore. D'accordo. Ma quel bislacco suggestivo nesso deve essersi sedimentato nella fertile umoristica fantasia di Pirandello, al punto che, diversi anni dopo, prende consistenza in un personaggio femminile che verifica la possibilità della *coincidentia oppositorum*: Gabriella, e poi Ginevra, sono donne che energicamente rigettano l'accusa di essere state disoneste; è stato Eros a deviare il desiderio verso un simulacro del coniuge assente. Lo abbiamo visto, e non insisteremo oltre: Ginevra è, in tutto e per tutto, una *fedele* adultera.

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., p. 483.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ GIOVANNI ALFREDO CESAREO, *Francesca da Rimini*, Tragedia, con Prefazione di Luigi Pirandello, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1906, p. 147.

Forse ora appare chiaro perché fosse necessario riproporre l'adulterio, e in quei termini, come repentino abbandonarsi alla passione di due quasi-cognati, per rivelare una crisi di coscienza morale che non può essere circoscritta a transitori fenomeni di costume. Senza contare che il personaggio di Francesca, e lo vedremo, continua a essere una meravigliosa cartina di tornasole che rivela il persistere di inveterati pregiudizi moralistici, che costituiscono il residuo arcaico di epoche mai del tutto archiviate. Un esempio? In fondo, non erano passati molti anni da quando Corrado Ricci, colto erudito ravennate, fra le più affidabili e compulsate fonti del moderno restauro dannunziano, si era lanciato, per amore di equanimità, contro le nebbie morali del sentimentalismo romantico:

Perché tanta pietà per la *coppia d'Arimino* e nemmeno una scusa per la giusta vendetta di Gianciotto? Perché condannare questo disgraziato, che i tribunali d'oggi assolverebbero, con una frase cruda e spietata ad esser fitto nel duro gelo della *Caina*, mentre al fratello che l'oltraggiò nell'onore si concede anche oltretomba di stare insieme a Francesca?²⁰

Le tessere musive che compongono l'eteroclitico mosaico di quel clima di dantomania²¹ in cui si formò Pirandello sono innumerevoli. Cerchiamo di tallonare il nostro Autore, e la sua Francesca.

In principio troviamo un exploit riconducibile all'ambito familiare: è dovuto allo zio materno, Rocco Ricci Gramitto, estemporaneo librettista per una *Francesca da Rimini* in musica che fu sicuramente conosciuta da d'Annunzio²² – il libretto, oggi quasi irreperibile, è depositato presso la biblioteca del Vittoriale. Più avanti diremo qualcosa di questa non disprezzabile rivisitazione della leggenda. Prescindendo dagli imparaticci scolastici, saremmo catapultati di volo nelle aule universitarie di Bonn, ingolositi dalla notizia, partecipata ai familiari, di un dottorato di italiano sotto la direzione di Wendelin Förster, che per quel primo semestre avrebbe trattato l'*Inferno* di Dante:

Son già *Doctor Candidatus*, come qui si dice, avendo presentato il mio libro alla commissione esaminatrice. La prova orale è solamente una formalità; tutto sta nel

²⁰ CORRADO RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante*: con illustrazioni e documenti, Milano, Hoepli, 1891, p. 132.

²¹ Sui fenomeni di contesto, tra polemica erudita, *engagement* ideologico e spirito patriottico, che incorniciano il diuturno confronto di Pirandello con Dante, cfr. ANNAMARIA ANDREOLI, *Cose dell'altro mondo. Pirandello e Dante*, Roma, Salerno, 2022. Nel 1865, ricorrenza centenaria, a Girgenti erano state fondate due società letterarie dantesche: 'I discepoli di Dante' e 'La Vita nuova' (cfr. VERONICA ALBI, *Echi danteschi in Pirandello poeta e narratore*, «L'Alighieri», LIII, 1, 2019, p. 79).

²² GABRIELE DARA E ROCCO RICCI GRAMITTO, *Francesca da Rimini*, tragedia lirica posta in musica dal cav. Gaetano Impallomeni, Girgenti, Stamperia di Salvatore Montes, 1878.

giudizio che la commissione fa sul lavoro che si presenta. Io per mio *Lessing* ho di già ricevuto gli elogi anticipati del Foerster. Col primo maggio intanto comincerà il corso delle mie lezioni. Ho scelto per tema l'*Inferno* di Dante.²³

Per decenni si è sperato di trovare traccia degli appunti preparatori del corso, finché, dopo una serie di ragionevoli perplessità,²⁴ è stato finalmente dimostrato, *ope ingenii* e sulla base del riscontro con documenti e fonti epistolari esterne, che il *doctor candidatus* millantava, spudoratamente.²⁵ Non era stata la prima, e non sarebbe stata l'ultima volta: la disinvoltura comunicativa dello Scrittore lascia basiti. Tant'è. Ma il filtro dantesco trasfigura alcuni tratti della giovanile esperienza di Bonn: non l'incedere paludato negli algidi interni accademici, ma il ricordo di gentili incontri galanti. Così, in *Convegno*, troviamo Jenny: «Studia, ma... è notte: brontola il camino; / fuori, la neve lenta eterna fiocca: / pian l'uscio s'apre e, un dito su la bocca, / entra scalza Jenny... Libro latino, / di ravvivare il fuoco ora ti tocca!»; e in *Melbthal* ecco una non meglio identificata Else: «S'accorse o non s'accorse / che, tra i discorsi vani, / s'eran le nostre mani / cercate e avvinte? Forse. / Che cominciò man mano / a tremarle la voce».²⁶

Dalla poesia alla prosa. Il *refrain* “senza alcun sospetto” era già comparso nell'*Esclusa* (1893-1901). La protagonista, Marta Ajala, moglie di Rocco Pentagora, riceve le furtive e inopportune lettere di un suadente corteggiatore, Gregorio Alvignani – della filiera genealogica che condurrà al marchese Nicola Respi. Se ne lusinga, con leggerezza, non valutando le conseguenze di un gioco epistolare che poteva non risultare innocuo:

Senza volerlo, senza sapere precisamente in qual modo, si era trovata presa, avviluppata in un intrico. Dalla paurosa sorpresa nel vedersi buttare dall'Alvignani la prima

²³ Lettera del 18 aprile 1890, in LUIGI PIRANDELLO, *Lettere da Bonn 1889-1891*, introduzione e note di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 111-112.

²⁴ «L'incerto lettorato di italiano a Bonn cui accenna il Barbina non ci fu mai. È probabile che il Foerster prospettasse all'allievo Pirandello una tale eventualità e magari anche le lezioni sull'*Inferno*. Ma la partenza da Bonn ne precluse la realizzazione» (GIUSEPPE BOLOGNESE, Introduzione a LUIGI PIRANDELLO, *Chiose al 'Paradiso' di Dante*, Edizione critica, introduzione e note a cura di Giuseppe Bolognese, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1996, p. 15; per il riferimento cfr. ALFREDO BARBINA, *Pirandello lettore di Dante*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di Alfonso Paoletta, Vincenzo Placella, Giovanni Turco, Napoli, Federico & Ardia, 1993, p. 106).

²⁵ Il punto sulle menzogne epistolari di Pirandello, progressivamente smascherate dalla critica (da Franz Rauhut a Elio Providenti), lo mette Annamaria Andreoli (per il caso specifico, cfr. *Diventare Pirandello*, cit., p. 104).

²⁶ I due testi appartengono alla raccolta *Fuori di chiave* [1912], in LUIGI PIRANDELLO, *Tutte le poesie*, Introduzione di Francesco Nicolosi, Milano, Mondadori, 1996, pp. 243, 214. Per altri richiami, che hanno un valore, per i nostri fini, solo epidermico o lessicalizzato, cfr. V. ALBI, *Echi danteschi in Pirandello poeta e narratore*, cit., pp. 88 sgg.

lettera e dalla incertezza tormentosa sul partito da prendere per impedire che colui seguitasse, non sapeva più come, ella – onesta, onesta, figlia di gente onesta – ecco qua, era potuta man mano arrivare fino a quel punto, senza alcun sospetto.²⁷

Si sarà notato che la donna si trova stretta fra l'irrisoluzione per il partito da prendere e l'incomprensibilità della situazione che l'aveva sorpresa: *non si sa come*. È interessante che il richiamo alla situazione di Francesca, avvenuto sulla base della sostituzione delle lettere al libro galeotto, e in assenza di qualsivoglia intenzione di dolo, generi subito dopo una delle prime riflessioni pirandelliane sulla mutabilità della coscienza, che si apre, in determinati *momenti*, al riconoscimento della pluralità delle anime che compongono l'identità individuale. L'orizzonte in questo caso, come sempre, è solipsistico: l'eccezione dualistica è costituita da *Non si sa come*.

Ricordato che nel *Fu Mattia Pascal* il necrologio di Lodoletta (VIII Capitolo) cita espressamente versi tratti dal V Canto dell'*Inferno*, veniamo alla novella *L'eresia catara*, pubblicata nella «Riviera ligure», febbraio 1905, e l'anno successivo nella raccolta *Erma bifronte*. Il 1° febbraio, nella «Nuova Antologia», era uscita la recensione alla *Francesca da Rimini* di Cesareo, che sarebbe stata in seguito utilizzata come introduzione alla stampa della tragedia. Le date coincidono, e quindi è stata avanzata l'ipotesi che nella crepuscolare vicenda di Bernardino Lamis, professore ordinario di Storia delle religioni, si possano dissotterrare lacerti dell'ipotesto dantesco. In particolare, dal punto di vista delle scelte onomastiche: i due fidati, e unici, allievi del professor Lamis sono il Vannicoli e il Ciotta. Nella ibridazione dei due cognomi troveremmo il cifrato riferimento a Giovanni Malatesta, detto il Ciotto, lo sciancato, e quindi Giovanni Ciotto, abbreviato in Gianciotto.²⁸ Possibile, ma per pura irradiazione fonica, senza riflessi tematico-ideologici. Al limite, ma lo diciamo senza crederci troppo, si potrebbe pensare a un Pirandello che in maniera coperta alluda a certe letture esoteriche dell'episodio dantesco, che spolverano una presunta affiliazione all'eretismo albigeo. Dante, secondo tale prospettiva critica, avrebbe inteso personificare «l'église sectaire de Rimini sous le nom de Francesca»; ciò perché

Dante, si profondément touché du sort de cette infortunée, au point d'en tomber lui-même comme mort [...], professait les mêmes doctrines que cette église per-

²⁷ LUIGI PIRANDELLO, *L'esclusa*, in *Tutti romanzi*, vol. I, cit., p. 33. Cfr. V. ALBI, *Echi danteschi in Pirandello poeta e narratore*, cit., pp. 91-92 e FRANCO MUSARRA, *Un caso d'intertestualità dantesca nell'Esclusa di Luigi Pirandello*, in *Studi di teoria e storia letteraria in onore di Pieter de Meijer*, a cura di Dina Aristodemo, Costantino Maeder, Ronald De Rooj, Firenze, Cesati, 1996, p. 255.

²⁸ Cfr. PASQUALE MARZANO, *Galeotto fu 'l libro: allegoria e parodia, nomi e possibili ipotesti nella novella pirandelliana «L'eresia catara»*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità: per Angelo R. Pupino. Primo Novecento*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2009, p. 276.

sécutée, anéantie par le farouche Malatesta; qu'il avait embrassé la même foi, partant qu'il était hérétique.²⁹

L'onorevole Carlo Del Balzo, in un discorso conviviale che ripercorreva la fortuna ottocentesca dell'episodio dantesco, così ricorda l'ipotesi dell'Aroux: «Che cosa è Francesca da Rimini? domanda lo Aroux. Ve la do ad indovinare tra mille. Francesca è un simbolo, ella dimostra l'eresia di Dante. Francesca da Rimini e Pia dei Tolomei rappresentano due chiese catare o albigei».³⁰ Insomma, pur prendendo atto che nella biblioteca di via Bosio erano presenti testi di Luigi Valli, e che quindi la tradizione dell'esoterismo critico dantesco dovesse essergli nota, non pare il caso di argomentare ulteriormente.

Presso la Biblioteca Apostolica Vaticana si trova una copia della *Commedia*, edizione Sansoni 1883, curata da Guido Biagi, a suo tempo posseduta da Pirandello. Ricca di annotazioni sulla terza Cantica, è probabilmente l'esemplare di servizio che il professore di Stilistica utilizzava per i suoi corsi all'Istituto superiore di Magistero femminile. Poco o nulla di rilevante ai fini del nostro discorso, se non una marginale glossa a *Paradiso* XVI, 13-15: «lontana la cameriera tossì quando Lancillotto baciò Ginevra nei romanzi francesi d'avventura».³¹ Citiamo la parafrasi di Pirandello, piuttosto cursoria invero, solo per anticipare che il gioco di riflessi avviato dalla lettura del libro galeotto non si esaurisce, per Dante, nel cono infernale. Come si è accennato, altre ombre si protendono sullo sfondo, e una di queste è la "cameriera" della Regina, ovvero la Dame de Malohault. Oltretutto, ci sia consentito questo vezzo di acribia analitica, sarà interessante notare come Pirandello – in maniera preterintenzionale, è chiaro – sovrapponga le situazioni testuali, invertendole: poiché Lancillotto si appropria di un'iniziativa che invece, per quanto tremante, spetta a Paolo. Chi non cadrebbe nel trabocchetto speculare ordito da Dante?

La bellissima novella *Il viaggio* è del 1910.³² Un maturo amore fra cognati, assaporato in extremis di fronte all'incalzare del tumore alla pleura che stava avvelenando le ultime settimane di vita di Adriana Braggi, vedova da tredici anni, malmaritata, forse a suo tempo proditoriamente sottratta al matrimonio con quell'uomo che amava, e che ora ritrova nel crepuscolo di quell'ultimo viaggio. Le vaghe risonanze boccacesche dell'episodio di Francesca consentono

²⁹ EUGÈNE AROUX, *L'hérésie de Dante démontrée par Francesca da Rimini*, Paris, Renouard, 1857, pp. 5-6.

³⁰ CARLO DEL BALZO, *Francesca da Rimini nell'arte e nella critica*, Roma, Forzani e C., 1901, p. 34.

³¹ L. PIRANDELLO, *Chiose al 'Paradiso' di Dante*, cit., p. 119.

³² Pubblicata su «La Lettura», ottobre 1910, poi in *Terzetti*, Milano, Treves, 1912, infine in *Il viaggio*, Firenze, Bemporad, 1928, XII volume delle *Novelle per un anno*.

di dare profondità temporale, di riconoscimento, all'istante in cui si manifesta la passione:

Fu a Napoli, in un attimo, nell'uscire da un caffè-concerto, ove avevano cenato e passato la sera. Solito egli, nei suoi viaggi annuali, a uscire di notte da quei ritrovi con una donna sotto il braccio, nel porgerlo ora a lei, colse all'improvviso sotto il gran cappello nero piumato il guizzo d'uno sguardo acceso, e subito, quasi senza volerlo, diede col braccio al braccio di lei una stretta rapida e forte contro il suo petto. Fu tutto. L'incendio divampò. Là, al bujo, nella vettura che li riconduceva all'albergo allacciati, con la bocca su la bocca insaziabilmente, si dissero tutto, in pochi momenti, tutto quello che egli or ora, in un attimo, in un lampo, al guizzo di quello sguardo aveva indovinato: tutta la vita di lei in tanti anni di silenzio e di martirio. Ella gli disse come sempre, sempre, senza volerlo, senza saperlo, lo avesse amato; e lui quanto da giovinetta la aveva desiderata, nel sogno di farla sua, così, sua! sua!³³

Il cedimento non premeditato all'impulso carnale è indotto dalla sorpresa di corpi che si sfiorano in una inopinata intimità e dall'incrocio di sguardi improvvisamente imbarazzati. A posteriori, la beffarda necessità di quanto è accaduto deve trovare un diverso registro di razionalizzazione, a seconda che il punto di vista dell'anamnesi sia maschile o femminile. Pirandello non ci fa mancare questo dilaniante prospettico scandaglio, verosimilmente nello stesso giro di anni in cui s'impone la fantasia dell'incontro narrativo tra Romeo e Gabriella. Dapprima è un uomo, Fabrizio, il protagonista della *Trappola*. La novella è un monologo ruminato nel sottosuolo dostoevskyano. Nell'oscurità della stanza propinqua a quella in cui viene vegliato il padre moribondo, ecco l'"incidente" che scatena le inibizioni:

Dunque, ero al bujo. Ella entrò di là, in punta di piedi, dalla camera di mio padre, ove aveva lasciato acceso un lumino da notte, il cui barlume si soffuse appena appena nella tenebra quasi senza diradarla, a traverso lo spiraglio dell'uscio. Io non la vidi; non vidi che mi veniva addosso. Forse non mi vide neanche lei. All'urto, gittò un grido; finse di svenire, tra le mie braccia, sul mio petto. Chinai il viso; la mia guancia sfiorò la guancia di lei; sentii vicino l'ardore della sua bocca anelante, e... Mi riscosse, alla fine, la sua risata. Una risata diabolica. L'ho qua ancora, negli orecchi! Rise, rise, scappando, la malvagia! Rise della trappola che mi aveva teso con la sua modestia; rise della mia ferocia: e d'altro rise, che seppi dopo.³⁴

³³ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. III, cit., t. I, pp. 227-228.

³⁴ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. I, cit., t. II, pp. 781-782. *La trappola* è stata pubblicata dapprima sul «Corriere della sera» del 23 maggio 1912, poi in *La trappola*, Milano, Treves, 1915, quindi in *L'uomo solo*, Firenze, Bemporad, 1922, IV volume della *Novelle per un anno*.

Poi la parola passa a una donna, Lora. Pirandello lavora a un testo disgraziatamente mai pubblicato, pervicacemente rifiutato, *Sgombero*. Non abbiamo notizie dell'iter compositivo, se non quelle che di riflesso, con cautela, si possono ricavare dal tentativo di teatralizzazione: uno sketch per Marta Abba, messo a punto e dato per concluso, secondo quanto apprendiamo dalle lettere all'Attrice, tra il 18 luglio e il 13 agosto del 1931 – ma lo spirito che l'informa appartiene chiaramente a un'altra stagione creativa.³⁵ Il soliloquio della donna è un dialogo astioso con la salma del padre, che l'aveva ignominiosamente cacciata di casa dopo l'evidenza del suo fallo:

Qua. Me lo lasciasti tu, qua, tuo nipote tradito dalla moglie. Piangeva, seduto qua su questo stesso letto; gli presi così la testa per confortarlo; si mise a smaniare, a frugarmi con la faccia sul petto: eh, donna, così, che ci si debba sentir piacere, non mi sono fatta da me! S'accese il sangue a tutt'e due; e anche lui, dopo, rimase lì steso come morto, dallo spavento d'avermi avuta. E poi se ne tornò dalla moglie consolato, vigliacco!³⁶

In entrambi i casi il racconto dell'amplesso si conclude con la vittoria di Pirro della vita, portata in grembo dalle due giovani donne, vita nata morta in presenza di un padre che si ostina a non morire. Ma sembra di udire la voce di Francesca, che torna viva, per interposta persona, nelle diverse epifanie femminili che rievocano l'incoercibile inaspettato cedimento alla passione sensuale. Accade anche in un dialogo fra donne, quando Lucia confessa a Donna Anna, la madre dell'amante, la natura carnale del rapporto: «All'ultimo, a tradimento, quest'amore, durato puro tant'anni, ci vinse!»³⁷

Abbiamo già detto del richiamo a Paolo e Francesca nella *Prefazione* ai *Sei per-*

³⁵ Alessandro d'Amico, che ha studiato il problema della datazione, concludendo per gli anni Trenta, rileva peraltro che le ragioni della renitenza alla pubblicazione sarebbero da attribuire «alla difficoltà di accostare una pagina intrisa del più atroce verismo, intriso di immagini e odori e particolari repellenti, alle ultime sorprendenti novelle»; non solo: «*Sgombero* resta comunque l'unico caso accertato nell'opera di Pirandello, in cui un soggetto ha preso corpo prima in forma drammatica e poi narrativa, e non viceversa» (ALESSANDRO D'AMICO, *Notizie*, in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. IV, cit., pp. 1096-1097; cfr. anche, del medesimo Studioso, «*Sgombero*: novella o monologo?», «Ariel», 2, 1994, pp. 71-99). Anche se si conosce un altro caso di sviluppo intertestuale dall'abbozzo teatrale alla novella (la trafila, lontana nel tempo, *Epilogo*→*La paura*→*La morsa*; cfr. ANNAMARIA ANDREOLI, *Nel laboratorio di Pirandello*, in L. PIRANDELLO, *Taccuino segreto*, cit., pp. 136-137), le due concomitanti 'stravaganze' procedurali fanno riflettere; l'impressione è che sia saggio ammettere l'esistenza di un *Ur-Text* narrativo, perduto, da assegnare agli anni Dieci, in linea col *topos* erotico che ispira novelle come *Il viaggio*, *La trappola*, *Nel gorgo*.

³⁶ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. III, cit., t. II, p. 1213.

³⁷ LUIGI PIRANDELLO, *La vita che ti diedi*, in *Maschere nude*, vol. III, cit., p. 286 [atto II].

sonaggi, pubblicata per la prima volta in «Comoedia» nel gennaio 1925 col titolo *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*, ma il testo appartiene alla sezione scritta da Stefano. Stefano si sarà comunque giovato della *Lectura Dantis* di Luigi, tenuta a Firenze, Orsanmichele, il 3 febbraio 1916. Il richiamo all'episodio s'inscrive in un'interessante distinzione fra l'eternità di un presente sempre vivo della ποιησις e l'eternità di un presente raggelato nella forma – vale a dire, nei termini della lettura che stiamo conducendo, la divaricazione fra l'attimo che squarcia il velo sul senza tempo di αἰών e la sua traduzione nell'ossario di χρόνος:

Noi vediamo il fatto – così eternamente fissato – dov'egli vedeva e sentiva ancor nuova e calda la sua fattura; cioè, noi vediamo il sentimento del poeta – divenuto quasi realtà fuori di lui – consistere nella rappresentazione ch'egli ne ha fatto; ma questa consistenza con un carattere d'eternità che il sentimento oggettivato del poeta ha per noi, non poteva averla per lui che vedeva ancora invece l'atto del crearla a mano a mano che la materia gli consisteva dentro, quand'era ancora caldo quel sentimento *momentaneo* per cui, ad esempio, Farinata – proprio ora – in quel gesto gli si levava dall'arca «dalla cintola in su», o Francesca e Paolo gli s'appressavano al grido affettuoso per narrargli i loro dolci sospiri.³⁸

Ricordato che anche Pirandello dedica una nota alla sdruciolevole logica di *antéros* e quindi, implicitamente, a *Inf. V* 103 – «certo, né una donna può obbligare un uomo, né un uomo una donna a rispondere a un amore che non si senta più»³⁹ –, chiudiamo l'escussione delle fonti e delle suggestioni con due occasioni editoriali che ci riportano, di volo, a quel 1934. Incrociamo di nuovo Corrado Alvaro. Lo scrittore di San Luca pubblica nel 1934 *Cronaca (o fantasia)*, una libera miscela di note diaristiche, commenti letterari, articoli non datati, micronarrazioni, memorie di viaggio. Troviamo un testo dal titolo *Storia di una colpa*. Alvaro ha visitato il Castello di Gradara, e ne ha tratto lo spunto per riflettere sulla vicenda degli amanti danteschi. «Dante fa dire a Francesca le sole e vere ragioni della sua caduta. Ella non vi pensava neppure, 'senza alcun sospetto'; il libro degli amori di Lancillotto letto col cognato li turba e li spinge l'uno verso l'altro».⁴⁰ Convergenze. Ne avranno parlato? Chissà, non è così importante. La fedeltà a un tema che non cessa di tornare si serba gelosa nell'intimità che ha fatto vita dell'occasione di

³⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Lectura Dantis. La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1038. La riflessione citata, col riferimento a Paolo e Francesca, verrà rifiuta nella polemica recensione alla crociana *Poesia di Dante* («L'idea nazionale», 14 settembre 1921; ivi, p. 1090). A conferma di quanto, con preterintenzionale disinvoltura, Stefano si appropriasse di idee paterne per sentirle e attribuirsele come proprie.

³⁹ LUIGI PIRANDELLO, *Sogno (ma forse no)* [1929], in *Maschere nude*, vol. IV, cit., p. 141.

⁴⁰ CORRADO ALVARO, *Cronaca (o fantasia)*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934, p. 74.

lettura. Quello che capita all'anziano Pirandello, che ripubblica nel fascicolo della «Nuova Antologia» del 1° dicembre 1934 alcune liriche giovanili, appartenenti al suo apprendistato letterario, quando rifaceva il verso al Goethe delle *Elegie romane*. Otto elegie, fra cui *Pattinatori a sera*. Ecco i versi centrali:

Triste io seguo sul terso sfuggevole piano di ghiaccio / gli sparsi a stormi pattinatori in festa. // Passanmi innanzi lievi com'ombre che il sogno rimeni; / pajon da lungi rondini in tripudio. // Volan le coppie amanti, le braccia dinanzi intrecciate, / e l'aere di risi brevi e di trilli freme.⁴¹

Alla vigilia della partenza per Stoccolma, Pirandello si china su un sogno di giovinezza, perduto. La variante più significativa rispetto alla versione del 1895 è nell'esplicitazione di uno stato d'animo, *triste*.⁴² Triste, come Dante che, al voltare della pagina, si rianima dalla pietà che l'aveva stordito. Sono i versi incipitari del VI Canto: «Al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati, / che di *trestizia* tutto mi confuse». Allo Scrittore, che osserva di nuovo la scena, avendo appena definito in *Non si sa come* il dramma del suo ritorno, il meraviglioso volo delle coppie amanti appare ora librarsi in quell'istante di speranza che aveva sfavillato, come una stella cadente, sulla felicità di Edoardo e Ottilia, e di Paolo e Francesca.

III.1.4. *L'attrice e il personaggio*

Un'attrice mancata, frutto di fantasia, si misura con la dizione del V Canto. Impossessandosi della voce di Francesca, la disgraziata protagonista del romanzo di Pérez Galdós, *Tristana*, subornata da un anziano e interessato precettore e da uno scipito artista bohemien che la introduce nell'universo della *Commedia*, tenta di recitare il testo della propria emancipazione, non solo sentimentale: «Con su asimilación prodigiosa, Tristana dominó en breves días la pronunciación, y leyendo a ratos como por juego, y oyéndole leer a él, a las dos semanas recitaba con admirable entonación de actriz consumada el pasaje de Francesca, el de Ugolino, y otros».⁴³ Ma si tratta di training, che non veicola la riattivazione dell'eros che pulsa nella scena antica. La voce femminile che dice Francesca, quella di Dante, deve invece fare sentire che quei versi si rianimano in un *hic et nunc* di trepida empatia.

⁴¹ *Pattinatori a sera*, in L. PIRANDELLO, *Tutte le poesie*, cit., p. 149 [vv. 7-12].

⁴² Cfr. *Elegie romane*, V, vv. 7-12, in L. PIRANDELLO, *Tutte le poesie*, cit., p. 134.

⁴³ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Tristana* [1892], intr. Ricardo Gullón, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 43.

Eccoci allora all'ultima tessera per completare il mosaico pirandelliano. Sentire un personaggio significa per Pirandello vederlo mentre gestisce in un palcoscenico mentale, e quindi, all'occasione, vederlo quando si materializza come creatura scenica. Il personaggio di Francesca ha dominato incontrastato l'immaginario teatrale del XIX secolo, non solo in Italia, in prosa, in versi e in musica. Disponibile all'accatto di una filza di autori minori e spesso minimi, di quando in quando pare crollare le spalle di fronte a un riuoso ostinato che pare l'anticamera dell'abuso. Così dovette sentire Pirandello, sensibile più che altri mai alle violenze perpetrate contro l'autonomia estetica del personaggio. «E una gran pena e un gran dispetto s'erano impadroniti di me per quella vita miseramente mancata», lamenta a proposito delle abortite virtualità narrative del dottor Fileno, protagonista di un brano metanarrativo che nel titolo rimanda, forse non a caso, all'ambito teatrale.⁴⁴ Ma a teatro la tragedia di un personaggio, alla ricerca di un migliore autore, deve fare i conti con la sfibrante serie delle mediazioni materiali, prima fra tutte l'opacità del medium attoriale. Sicché può determinarsi una tragedia di rinforzo, quella dell'interprete che, inetto di suo, o inebetito da uno scadente officiante del rito, non incontra il suo personaggio o, ancora peggio, il suo autore. Ciò che capitò, a giudizio di Pirandello, a Eleonora Duse, soffocata dall'ingombrante stilistica di parole del teatro dannunziano.

Senza rifare la storia del mancato incrocio fra le traiettorie artistiche di Luigi Pirandello e di Eleonora Duse, estrapoliamo un passo dal profilo che lo Scrittore dedica all'Attrice, proprio alla vigilia della sua prematura scomparsa – Eleonora Duse si spegne a Pittsburgh, per un attacco di broncopolmonite, il 21 aprile 1924. Si trovava sul suolo americano dall'ottobre precedente, per una lunga e acclamata tournée. Luigi Pirandello arriva negli Stati Uniti il 20 dicembre 1923, e vi rimarrà fino al 24 febbraio successivo. Durante la sua permanenza, gli vengono commissionati alcuni saggi, che saranno pubblicati nella traduzione in inglese. Fra questi, *Eleonora Duse: Actress Supreme*, che uscirà due mesi dopo la scomparsa dell'attrice, assumendo il paradossale significato di un *tombeau* recitato *ante mortem*:

I doubt whether I ever suffered so much inside a theater as I suffered at the first production that Duse gave at the 'Costanzi' in Rome of D'Annunzio's *Francesca da Rimini*. The art of the great actress seemed hampered, oppressed; crushed even, by the gorgeous trappings of D'Annunzio's heroine; just as the action of the tragedy itself is hampered, oppressed, crushed by the tremendous panoply of rhetoric that D'Annunzio's ponderous erudition thrusts upon it. Poor *Francesca!*⁴⁵

⁴⁴ L. PIRANDELLO, *La tragedia di un personaggio*, in *Novelle per un anno*, vol. I, cit., t. I, p. 820.

⁴⁵ L. PIRANDELLO, *Eleonora Duse: Actress Supreme*, «The Century Magazine», n.s., vol. CVIII, giugno 1924, p. 249. Il testo, riproposto per il pubblico italiano da Antonio Illiano e tradotto da Costanza Andreucci, apparirà in «Il dramma», n.s., n. 362-363, nov.-dic. 1966, pp. 65-71.

Duplici tracollo, a scorno del personaggio e dell'interprete, sulla pietra di paragone teatrale che per quasi un secolo aveva solleticato pruderie spirituali, vampe romantiche, recriminazioni revansciste, languori estetizzanti, molto spesso a buon mercato. Eleonora Duse era stata Francesca, nella versione di Pellico, per la prima volta nel 1870, a soli dodici anni, in sostituzione della madre.⁴⁶ Lontani erano i clamori suscitati dalla prima grande interprete del personaggio di Pellico, Carlotta Marchionni, che fu Francesca fino al 1826, ma ancora assolutamente viva, inarrivabile, s'imponeva l'arte recitativa di Adelaide Ristori, sempre col castigatissimo abito patriottico cucito dall'autore delle *Mie prigioni*. Fu l'interprete per antonomasia di Francesca, di quella Francesca, che aveva portato al trionfo anche in una fortunata tournée negli Stati Uniti, fra il 1866 e il 1867, ancora nella parte nonostante l'età non più verde. Ritiratasi dalle scene, settantaseienne, nel 1898 volle essere per un'ultima volta Francesca, ma quella di Dante, in una lettura del canto V al Teatro Carignano di Torino, di fronte ai Reali d'Italia.⁴⁷

Eleonora Duse arriva all'appuntamento con la Francesca di d'Annunzio nel pieno della sua maturità artistica, ma probabilmente in ritardo anagrafico per il troppo esigente affresco erudito-antiquario del suo mentore. I documenti privati, le cronache dell'epoca danno parzialmente ragione a Pirandello, la prima al Costanzi di Roma del 9 dicembre 1901 ebbe un esito contrastato:

Le prove hanno avuto numerosi osservatori. Tutti la ritraggono perplessa, passiva, svogliata. Se non comanda, scompare, è un peso morto. A nulla giova l'amaro senno del poi, all'indomani del 'capitombolo' della tragedia al Costanzi di Roma, gremito. Quasi sei ore di spettacolo, in scena e fuoriscena: lo scomposto vociare del pubblico, fischi e applausi nel contempo, fra le invettive dei contrari contro i favorevoli e viceversa [...]. Fallisce, in particolare, la prova dell'interprete, stonata se non proprio 'paralizzata' (come giudica Pirandello) o 'drogata' (Paul Klee dice: 'morfinomane') [...]. Andrà meglio nelle repliche di Bologna, Genova, Firenze o Milano, con il testo di *Francesca* scorciato, privo di musiche e di effetti scenici. Ma il fallimento romano segna per la Duse un punto di non ritorno come produttrice delle opere di d'Annunzio.⁴⁸

Ma di questo incontro dell'attrice col personaggio di d'Annunzio e di Dante due aspetti meritano di essere rilevati, ai fini del nostro discorso. Per quanto discu-

⁴⁶ Cfr. MYRIAM TANANT, *Francesca da Rimini: de l'Enfer à la scène*, «Arzanà», 10, 2004, p. 278.

⁴⁷ Cfr. FERRUCCIO FARINA, *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2019, pp. 158-168.

⁴⁸ ANNAMARIA ANDREOLI, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 220, 223. Cfr. anche VALENTINA VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Angeli, 1992, pp. 166-188.

tibile, faticosa, soffocata, la sua lettura di Francesca fu memorabile, almeno nella prospettiva di qualche spettatore sensibile e non prevenuto. Nella primavera del 1903 Eleonora Duse è a Vienna, impegnata al Carltheater. Il 31 marzo recita nella *Città morta*, il 3 aprile è in scena con *Francesca da Rimini*. Fra il pubblico Hugo von Hofmannsthal. Già fervente ammiratore, lo scrittore austriaco rimane vieppiù colpito dall'interpretazione ebbra, dionisiaca, originalmente tragica dell'attrice. Interviene su «Neue Freie Press» il 17 aprile con l'articolo *Die Duse im Jahre 1903*. Ecco l'effetto che la presenza scenica dell'attrice produce sugli astanti:

Ella ritorna e non somiglia a se stessa; e di nuovo si allontana da noi per discendere in acque eternamente mutevoli. Però ella c'era. E sentivamo la vicinanza di un'indicibile forza tragica, di un'anima più grande, gravata di dolori maggiori di quelli che le creature da lei impersonate sono in grado di soffrire. Le creature che ella impersonava davanti a noi erano soltanto schiave bruciate ai piedi di un rogo regale. Sopra però, in cima, si consumava nelle stesse fiamme il corpo di una dea.⁴⁹

Idealmente dedicato alla Duse, si precisa la forma tragica dell'atto unico che Hofmannsthal scriverà di lì a pochi mesi. La violenza pre-espressionista dell'*Elektra*, il parossismo insano, isterico, senza pace della riesumata creatura di Sofocle, devono molto all'oblazione di sé sulla scena di un'attrice che, anagraficamente fuori registro come nel caso della Francesca dannunziana, avrebbe indugiato, allettata, prima di declinare l'offerta del ruolo da protagonista nella tragedia di Hofmannsthal.⁵⁰ Così lo scrittore austriaco, in una lettera del 17 ottobre 1904, quando sembrava prossima a concretizzarsi l'ipotesi della collaborazione artistica con la Duse: «es ist doch vielleicht etwas Schönes, dass sie einmal keine amante spielt, sondern eine große finstere tragische Seele».⁵¹ Anticipazioni, di un successivo incontro mancato, proprio con Pirandello, che due decenni dopo tenterà, invano, di coinvolgerla in un altro tragico confronto al femminile, che avrebbe composto l'orribile faglia generazionale rivelata dall'*Elektra*, con la riconciliazione di una madre e di una figlia elettiva. Ma sia sufficiente questo ulteriore breve richiamo alla *Vita che ti diedi*, e veniamo al secondo punto.

⁴⁹ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *La Duse nel 1903*, in *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di Giovanna Bemporad, Milano, Adelphi, 1991, p. 57. L'attrice era stata a Vienna anche l'anno prima, presentando il medesimo repertorio.

⁵⁰ Cfr. ELENA RAPONI, *L'«Elektra» (1903) di Hugo von Hofmannsthal tra Sofocle e D'Annunzio*, «Studia Austriaca», XXI, 2013, e FRANCESCO COTTICELLI, *Hofmannsthal e la Duse intorno all'«Elektra»*, in *Voci e anime, corpi e scritture*. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 2009.

⁵¹ *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal - Christiane Gräfin Thun-Salm*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1999, pp. 123-124 [“non è forse bello che per una volta ella non reciti un ruolo di amante, bensì una grande cupa anima tragica?”].

Commedia e *Vita nuova* sono per l'attrice letture che esondano dall'alveo della documentazione, per diventare tramite di una consonanza di sentimento. Francesca s'insinua fra gli stessi idiomatismi espressivi dell'epistolario. Verosimilmente contagioso per il privilegiato amante il trasporto della Duse, «lettrice instancabile di *Vita nuova* e *Commedia*, citate quasi in ogni sua lettera, sovrapponendosi persino Eleonora all'eroina infernale di cui sarà l'interprete».⁵² Il training raggiunge l'acme dell'efficacia nel confronto diretto col testo, la lettura. Eleonora legge il canto V, è anche la Francesca di Dante. Abbiamo un testimone d'eccezione. Sotto le mentite spoglie di Stelvio Effrena e della Foscarina, e nella genericità eufemistica del riferimento all'opera di Dante, abbiamo la possibilità di sorprendere i due amanti nel momento privilegiato di un'estasi, erotica e artistica, che riattiva la funzione ispiratrice della lettura nell'intimità:

Leggendo le cantiche di Dante, ella fu severa e nobile come le sibille che nelle volte della Sistina sostengono il peso dei sacri volumi con tutto l'eroismo dei loro corpi commossi dal soffio delle profezie. Le linee del suo atteggiamento e fin le minime pieghe della sua tunica, al pari delle modulazioni, dichiararono il testo divino. Spirata l'ultima sillaba, ella vide il suo amico levarsi con impeto, tremare come nella febbre, vagare per la stanza agitato dal dio, anelare nell'ansietà che gli davano i tumulti confusi della sua forza creatrice.⁵³

«È morta quella che non meritai», è lo scarno epitaffio che il Vate pare abbia pronunciato alla notizia della scomparsa dell'amata di un tempo; di lei resta l'erma velata che veglia sullo scrittoio dell'Imaginifico al Vittoriale.⁵⁴ Traiettorie sghembe del destino: Pirandello, solitamente meno verboso, scrive un articolato necrologio anticipato dell'attrice, in cui non risparmia biasimo e frecciate al favorito scialacquatore del talento altrui. Ma anche per lui sta per arrivare il momento della ricompensa, a lungo attesa.

«Benvenuta signorina, siamo contenti che sia arrivata!», sono le parole che, nel ricordo di Marta Abba, il Maestro pronunciò accogliendola durante una sessione di prove, il 7 febbraio 1925.⁵⁵ Il sodalizio artistico sarebbe celermente maturato in un'intesa affettiva cementata dalla mancata consumazione di un amore che doveva restare impraticabile, a beneficio dell'uno e dell'altra, e dell'arte che deve

⁵² ANNAMARIA ANDREOLI, *Per la rilettura di «Francesca da Rimini»*, «Sinestesia», 6-7, 2008/2009, p. 485.

⁵³ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 467.

⁵⁴ Cfr. A. ANDREOLI, *Più che l'amore*, cit., p. 376.

⁵⁵ L'ancora freschissimo ricordo rivive nell'intervista alla televisione della Svizzera Italiana, trasmessa il 6 gennaio 1986, anticipata due giorni prima sul «Corriere della sera» (cfr. ELIO PROVIDENTI, *Marta Abba*, in *Archeologie pirandelliane*, Catania, Maimone, 1990, p. 193).

nutrirsi dell'olocausto di Eros. E ricompare Francesca, quella *poor Francesca* in gramaglie che chiedeva di essere riscattata dalla duplice aberrazione in cui l'aveva trascinata, a suo dire, d'Annunzio. È il 9 agosto del 1930, Marta Abba informa il Maestro di essere stata contattata per una performance napoletana, nei giardini pensili di Palazzo Reale: vi dirà il canto V dell'*Inferno*.⁵⁶ Inizia una tournée, che la porta al Carignano di Torino, proprio dove si era esibita, più di trent'anni prima, l'icona del teatro risorgimentale, Adelaide Ristori: «A Torino dove recitai il canto V furono ovazioni interminabili». ⁵⁷ Il confronto col canto di Francesca entra nel suo repertorio. Ne scrive ancora quattro anni dopo, l'11 aprile 1935: si ventila l'ipotesi di leggere il canto a Londra. ⁵⁸ Nel frattempo, come sappiamo, il Maestro, assecondando un felice estro creativo, fa i conti con la sua Francesca, con un dramma spiazzante, cifrato, originale modernissima rivisitazione dell'episodio dantesco. E non occorre sbrigliare la fantasia per ipotizzare che, dopo Eleonora Duse che legge a Gabriele d'Annunzio, Jula Cohn che legge a Walter Benjamin, anche Luigi Pirandello abbia potuto fruire di una lettura del canto V *ad personam*, da parte della donna amata.

Ma non possiamo chiudere senza interrogarci sulla modalità e sulla qualità dell'approccio di Marta Abba al testo dantesco. È lecito farlo perché l'Attrice acclude a una lettera al Maestro del 1° aprile 1931 l'articolo di Silvio d'Amico, che recensisce su «La Tribuna» dello stesso giorno la serata al Teatro Valle di Roma. Critica spietata, una sanzione di inadeguatezza, per una dicitrice che non avrebbe saputo rendere il canto intrecciato, prima sinfonico, poi melodico, delle rime e terzine della poesia dantesca. Di seguito un passo dal testo di d'Amico:

Ma un'attrice del tempo nostro dovrebbe almeno tener presente questo, che il canto di Francesca è *un canto*; che la bufera infernale, che il passaggio dei lussuriosi travolti dal turbine, che l'incontro coi due amanti avvinghiati, Dante li ha espressi attraverso accenti e rime, endecasillabi e terzine; e che non una terzina, non un endecasillabo, non una rima, non un accento del canto può andar perduto, senza disperder con essi, irrimediabilmente, la poesia.⁵⁹

Pirandello risponde il 7 aprile: «Non Ti consiglieri, Marta mia, di riscrivere a D'Amico e di seguire la polemica. Hai tempo ancora a far la Tua vendetta e a prenderti la Tua rivincita, un artista non deve mai polemizzare coi suoi critici». ⁶⁰ Ma è a dir poco singolare che proprio il 1° aprile, mentre Marta scrive la lettera

⁵⁶ Cfr. M. ABBA, *Caro Maestro*, cit., p. 118.

⁵⁷ Ivi, p. 141 [lettera del 14 febbraio].

⁵⁸ Cfr. ivi, p. 289.

⁵⁹ L'articolo è riportato in M. ABBA, *Caro Maestro*, cit., p. 159.

⁶⁰ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 714.

integrata dalla velenosa recensione di d'Amico, Luigi cerchi 'preventivamente' di rincuorare l'Amata dalla bassa lega dei giudizi critici, sollevando la sua arte in virtù di una similitudine dantesca tratta dal V canto infernale. Si tratta di una celebre impennata retorica, che di solito viene addotta fra le glosse al I atto di *Trovarsi*:

Guai alla gru che vada a chiedere d'essere giudicata dalle galline. Una gru non deve sentirsi ferita dalla beccata d'una gallina. Vanno tanto alte le gru (facendo in aer di sé lunga riga) che forse non sanno neppure che sulla terra razzolano le galline. E quante galline ha l'Italia! Quante galline raspano la critica sui giornali italiani! Via, via, via! Fuori, fuori, fuori! E in alto! In alto! In alto!⁶¹

La critica di d'Amico diventa interessante se respingiamo, per una corretta igiene argomentativa, due malevoli illazioni: che il giudizio fosse inquinato da motivi di animosità personale, e che la performance fosse caratterizzata da un approccio dilettesco.⁶² Semplicemente, supponiamo, è accaduto che un *cur-sus* emotivo singolarissimo – embriaco nella dimensione viscerale di una voce che interpretava mentre leggeva, col suo corpo femminile, lì, presente, noioso supplemento, che distrae – non potesse essere apprezzato dal tradizionale metronomo che scandisce una pronuncia che si immagina desessualizzata, celeste, o infera, astrazione.

Non sono molte le testimonianze di lettura femminile, non si dice della *Commedia*, ma dello stesso V canto.⁶³ Il testo di Dante continua a essere declinato da una competente, pertinente, invasiva voce maschile. *Et pour cause*, si dirà. Come scriveva Vossler,

Dov'è la donna capace d'un simile stile? E chi non può avere questo stile, non può nemmeno avere questi pensieri. Tutto il racconto potrà ben essere fatto per bocca d'una Francesca; non però nato nello spirito di lei. Lo spirito e l'anima di Francesca sono lo spirito e l'anima di Dante [...]. Il lettore o il declamatore che con

⁶¹ Ivi, p. 709.

⁶² Per una documentata *recensio* dell'attività critica di Silvio d'Amico, comprensiva delle numerose occasioni in cui ebbe a scrivere di Marta Abba, cfr. DONATELLA ORECCHIA, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana d'inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012. Il capitolo *Marta Abba attrice pirandelliana* si trova alle pp. 226-258.

⁶³ Dal 2005 la Società Dantesca Italiana ha parzialmente tentato di sanare questo *vulnus*. All'interno del ciclo di letture «Leggere Dante. Voci per il poeta», appare esemplare la scelta interpretativa e registica dell'attrice Galatea Ranzi, che si confronta col V Canto. Appena arrivati alla volta del canto, il fondale scuro assorbe la dicitrice: sullo schermo non si vede più nulla, risuona nel buio la voce di Francesca. Una voce ovviamente disincarnata, astratta, il corpo femminile sparisce, viene celebrato l'ennesimo giubileo dell'assenza.

voce alterata, femminilmente flebile sussurri le parole di Francesca [...] mostrerà di non avere inteso la natura tutta interiore, per nulla teatrale della Commedia.⁶⁴

Il giudizio, esemplare per tanti aspetti, fissa le coordinate di un approccio razionalistico al testo e al personaggio, che scansa con sussiego ogni implicazione realistica, sensibile ed emotiva, quindi *teatrale* se non addirittura romanzesca, a cui può dare accesso un'interpretazione di genere, come quella di Marta Abba o, in tempi più recenti, di un'attrice come Lucilla Giagnoni.⁶⁵ Riaffermate le proprie regali prerogative, magniloquente, irrelata, algida e astratta si accampa la voce dell'introspezione lirica. Ma quella voce maschile, che mira diretta all'autoimputata gestione simbolica dell'universale, mentre intona i versi della seconda parte del canto V, fra i più suggestivi dell'intero poema, sarà pur vero che celebra l'apoteosi della poesia, ma forse sacrifica l'autonomia espressiva di un personaggio che Dante, senza tema di smentita, sentiva echeggiare nel suo foro interiore con una voce femminile. E l'intensa, ingestibile reazione emotiva del personaggio della *Commedia*, che è tanta parte del fascino che continua a sprigionare quella situazione drammatizzata, non può essere il semplice frutto del sormontare di scrupoli moralistico-razionalistici. C'è Francesca di fronte a lui, con la sua storia e la sua voce, ed è una donna. Forse «la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni», secondo il celeberrimo giudizio, così *vintage*, di De Sanctis. Lo abbiamo ricordato proprio per suscitare il sorriso di chi può sorridere anche delle reazioni di d'Annunzio, di Benjamin, forse di Pirandello, all'udire la voce di Francesca, e per insinuare il sospetto che in quella voce si esprima qualcosa di più di un intreccio magistrale di rime, e di una sofisticata problematica speculativa e morale. Capirlo, sentirlo, non significa togliere qualcosa a Dante, e alla sua poesia, tutt'altro. Stiamo parlando di Eros, e fra poco dovremo misurare la bontà dell'assunto, misurandoci con quei versi memorabili. Con ciò, sia chiaro fin d'ora, nel leggere l'*aisthēsis* del pellegrino prescindere proprio dalle commosse, ma 'pelose', fughe sentimentali di cui si compiaceva, in maniera del tutto astorica, la sensibilità romantica e tardoromantica, esemplificate in un altro influente giudizio desanctisiano:

Ma la donna che nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualità

⁶⁴ KARL VOSSLER, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*. IV. *La poesia*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 44.

⁶⁵ Non possiamo sapere se, e fino a che punto, nel 'dire' il V Canto Marta Abba si mantenesse ligia al modo di recitare antinaturalistico, e pirandelliano, che le era rimproverato da non pochi critici. Sulla sua tecnica recitativa, si veda GIGI LIVIO, «*Fiamma del diavolo che non consuma*». *Marta Abba attrice 'frigida'*, «L'asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», X, 11, marzo 2006, pp. 45-66.

essenziali dell'essere femminile, la purità, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza dei sentimenti, poniamo anche colpevole, questa donna sentiamo che fa parte di noi, della comune natura e desta il più alto interesse e cava lacrime dall'occhio dell'uomo, e lo fa cadere come corpo morto.⁶⁶

Con buona pace di De Sanctis, *quell'uomo* che s'intenerisce immaginando *quella* Francesca, al punto da cadere come corpo morto, non è Dante. Non solo: di fronte all'Autore della *Commedia* c'è un'altra donna. Piacerebbe compatirne la debolezza, con paterna degnazione, per rientrare in sé rinfrancati dall'effluvio di lacrime che rassoda la buona coscienza dell'uomo di sentimento; il presupposto rassicurante, va da sé, è che lei, giudicata, accetti di essere giudicata.

⁶⁶ FRANCESCO DE SANCTIS, *Francesca da Rimini secondo i critici e secondo l'arte*, «Nuova Antologia» X, 1869, poi, con il titolo *Francesca da Rimini*, in *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1872, pp. 8-9.

III.2. SPLENDORI E MISERIE DI UN SIMBOLO

II.2.1. *Francesca a teatro*

La cattedra di Storia comparata delle lingue e letterature neolatine alla Sapienza di Roma avviò alla filologia romanza non solo allievi geniali e irrequieti, come Luigi Pirandello e Gabriele d'Annunzio: sotto il magistero di Ernesto Monaci si specializzò, fra il 1895 e il 1896, anche Karl Vossler. Una decina d'anni dopo, l'ancora accademicamente giovane romanista tedesco avrebbe inquadrato la sua vasta erudizione nei principi estetici dell'idealismo crociano per licenziare la sua ponderosa monografia sulla *Commedia*, che pone una pietra miliare negli studi su Dante del primo Novecento. Vossler scrive dopo un secolo prolifico di Francesche, per la maggior parte riprodotte per partenogenesi. Ecco la sua valutazione:

Non si lascia spossessare il poeta da' suoi personaggi; essi vivono in lui solo per quanto egli vive in loro. I molti artisti, che han tentato d'appropriarsi di Francesca, di toglierla a Dante per darle vita autonoma in drammi o poemi, han pagato cara la loro audacia. Non c'è che una Francesca viva nella letteratura mondiale, quella di Dante.¹

¹ K. VOSSLER, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*. IV. *La poesia*, cit., p. 44. Diamo nell'originale il perentorio dettato conclusivo: «Es gibt in der ganzen Weltliteratur nur eine einzige lebendige Francesca, und das ist die Dantesche» (*Die Göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, II. Band II. Teil, *Erklärung des Gedichtes*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1910, p. 978).

Il giudizio è tranciante, nello stesso tempo condivisibile e ingeneroso, ma consente di sottrarsi all'impari tentativo di una *recensio* che non potrà mai essere esaustiva. Non è nemmeno fra i nostri obiettivi. Semmai, possiamo proporci di registrare, attraverso una parzialissima ma non occasionale campionatura, alcune significative variazioni sul tema: operazione comunque interessante, perché nel discorso sulla fortuna di Francesca è sempre possibile leggere lo scartafaccio di un discorso sullo stato, più o meno presente, del costume degli Italiani, e non solo.

In origine, a partire dal mito tristaniano, le rette del desiderio tracciano parallelogrammi, con interni incroci obliqui, che solo in via del tutto astratta, superficiale e parziale possono isolare schemi triangolari; e prescindiamo, per il momento, dal guazzabuglio erotico che si dipana attorno alla storia di Lancillotto e Ginevra. Mezzo millennio di *damnatio memoriae* per la vicenda dei due amanti infernali, che non si giustifica con la tardiva riscoperta ottocentesca di Dante in funzione dapprima civile e quindi poetica. Che ci sia o meno una rizomatica continuità con le multilinerari complicazioni erotiche degli albori medievali, sta di fatto che una sensibilità culturale che, ancora nel 1782, può riflettersi nel vertiginoso intrecciarsi delle *Liaisons dangereuses*, non può provare interesse per l'apparentemente sciatta dinamica sentimentale disegnata da Dante. È tempo di *sensiblerie*, non ancora di *pathos*. Non occorrerà attendere molto. Qualche lungimirante lettore si ricorderà di Boccaccio, della sua ispirata interpretazione romanzata dell'episodio, confusa fra la farragine degli studi eruditi. Boccaccio, non a caso, aveva riconosciuto le stimmate dell'archetipo tristaniano, ma il lettore romantico crederà di trovarvi meravigliosamente confezionato l'intreccio adulterino, fra amore, passione, onore, gelosia, in cui versare la propria inibita ansia di ribellione sentimentale. Francesca, Paolo, Gianciotto, oltretutto fratelli: perfetta sublimazione dello schema triangolare, che spopolerà sulle scene drammatiche e melodrammatiche di più di un secolo, sottoposto a una pletera di permutazioni e travestimenti.²

A partire dal poemetto di Francesco Gianni, poeta improvvisatore e fervido giacobino, che nel 1795 richiama in vita un'eroina che aveva ceduto, colpevolmente, alle lusinghe della passione.³ Ben presto però il cipiglio severo si muterà in pietosa simpatia, fin dalle opere in qualche modo inaugurali di Leigh Hunt e di Silvio Pellico. Il poema in quattro canti di Hunt, del 1816, con lettera dedicatoria a Byron, in maniera originale introduce la morte separata degli amanti: Paolo viene ucciso in duello da Giovanni, le sue ultime parole vengono raccolte dall'amico Tristano.

² Cfr. FABRIZIO CIGNI, *La "Francesca" e il tristanismo fra Otto e Novecento*, in «Meravigliosamente un amor mi distringe». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, a cura di Federica Fortunato e Irene Comisso, Rovereto, Osiride, 2017, p. 224.

³ Su Gianni, e più in generale sulla fortuna del personaggio, si veda lo splendido studio-repertorio di F. FARINA, *Francesca da Rimini. Storia di un mito*, cit.

Questi reca la ferale notizia a Francesca, che si lascia, novella Isotta, morire.⁴ Altrettanto originale, e più fortunata, l'invenzione di Pellico (1815): la sua Francesca muore serbandosi casta, angelicata nel corpo a dispetto dell'eterno martirio che l'aspetta (e a questo punto non si capisce perché): «FRANCESCA. Eterno... martir... sotterra... oimè... ci aspetta!... PAOLO. Eterno fia il nostro amore... Ella è spirata... Io muojo...»⁵ Inviolata anche l'eroina di Dara e Ricci Gramitto (1878), il già ricordato zio di Pirandello, ma perché sorpresa col ritrovato sposo dell'anima nel corso dei languidi preliminari. L'ispirato duetto che conferma i sospetti di Lanciotto culmina nei cantabili settenari della scena dodicesima: «Compensa un solo istante / eternità di pene, / alle riarse vene / piena la vita or vien!...». Può essere utile offrire un sunto della trama, dal momento che il libretto, pressoché dimenticato, ha sicuramente scaldato la fantasia del giovane Pirandello. La scelta di Ricci Gramitto-Dara è stata quella di prescindere da sempre macchinosi e inverosimili equivoci e malintesi: Paolo s'innamora subitamente di Francesca nel cimitero di Ravenna, mentre la osserva, composta nel dolore, deporre sulla tomba della madre una ghirlanda di semprevive. Deve partire per un'impresa in Oriente (è un crociato), e riesce, in un intenso dialogo, a infiammare Francesca del suo stesso amore, e a farsi promettere che avrebbe atteso il suo ritorno. Giunge invece la falsa notizia della sua morte; ragioni di opportunità politica consigliano l'unione parentale fra i Polenta e i Malatesta. Nel giorno stesso in cui si celebrano le nozze fra Lanciotto e Francesca, torna Paolo. La tragedia volge velocemente verso lo scontato epilogo: l'atteggiamento dei due novelli cognati instilla il sospetto nell'animo geloso di Lanciotto. Del tutto obliterata la scena dantesca del libro galeotto, Paolo e Francesca riescono soltanto a rinovellare l'antica promessa in un casto abbraccio, quando prorompe Lanciotto per farsi giustizia.

Unione, nell'amore, nella morte, nell'eterno supplizio: il *refrain* scandisce il picco di intensità patetica anche nella fantasia drammatica del catanese Mario Rapisardi e nella tragedia del messinese Giovanni Alfredo Cesareo. La *Francesca da Rimini* di Rapisardi (1869) è ambientata nell'oltretomba, si confronta dunque direttamente con Dante. La purezza di sentimento della donna ha commosso l'Alto Fattore, che le concede la grazia, da sovrano illuminato e pietoso (ma non

⁴ Cfr. LEIGH HUNT, *The story of Rimini*, in *Poetical works*, ed. by Humphrey S. Milford, London, Oxford University Press, 1923, pp. 1-37. Byron, che aveva fattivamente collaborato alla confezione del poemetto di Hunt, assimilò la storia degli amanti danteschi al punto da utilizzarla come leggenda personale, per alimentare la fantasia delle proprie relazioni sentimentali ed erotiche. Tradotto parzialmente il V Canto, ne trasse ispirazione per il poemetto *Parisina* (cfr. FREDERICK L. BEATY, *Byron and the story of Francesca da Rimini*, «Publications of the Modern Language Association», LXXV, 4, sept. 1960, pp. 395-401).

⁵ SILVIO PELLICO, *Francesca da Rimini*, in *Tragedie*, Firenze, Le Monnier, 1859, p. 38 [atto V, scena ultima].

si comprende allora perché l'avesse in prima istanza condannata). Paolo no, dovrà scontare insindacabilmente la pena (misteri dell'imperscrutabile giudizio divino). L'Angelo sta per aprire a una perplessa Francesca le porte del Paradiso, quando la donna, come era lecito attendersi, sceglie di dannarsi per non separarsi dal suo amato, ripiombando nell'imbuto infernale. Paolo la vede inopinatamente tornare: «PAOLO. Che fai? misera donna, eternamente / tu sei perduta! FRANCESCA. Eternamente io t'amo!»⁶ Possiamo figurarci lo sguardo allibito con cui avrà assistito alla scena l'arcidiavolo Belfagor, che nella novella tradizionalmente attribuita a Machiavelli era fuggito a gambe levate in Inferno proprio per scrollarsi di dosso l'impiccio della consorte. Certi eroismi, evidentemente, sono solo femminili: ricordiamo che, un paio di decenni prima della Francesca di Rapisardi, Cathy, eroina del pathos romantico, aveva sognato di fuggire dal Paradiso per tornare a Wuthering Heights, a scontare il suo tormentato amore per Heathcliff: «I was only going to say that heaven did not seem to be my home; and I broke my heart with weeping to come back to earth; and angels were so angry that they flung me out into the middle of the health on the top of Wuthering Heights; where I woke sobbing for joy».⁷

Da Catania a Messina, il più giovane Alfredo Cesareo, già incontrato nel nostro percorso pirandelliano, scrive la tragedia che avrà il suo debutto scenico al teatro Biondo di Palermo il 27 febbraio 1905. Nella cornice antidannunziana di quella che il Vate ebbe a definire una «Francesca da ridere», si staglia, non disprezzabile, la figura tormentata di Giovanni, con possibili suggestioni per lo stesso Pirandello: «E come nella rocca / giacciono tutti, e io son desto, io solo, / davanti la finestra spalancata / alle stelle innocenti, io provo dentro / un indistinto orrore di me stesso, / quasi che fossi reo di non so quale / misfatto inconfessabile».⁸ Il ribaldo ferito nell'onore vibra i mortali fendenti di spada e ascolta, verosimilmente esterrefatto come il lettore, il ritorno dell'imperituro ritornello sulle labbra ormai prossime a suggellarsi della donna: «Teco, dovunque... / eternamente... eternamente... tua».⁹ Tanta consonanza sentimentale, che strappa l'applauso e inumidisce il ciglio della sensibilità maschile dell'epoca, trova un ovvio riscontro nelle vicende biografiche di questi letterati siciliani, che sciolgono voti all'ideale dell'eterno (non sia mai) femminino: ebbero la ventura di condividere, in successione, i favori della celebre e chiacchierata Contessa Lara, e di riconoscersi, in virtù delle loro non limpidissime tresche sentimentali, nella ben poco gradita trasfigurazione fantastica di due

⁶ MARIO RAPISARDI, *Francesca da Rimini*, fantasia drammatica, in *Opere* vol. I, *La palingenesi, La Francesca da Rimini, Le ricordanze*, Catania, Giannotta, 1894, p. 307 [atto II].

⁷ E. BRONTË, *Wuthering Heights*, cit., pp. 78-79 [chap. IX].

⁸ G.A. CESAREO, *Francesca da Rimini*, cit., p. 113 [Atto V, Scena VIII].

⁹ Ivi, p. 158.

capolavori della narrativa italiana di fine secolo, *Il piacere* di d'Annunzio (Cesareo) e *L'esclusa* di Pirandello (Rapisardi, con la compartecipazione di Verga).

Nel giro di un triennio, dal 1899 al 1902, nei teatri di mezzo mondo risuona l'eco degli intrighi di palazzo malatestiani. Non solo d'Annunzio, dunque. Nel 1901 l'attore americano Otis Skinner ripropone la fortunata tragedia di George Henry Boker (1853), cupo affresco, con venature shakespeariane, del collasso morale e politico di una civiltà aristocratica, messa alla gogna per quegli intenti civili che di lì a qualche anno avrebbero impegnato lo scrittore come attivista fra le file dell'Unione.¹⁰ Tra il 1899 e il 1900 Stephen Phillips lavora su commissione per il grande attore George Alexander: il suo dramma *Paolo & Francesca* debutterà al St. James Theatre di Londra nel 1902, riscuotendo un successo che convinse alcuni critici a ribattezzare l'autore come un Sofocle redivivo.¹¹ Un passo dell'opera richiama la nostra attenzione: la 'letteraturizzazione' dell'eros accende il gioco dei rimandi speculari, gli amanti si riconoscono nell'intersezione dei piani temporali:

PAO. [...] *Thou* wast the lovely quest of Arthur's knights – / FRANC. *Thy* armour glimmered in a gloom of green. / PAO. Did I not sing to thee in Babylon? / FRANC. Or did we set a sail in Carthage Bay? / PAO. Were thine eyes strange? / FRANC. Did I know thy voice? / All ghostly grew the sun, unreal the air / then we when we kissed. / PAO. And in that kiss our souls / together flashed, and now they are one flame, / which nothing can put out, nothing divide.¹²

La morte degli amanti non viene rappresentata: ricompaiono infine i loro corpi esanimi, stretti nell'ultimo abbraccio, e pietosamente composti in un letto nuziale. Giovanni, emotivamente ancora scosso, li bacia entrambi, sulla fronte, e pronuncia la battuta su cui cala il sipario, una conclusione invero bellissima: «She takes away my strenght. / I did not know the dead could have such hair. / Hide them. They look like children fast asleep!»¹³ Nello stesso anno, il 22 aprile 1902, debuttava al Théâtre Sarah-Bernhardt di Parigi la *Francesca da Rimini* di Francis Marion Crawford. Il prolifico scrittore americano aveva risposto alla sollecitazione della non più verde ma ancora divina attrice francese, che non voleva mancare all'appuntamento dopo che non solo oltremarina, ma anche oltralpe, l'eroina dantesca aveva acceso le luci della ribalta con clamorosa rivalizzazione, grazie alla

¹⁰ Cfr. PAUL D. VOELKER, *George Henry Boker's «Francesca da Rimini»: an interpretation and evaluation*, «Educational Theatre Journal», XXIV, 4, dec. 1972.

¹¹ Cfr. PETER LEVINE, *Reforming the humanities. Literature and ethics from Dante through modern times*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, pp. 156-157.

¹² STEPHEN PHILLIPS, *Paolo & Francesca*. A tragedy in four acts, London & New York, John Lane, 1901, pp. 109-110 [act IV].

¹³ Ivi, p. 120.

coppia d'Annunzio-Duse. Piccoli dispetti, legittime rivalità, che lo spregiudicato Imaginifico aveva ravvivato da par suo pochi anni prima, con la *querelle* su *La ville morte-La città morta*.¹⁴ Ragguardevole novità, la versione di Crawford, tradotta in francese da Marcel Schwob, introduce la presenza di Beatrice Orabile, moglie di Paolo, scambiata per una folle. Di lei si ode solo la voce, fuori scena, che accusa di tradimento il marito. Viene arrestata, per aver fatto resistenza, ferendo una delle guardie. Francesca, dapprima insospettata, diventa furente di gelosia quando apprende da Paolo che si tratta di sua moglie. La donna sta per essere condotta al cospetto di Giovanni, per essere giudicata, ma giunge la notizia che si è suicidata (in realtà è stato Paolo a dare l'ordine al carceriere, per impedire che denunciassero al fratello i maneggi adulterini con Francesca). Il secondo atto si chiude con la visione del corpo senza vita di Beatrice: «GIOVANNI *après un long regard jeté à la morte, tourne les yeux vers Paolo et le considère gravement; puis, d'un ton solennel: Paolo Malatesta, fais enterrer ta femme!*»¹⁵

Concludiamo la veloce carrellata, che quantomeno ha restituito intensità e complessità drammatica al personaggio di Gianciotto, che è diventato il vertice artisticamente più risentito del tedioso triangolo adulterino, con un'incursione nel teatro popolare napoletano, nell'immediato brio postunitario, tra lazzi, facezie, maschere e situazioni da *vaudeville*. La *Francesca* di Antonio Petito, celebre Pulcinella della scena partenopea, si apre col sipario ancora calato. Il pubblico è accorso per assistere all'ennesima rappresentazione della tragedia di Pellico, ma la liturgia romantico-patriottica incredibilmente non si può officiare, a causa della sconveniente diatriba sorta tra gli attori (liti per intrallazzi sentimentali, che richiedono addirittura l'intervento delle forze dell'ordine); a quel punto, mentre finti spettatori tra il pubblico dialogano con un impacciato Pulcinella che si presenta sul proscenio, si decide di rappresentare, in modalità estemporanea, una versione comica, e in napoletano, di *Francesca*, con lo stesso Pulcinella nel ruolo dell'eroina dantesca. Ecco l'imbarazzato annuncio del protagonista, antesignano del dottor Hinckfuss pirandelliano:

UN SIGNORE (*da un palco*). Eh! là, si può sapere che cosa è successo? Mi pare di stare in mezzo alla strada! (*seguita il chiasso dalle scene, poi sorte Pulcinella fuori il sipario*) PULCINELLA. Pubblico rispettabile, per una disgrazia impreveduta o prevista e non immaginata come meglio vi pare, questa sera non può aver luogo la tragedia di Francesca da Rimini. Quei signori che non sono contenti avranno la

¹⁴ Cfr. A. ANDREOLI, *Più che l'amore*, cit., pp. 123-136, e ALESSANDRA CONTENTI, *Eleonora, Sarah e Francesca: d'Annunzio e F.M. Crawford*, in *Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana*, a cura di Patrizia Nerazzi Bellman, Chieti, Solfanelli, 1990.

¹⁵ FRANCIS MARION CRAWFORD, *Francesca da Rimini*; drame en cinq actes dont un prologue. Traduit par Marcel Schwob, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1902, p. 90.

compiacenza di jirsene. Se mai volessero essere restituito il denaro, resta a loro facoltà di potersi mettere l'anima in pace, mentre Don' Raffaele o bollettinaro se n'è fujuto... la stessa cosa dico alle signore e ai signuri dei palchi, che per questa sera avranno la compiacenza de jirse a cuccà n'ora primma. UN SIGNORE. Voi dite un sacco di bestialità. Chi vi ha dato l'ardire di uscire qui fuori? UN INGLESE. Io sono venuto per sentire Francesca. PULCINELLA. Ma io non ve pozzo fa senti manco Menechella. UN INGLESE. Chi è questa Menechella? PULCINELLA. È la surella cugina de Francesca. UN INGLESE. Ebbene vediamo sorella.¹⁶

Sì, ci si può accontentare. Solo una fresca ironia metateatrale poteva smascherare il mistificato balletto delle Francesche petulanti che popolano la scena ottocentesca. A volere essere indulgenti, nei casi migliori si dimena sul palco una consanguinea, sorella o cugina, dell'originale. All'archetipo, *per aspera ad astra*, si può alludere solo per via cifrata, quasi indiscernibile, ed è la via battuta genialmente da Pirandello; oppure, si può azzardare l'improntitudine di ricostruire realisticamente e storicamente il non detto dantesco, per abbozzarne un verisimile simulacro tragico: ciò che tenterà di realizzare d'Annunzio.

III.2.2. *La tragedia di d'Annunzio*

Nelle ville patrizie dell'Appennino umbro si consumano drammi della follia e della gelosia. Si può battere il capo cadendo da cavallo, proditoriamente spinti dal rivale, oppure si può soggiacere all'agguato di Eros, che punisce un momento di rilassata vigilanza morale. Nella immaginaria cronologia che incrocia storia e fantasia i conti tornano:¹⁷ è il 1901 quando la carnevalata meticolosamente preparata degenera nel supposto incidente che fa perdere il lume della ragione a uno dei figuranti, è il 1913, dodici anni dopo, quando il folle bardato da Enrico IV rinsavisce, senza però dismettere, a maleficio degli altri, gli abiti di scena;¹⁸ nello stesso anno, si ricorderà, entra in clinica Romeo Daddi, il personaggio della novella di Pirandello. Un Medioevo finto, in livrea, genialmente giustapposto a un archetipo medievale cripticamente alluso e modernamente riarrangiato. D'altro

¹⁶ *Francesca da Rimini*. Tragedia a vapore. Bizzarria comica scritta dal Signor ANTONIO PETITO, Napoli, De Angelis, 1867, p. 6 (cfr. FRANCESCO COTTICELLI, *Di Dante, Pellico, Petito e «Francesca da Rimini»*. *Qualche divagazione*, «Dante e l'arte», I, 2014).

¹⁷ Sviluppiano un'intuizione di A. ANDREOLI, Introduzione a L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, cit., p. 23.

¹⁸ Pirandello annuncia a Ruggeri il soggetto del dramma in una lettera del 21 settembre 1922 (cfr. LEONARDO BRAGAGLIA, *Carteggio Pirandello-Ruggeri. Appunti per uno studio del rapporto fra autore e interprete*, Fano, Biblioteca Comunale Federiciana, 1987, p. 42).

canto, mentre Treves continua a ristampare, anche nel 1913, *Francesca da Rimini*, la dannunziana saga dei Malatesta approda sul palcoscenico lirico, prima con *Parisina* musicata da Mascagni (Teatro alla Scala di Milano, 15 dicembre 1913) e poi con la stessa *Francesca da Rimini*, nella memorabile riduzione operistica con musiche di Zandonai (Teatro Regio di Torino, 9 febbraio 1914). E così, retrocedendo a inizio secolo, componiamo il quadro che stringe in ideale contestualità il dramma della cortese brigata *blasé* che recita per diporto, ma con araldica acribia, il carnevale della propria fatuità, con la messa in scena, il 9 dicembre 1901 al Teatro Costanzi di Roma, di un *monstrum* di tragica fedeltà antiquaria.

Impatto enorme quello della tragedia di d'Annunzio: l'erudizione al servizio della rappresentazione, col miglior dantismo d'accademia mobilitato *ex ante* dal drammaturgo per dare sostanza di verità storica al quadro scenico, e quindi ricettivo *ex post* per cavalcare una stagione di terapeutico 'positivismo' critico, che felicemente contendeva, finalmente *erga omnes* e non nelle conventicole della scuola storica, la gestione interpretativa del canto V alla diarchia romantico-simbolista.¹⁹ Nell'andamento altalenante dei rapporti fra Pascoli e d'Annunzio, metterà conto registrare l'importante colpo di coda del simbolismo critico, *La mirabile visione*, che esce tempestivamente nel dicembre del 1901 proprio per rivendicare il diritto di proprietà intellettuale sui fatti danteschi di Romagna, di contro alle scorribande filologico-fantastiche del non ancora «fratello, minore e maggiore».²⁰ Ma il restauro filologico, rutilante e prezioso nel 'visibile parlare' dei costumi e degli arredi di scena, non si esaurisce in una festa per dotti: le quattro recensioni commissionate da Alberto Bergamini per il «Giornale d'Italia» hanno un valore inaugurale per la storia del giornalismo culturale italiano, che può serrare le file nel contenitore esposto e prestigioso della terza pagina.²¹ Abbiamo già detto di Eleonora Duse: musa, finanziatrice e impacificata interprete, porta *Francesca*, con opportuno dimagrimento testuale e scenografico, al successo in Europa e negli Stati Uniti. La tournée oltreoceano si svolge fra l'ottobre 1902 e il gennaio 1903. Il 25 novembre viene ricevuta alla Casa Bianca dal Presidente Theodore Roosevelt.²² Lo ricordiamo per introdurre una breve rassegna di giudizi critici sull'allestimento del dramma

¹⁹ Cfr. ANNAMARIA ANDREOLI, *DantolatRIA fra Otto e Novecento: il caso d'Annunzio*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola e Caterina Verbaro, Pisa, ETS, 2015.

²⁰ Cfr. CARLA PISANI, *Ravenna e la Romagna di Dante in «Francesca da Rimini» e nella «Mirabile visione»*, in *Filologia e poesia tra Pascoli e D'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2010.

²¹ Cfr. ANDREA LOMBARDINILLO, *Nascita della terza pagina. D'Annunzio, Sighele e il mito di Francesca da Rimini*, «Rassegna dannunziana», XXXIV, 72, 2018.

²² Cfr. *Amarti ora e sempre. Eleonora Duse e Francesca da Rimini*, Catalogo della mostra di Gradara, Urbino, QuattroVenti, 2006, p. 92.

di d'Annunzio, che partirà proprio dalla terra che aveva dato i natali ai già citati Boker e Crawford.

Nel luglio 1902 la scrittrice americana Edith Wharton, che sarebbe stata la prima donna a vincere il Premio Pulitzer, pubblica su «The North American Review» il saggio *The three Francescas*, in cui recensisce le tragedie di Philips, Crawford e d'Annunzio. Il giudizio prescinde dalla rappresentazione – Eleonora Duse sarebbe arrivata negli States qualche mese dopo –, ma la competenza e sensibilità della lettrice, che proprio nel 1902 pubblica un romanzo storico ambientato in Italia, non è in discussione. La palma è senz'altro assegnata alla *Francesca* di d'Annunzio, con alcune riserve:

The mere reading of Signor d'Annunzio's list of characters shows how large a part he allots to the episodic portrayal of life in a mediaeval Italian city [...]. To keep such a crowded background in perspective requires the large scenic brush of a master dramatist; and even Shakespeare did not pack his middle distance in the plays where he wished the principal action to stand out in high relief. Moreover, in his dramas of passion, every subordinate character is a necessary link in the chain of action [...]. Signor d'Annunzio lacks the skill to utilize his accessory figures in this way: they are merely put in to "look pretty", as a collector arranges his bric-a-brac.

Tuttavia, entro questi limiti, «The result, it must be owned, is distinctly effective. The play unrolls a series of vivid pictures, all suffused with the atmosphere of the old chronicles and the *novelle*».²³ Dunque, uno sfondo lavorato di cesello che ruba il primo piano, compromettendo l'evidenza dell'azione drammatica; ἔκφρασις che riscatta la sua natura di servizio imponendosi sulla μίμησις, in una lettura critica che Pirandello, se fosse stato in grado di esprimersi senza pregiudizi, avrebbe senz'altro condiviso. C'è da dire che Edith Wharton legge, la sua immaginazione non è distratta dai bagliori corruschi di una scena gremita di dettagli squisiti, l'impressionante effetto di verità storica, che sconfina nel pittoresco, è tutto a carico dello scrittore. Peraltro, «Il testo della tragedia a stampa, nell'edizione con capilettera e fregi di De Carolis (Treves 1902), degna di Aldo Manuzio, subito rivela che i versi sono più da leggere che da rappresentare».²⁴

Veniamo al secondo testimone rappresentativo. Su «La Nuova Antologia» del 16 maggio 1902 il celebre psicologo e criminologo Scipio Sighele recensisce il lavoro di d'Annunzio. Anche in un senso più ampio, ai fini della presente ricerca, risulta

²³ EDITH WHARTON, *The three Francescas*, «The North American Review», CLXXV, 548, Jul. 1902, pp. 21-22.

²⁴ A. ANDREOLI, *Più che l'amore*, cit., p. 221.

interessante la figura di questo studioso, naturalmente influenzato dall'antropologia lombrosiana. Dieci anni prima aveva pubblicato un volumetto, dal titolo *La coppia criminale*, in cui venivano esaminate le forme possibili di morboso legame affettivo, tarate sulla scala «la coppia sana, la coppia suicida, la coppia pazza» – e i lettori di Pirandello correranno forse col pensiero alle “tre corde” di Ciampa nel *Berretto a sonagli*.²⁵ Fra il delirio individuale, e il contagio psichico determinato dall'abbassamento della soglia di autocontrollo razionale in circostanze di eccitazione collettiva, si trova il caso particolare della *folie à deux*, imposta, in condizioni di isolamento e di intensa sinergia, dalla personalità dominante nel rapporto di coppia, o addirittura esaltata dal simultaneo convergere della medesima psicosi. Comunque, ora preme richiamare un passaggio della recensione alla *Francesca* di d'Annunzio. Di nuovo, a parlare è il lettore:

Già, uno dei maggiori critici nostri notava che la figura di Francesca è evanescente. Essa si perde nel sogno; è intangibile e inafferrabile, e passa attraverso il dramma, di cui è l'origine, come un simbolo di dolcezza e di debolezza femminile [...]. Paolo [...] è un uomo che piace a Francesca per la sua bellezza e che non piace al pubblico per la sua effeminatezza; egli è così pallidamente disegnato in confronto al forte rilievo che hanno i profili dei suoi fratelli, da non ispirare né simpatia né compassione [...]. Vi deve essere una ragione per cui Gabriele d'Annunzio [...] non è riuscito nella creazione dei tipi dei «duo cognati» [...]. E la ragione [...] parmi questa: il temperamento artistico di Gabriele D'Annunzio è tale che raggiunge le più alte vette dell'arte quando vuol rappresentare individui eccezionali o stati d'anima patologici, ma rimane inferiore a sé stesso quando ci dipinge uomini moralmente sani e stati d'anima normali.²⁶

Non era affatto scontato che un addetto ai lavori, uno psicologo criminale, desse la sua convinta approvazione alle figure più spiccatamente ‘deviate’ della vicenda, una delle quali geniale recupero dannunziano: Giovanni lo Sciancato e Malatestino dall'Occhio, il «tiranno fello» di *Inf.* XXVIII, 76-84. C'è da chiedersi come avrebbe reagito, se avesse assistito alla prima del Costanzi di Roma, di fronte alla scelta di affidare la parte dell'inquietante fratello minore dei Malatesta a una donna, l'attrice Emilia Varini. Quanto a Paolo, il silenzio impostogli da Dante continua a pregiudicare l'esito del suo accesso al proscenio,²⁷ anche se il sapiente tratto della

²⁵ Cfr. SCIPIO SIGHELE, *La coppia criminale*, Torino, Bocca, 1892. I risultati delle ricerche di Sighele sui meccanismi della psicosi collettiva influenzarono il pensiero di Gustave Le Bon.

²⁶ SCIPIO SIGHELE, *La «Francesca» di Gabriele D'Annunzio*, «Nuova Antologia», CLXXXIII, serie IV, fasc. 730, 16 maggio 1902, p. 312.

²⁷ Non a caso, il Romeo della novella *Nel gorgo* non parla, è fuori scena. Per trovare la parola, e palesare tutta la verbosa sofferenza di un personaggio che è stato costretto a lungo al silenzio, deve addirittura triplicarsi: essere insieme Paolo, Dante e Lancillotto. Ma di questo abbiamo già detto.

contraffazione lo presenta nel paratesto come autore di un sonetto responsivo all'inaugurale vicenda d'amore della *Vita nova*: al dantesco *A ciascun'alma presa, e gentil core* risponde con *Vedesti, al saggio d'ogni alto amadore*. È l'intuizione acutissima di una dinamica di speculari riflessi letterari, che nel rimbalzo fra le coppie Dante-Beatrice, Paolo-Francesca, Lancillotto-Ginevra allude a possibili intime ragioni dello smarrimento del pellegrino in quel secondo Cerchio infernale. E l'invenzione non si perita di disegnare una situazione suggestivamente verosimile, rievocata da Paolo in *ouverture* alla scena della fatale lettura congiunta del romanzo arturiano:

Io fui talvolta / nella casa di un sommo cantatore / nominato Casella, / e quivi convenivano taluni / gentili uomini. Guido Cavalcanti / tra gli altri, cavaliere de' migliori, / che si diletta del dire parole / per rima, e Ser Brunetto / dottissimo rettorico / tornato di Parigi; / e un giovinetto / degli Alighieri nominato Dante.²⁸

E veniamo al terzo testimone, Isidoro Del Lungo. Erudito non accademico, fra i soci fondatori della Società Dantesca, di cui diventerà Presidente dal 1920 al 1927, fu un convinto assertore del metodo storico, applicato nei suoi studi letterari d'epoca bassomedievale. La sua reazione critica alla *Francesca da Rimini* sanziona, anticipando di qualche mese l'intervento di Francesco Torraca, l'interesse della cultura specialistica nei confronti della ricostruzione fantastica, ma scientificamente non dilettesca, della tragedia dannunziana. Non a caso: l'8 gennaio 1900 l'Imagnifico era stato 'laureato' in Orsanmichele, invitato dalla Società Dantesca a leggere l'VIII Canto dell'*Inferno*, nell'ambito della recentemente rinfrescata tradizione delle *Lecturae Dantis* – più di due anni prima di Pascoli, che non la prese bene. Del Lungo aveva assistito alla rappresentazione della tragedia al Teatro della Pergola di Firenze, e letto i frammenti anticipati in varie sedi periodiche (il volume di Treves esce a marzo). Il registro è elogiativo, ma, anche in questo caso, ci pare interessante la riserva:

Sia pure bandita di sulle scene la molle cantilena metrica, della quale specialmente gli attenuatori della sapiente durezza alfieriana hanno lungamente abusato; ma allo schiacciare, allo spiacciare, il verso per modo che se ne perda affatto il sentore e non si distingua più dalla prosa, mi sembra preferibile lo scriver prosa addirittura. Il D'Annunzio tiene questo, se pur è, sistema da un pezzo, e n'avrà le sue buone ragioni; ma è lecito a molti non capacitar-sene.²⁹

L'appunto sulla qualità espressiva pregia l'abbassamento tonale, e la spezzatura,

²⁸ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2018, p. 149 [atto III, scena V].

²⁹ ISIDORO DEL LUNGO, *Medio evo dantesco sul teatro*, «Nuova Antologia», vol. CLXXXII, serie IV, fasc. 725, marzo-aprile 1902, p. 30.

ora colloquiale ora tragica, della misura dannunziana rispetto alla melliflua cantabilità dell'endecasillabo di Pellico (per tacere delle riduzioni melodrammatiche), ma rimprovera allo scrittore di essersi arrestato in mezzo al guado, o nell'intercapedine fra due ambienti: un ulteriore sforzo, e avrebbe aperto la porta che dava accesso alla prosa. Il rilievo non è peregrino: si annuncia una stagione di più domestica quotidianità per gli amanti dannati. La loro memoria può essere finalmente alleggerita dalle incrostazioni del tragico romantico e approdare, pochi decenni dopo, alle meravigliose terzine di *Als ich den beiden so berichtet hatte* (1938), di Bertolt Brecht, forse i più bei versi che il Novecento abbia dedicato in suffragio della «coppia d'Arimino», al pari di un'altra poesia di cui diremo. L'utopia di un mondo sanato dai conflitti di proprietà porta il poeta in Inferno, a dialogare coi dannati per liberarli dalle loro colpe e dalla loro cattiva storia. Incontra Paolo e Francesca. Francesca, questa volta, rimane silente:

Appena ebbi raccontato ai due / che lassù nessuno più uccide per brama di possesso / poiché nessuno più possiede, il falso sposo // che aveva soggiogato colei che non gli compete / levò la mano, sempre serrata all'altra, / la considerò con lo sguardo e mi domandò turbato: // «Dunque non si ruba, se nulla è di qualcuno?» / Scossi il capo. Al contatto / delle mani, io lo vidi, la donna arrossì. // Pure lui lo vide e disse: «Non è più lei / da quel tempo della seduzione illecita!» / E mormorando «Dunque non c'è più neanche la rinuncia» // se ne andò veloce insieme a lei. E il giogo / lo portavano come fosse senza peso.³⁰

Ma una Francesca svestita delle sue tuniche e sopravvesti in crespo di seta non solo non è più riconoscibile, ma diventa, una volta smascherato il falso sentimentalismo del suo banale travimento erotico, un puro fungibile per esercizi di accanimento critico. La breve stagione del suo mito è finita, resta la poesia, di Dante. Abbastanza, si dirà. Nell'attesa che arrivi uno scrittore, un Pirandello qualunque, che torni a sentire la sostanza di vita di quei versi, come se lo riguardassero, come se riguardassero il lettore.

III.3.3. *Il riuso moderno del mito*

L'atmosfera rarefatta del Berghof, a Davos, nelle Alpi Svizzere, è il teatro di un drammatico *redde rationem*, giocato nel perimetro di una cittadella umanistica

³⁰ Cfr. FRANCESCA TUCCI, «*Il reciproco ereditarsi dei poeti*». *Dante e Brecht*, «Studi germanici», XLVIII, 2010, pp. 140-141; per il testo originale, cfr. BERTOLT BRECHT, *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht *et al.*, Berlin-Frankfurt a.M. 1988-1997, vol. XIV, p. 417.

che, credendo di essere assediata, rinserra le file senza sviluppare gli anticorpi per fare recedere una malattia che era in tutto e per tutto endogena. Tempo dopo, nel *Doctor Faustus*, sarà l'etera Esmeralda a siglare, attraverso la sifilide contratta dal protagonista, il patto di sangue demoniaco che stringe in unità genialità e follia, violenza del mito e amore di morte. Nel corso dei sette anni di degenza sanatoriale, il giovane protagonista del romanzo di Mann si concede una sola avventura erotica, magnificamente raccontata, soggiogato dall'affatturante malia asiatica di Madame Chauchat. Il suo premuroso e petulante pedagogo, l'araldo dell'umanesimo progressista Ludovico Settembrini, stigmatizza il cedimento alla passività imbestiale di Eros. Le parole che pronuncia vengono da lontano e sono state infinite volte ripetute:

Ingegnere, ingegnere [...], non teme la bufera nel secondo cerchio dell'Inferno che volge e percuote i peccatori carnali, gli infelici che la ragione sottomettono alla lussuria? [*die die Vernunft der Lust zum Opfer brachten?*] Gran Dio, se mi figuro come verrà soffiato via, ora a testa in su, ora a testa in giù, per poco non cado dal dolore come corpo morto cade...³¹

Il buon Settembrini avrà senz'altro pensato a Semiramide, Elena o Cleopatra per ravvivare schifilosamente l'imperituro mito di Circe, ma il riflesso della morale abiezione irraggia su tutta la briga che dimena i dannati di quel Cerchio, siano pure vittime, siano pure infelici. Vale anche per Francesca, di cui si obliterano del tutto le ragioni dantesche della condanna e della pietà, in virtù del misericordioso inganno ordito da Boccaccio, che ha offerto un'eziologia, una storia, al divampare della passione incestuosa fra i cognati. Il suo fallo diventa scusabile, la sua debolezza ispira simpatia. Meglio ancora se, messa alla prova, resiste carnalmente: la compassione si sublima nell'*admiratio*, nel dramma sentimentale matura l'unica forma di eroismo tragico femminile alternativo all'intrepido valore materno. Niente a che vedere con la *Commedia*, che da una parte registra la presenza di Francesca in Inferno, per ragioni non esattamente trasparenti, e dall'altra ha la sfrontatezza ideologica e narrativa di imparadisare Cunizza da Romano. Meglio dimenticarlo, per conferire alla dannata, in risarcimento, i quarti di nobiltà di una santità laica.

Le proteste d'innocenza della Francesca di Pellico, che ammicca a Pia dei Tolomei piuttosto che al personaggio infernale, non giungono inusitate. L'irriducibile macchinismo politico e dinastico aveva già macinato l'amore puro, promesso ma proditoriamente sconfessato nell'intrigo familiare, tra Don Carlos e Isabella di Valois. Nessun equivoco o sostituzione di persona nella tragedia di Alfieri: il tiran-

³¹ T. MANN, *La montagna magica*, cit. p. 526. Abbiamo restituito una pericope nel testo originale poiché la traduzione, ovviamente corretta, non lascia trapelare la sfumatura, 'sacrificale', dell'olocausto della razionalità al principio erotico.

no, fresco vedovo, per ragioni di stato convola a nozze con la promessa sposa del figlio. L'amata di Don Carlos ne diventa la matrigna, la passione si tinge di colori incestuosi, ma il tradimento si consuma solo nell'anima. Tanto basta a Filippo per giudicare e condannare. Don Carlos tenta di scagionare la donna: «Che ascolto? In lei colpa non è: che dico? / colpa? né l'ombra pur di colpa è in lei. / Puro il suo cuor, mai di sì iniqua fiamma / non arse, io 'l giuro: appena ella il mio amore / seppe, il dannò...»³² In rapida successione entrambi muoiono, suicidi, di fronte al padre e coniuge spietato.

Dalla corte spagnola degli Asburgo al medioevo di fantasia di Maeterlinck, poco più di un secolo dopo: la passione proibita, di per sé enunciabile a mezza voce, si ritrae nel non detto, nel chiaroscuro, nel crepuscolare. Elemento ricorrente, non viene consumata, l'amore tra i due giovani cognati rimane casto, non oltrepassa la rivelazione del sentimento che reciprocamente li lega; Melisande, sul letto di morte, può così, senza mentire, asseverare la propria innocenza, lasciando il marito, Golaud, per sempre interdetto. Rappresentata il 17 maggio 1893, la *pièce* di Maeterlinck è una delicata variazione sul motivo degli amanti riminesi. Melisande viene trovata da Golaud nel bosco, smarrita, nei pressi di un rivo, in procinto di gettarvisi. I prodromi dell'amore col cognato Pelléas si annunziano durante una passeggiata nel parco, allorché sostano presso una fonte abbandonata: «Elle est fraîche comme l'hiver. C'est une vieille fontaine abandonnée. Il paraît que c'était une fontaine miraculeuse, – elle ouvrait les yeux des aveugles. – On l'appelle encore la 'fontaine des aveugles'». Sporgendosi sul bordo, non è possibile scorgerne il fondo: «On ne l'a jamais vu. – Elle est peut-être aussi profonde que la mer. – On ne sait d'où elle vient». Ed è presso la medesima fonte che l'amore si rivela, e Pelléas viene ucciso da Golaud; il suo corpo cade all'interno della fontana, senza essere più ritrovato: «Mais moi, je sais qu'on l'a trouvé au fond de la fontaine des aveugles... mais personne, personne n'a pu le voir...»³³ Il motivo dell'adulterio solo vagheggiato e della giovane sposa idealmente vergine che domina, a edificazione dello stesso amato, le tentazioni della carne, ha un interesse più sociologico che letterario, o meglio: è un melenso cliché letterario ideologicamente orientato, e non vi insisteremo oltre; nel Medioevo autentico, quello del *Tristan* di Béroul (e di Dante, e di Francesca), può accadere di trovare l'eroina, che giura di essere innocente, mentre viene sottoposta alla prova del giudizio di Dio di fronte alle accuse dei baroni felloni. Dovrà attraversare un pericoloso guado, a cavalcioni sulle spalle di un improbabile schifoso difensore del suo onore, un lebbroso. Si dà il caso che quel lebbroso sia Tristano travestito. Ecco il giuramento di Isotta

³² VITTORIO ALFIERI, *Filippo*, in *Tragedie*, a cura di Bruno Maier, Milano, Garzanti, 2003, p. 78 [atto V, vv. 161-165].

³³ MAURICE MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Lacomblez, 1892, pp. 38-39 e 140 [acte II, scène I e acte V, scène I].

(di fronte a Dio, non si dimentichi): «Seignors – fait el – por Deu merci, / saintes reliques voi ici. / Or escoutez que je ci jure, / de quoi le roi si aseüre: / [...] / q'entre mes cuises n'entra home [*che tra le mie cosce non è entrato uomo*], / fors le ladre qui fist soi some, / qui me porta outre les guez, / et li rois Marc mes esposez».³⁴ Per attribuire a queste eroine – Isotta, Ginevra, Francesca – virginali pudori, bisognerà proprio bussare alla porta della sensibilità moderna. Tuttavia, i passi riportati del *Pelléas* si segnalano anche per l'icastico rinvigorimento di un altro topos. Gli snodi cruciali della vicenda si dipanano in prossimità della *fontaine des aveugles*: la rivelazione della passione è di per sé un ottenebramento, una cecità, che infine trascina, annega. Un gorgo, lo abbiamo già visto. Nessun poeta ha mai descritto la perdita consentanea e istantanea degli amanti con l'energia rappresentativa di Dante. È quello il punto chiave, è di lì che rampolla il fascino e l'orrore – non certo da un'inchiesta sui pruriti dell'adulterio e sulla resilienza della castità, titillata da un vago morboso sapore incestuoso. Accettazione, rifiuto, parodia, rilancio: la fortuna mitica di Francesca si gioca in quel manello di versi.

D'Annunzio continua a forzare in direzione mimetica, anche quando l'allusione metaletteraria alleggerisce il trasporto passionale in un episodio di graziosa civetteria. La novella, contenuta nel giovanile *Libro delle vergini* (1884), esplicita fino dal titolo il riferimento: *Nell'assenza di Lanciotto*. Col marito Valerio lontano, Francesca s'invaghisce del gentile ma irresoluto cognato, Gustavo. Eccoli insieme: «Una mattina mentre ella e Gustavo sedevano nell'aranceto e Gustavo le leggeva un fatto di amore in una cronaca di giornale, ella ridendo e mostrando nel riso superiormente il roseo della gengiva aveva cominciato: – Soli eravamo e senz'alcun sospetto...»³⁵

Più originale, anche se suona come un epitaffio, il riuso dell'emistichio dantesco da parte di Verga, nel contesto di una novella non memorabile.³⁶ Gli amanti Ginevra e Alvisè hanno in qualche modo guadagnato la possibilità di uscire dall'ombra – il marito ha avuto la soddisfazione di ottenere riparazione in un duello, e il matrimonio è irrimediabilmente incrinato. Ma nulla è più come prima, quando gli incontri furtivi erano governati dall'ansia trepida dell'illecito:

Erano liberi, soli e senza alcun sospetto. Ma non era più la stessa cosa, o almeno

³⁴ BÉROUL, *Le roman de Tristan*, in *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, cit., p. 214 [vv. 4197-4200, 4205-4208].

³⁵ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Nell'assenza di Lanciotto*, in *Tutte le novelle*, a cura di Annamaria Andreoli e Marina De Marco, Milano, Mondadori, 1992, p. 454. Cfr. LORENZO RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 224.

³⁶ Verga era recidivo, aveva strizzato l'occhio al lettore con la medesima locuzione nel III Capitolo del romanzo *Il marito di Elena* (cfr. GIOVANNI VERGA, *Il marito di Elena* [1882], Milano, Treves, 1914, p. 50).

non era più la stessa cosa di prima. Nella loro felicità aprivasi una lacuna, una crepa in cui s'abbarbicavano delle male piante che aduggiavano il bel sole d'amore e facevano impaccio alle parole e alle cose gentili.³⁷

La semplice giustapposizione dei passi estrapolati dalle novelle di d'Annunzio, Verga e Pirandello rende giustizia allo scrittore girgentino, che è riuscito a reinfondere vita in un tratto testuale ormai lessicalizzato. Meglio dimenticarlo, o studiosamente celarlo, per non correre il rischio di sdruciolare in un sentimentalismo compromesso da troppe citazioni. Il discorso del pathos, s'intende, deve riporre il suo polveroso calepino. Anche quando la geometria sghemba delle passioni si cali in una moderna dimensione di trattato, che riesuma generi discorsivi consunti infarcendo il dialogo con narrazioni esemplari. È il caso della pessimistica antropologia derobertiana dell'amore, che celebra, col conclusivo sesto esempio, l'amore supremo. Di cosa si tratta? Una scrittrice e uno scultore, che si conoscono solo per fama, cominciano a fantasticare l'uno dell'altra.

Ora un giorno, a una festa giornalistica, a Roma, inopinatamente si incontrarono e qualcuno fece la presentazione. Restarono entrambi come fulminati. Tutto scomparve ai loro occhi: la gente che li circondava, il luogo dove si trovavano, lo scopo per il quale ciascuno d'essi era venuto. Un impeto, un'ansia, una febbre di vedersi, di toccarsi, di unirsi, faceva tremare i loro polsi. Egli le disse: – Vieni? – Ed ella rispose: – Andiamo –. Uscirono; non seppero, non rammentano più come; non dissero una parola per via. Egli la condusse nel suo studio. E appena entrati caddero sul tappeto disteso al suolo, avvinghiati furiosamente [...]. Ora l'amore del nostro scultore e della nostra scrittrice è per questo il loro migliore ricordo: perché durò un'ora e non ebbe domani.³⁸

Paradossalmente, è proprio la supposta sincerità del caso che fa sorridere. L'ipotetica *tranche de vie* si riveste di panni curiali, più o meno maldestramente calzati, nel momento in cui viene letterariamente processata. Si tratta, dunque, di un esempio di *amor ex auditu*, diverso però rispetto all'archetipo realizzato nella XVI delle *Heroides* di Ovidio,³⁹ e anche rispetto alle fonti provenzali (o

³⁷ GIOVANNI VERGA, *Né mai né sempre*, in *I ricordi del Capitano Arce* [1891], in *Tutte le novelle*, a cura di Sergio Campailla, Roma, Newton Compton, 1992, p. 385. Altre occorrenze della locuzione in Capuana (*Delitto ideale*) o Fogazzaro (*Daniele Cortis*) non hanno rilevanza per il nostro discorso.

³⁸ FEDERICO DE ROBERTO, *L'amor supremo*, in *Gli amori*, Milano, Galli, 1898, p. 271.

³⁹ Paride scrive a Elena: «Te prius optavi quam mihi nota fores, / ante tuos animo vidi quam lumine vultus; / prima fuit vultus nuntia fama tui» (OVIDIO, *Heroides*, a cura di Nicola Gardini, Milano, Mondadori, 1994, p. 154 [XVI, vv. 36-38]).

boccacciane),⁴⁰ perché si dà il caso, fortuito e improbabile, della reciprocità. E nel momento in cui esplose la passione siamo riportati alla scena dantesca, alla sua disorientante, difficilmente accettabile, verità letteraria. Occorreva un grande scrittore per sentirne la scandalosa *ratio*, uno scrittore tormentato nevrotico misonista reazionario come Tolstoj, non casualmente, abbiamo visto, richiamato da Pirandello nelle circostanze della stesura di *Non si sa come*. Ed è pur vero che il vecchio Tolstoj, pellegrino, in fuga dalla sua residenza di campagna, spinto dal messaggio evangelico, nella seconda delle sue visioni incontra proprio l'ombra di Dante nella pineta di Classe presso Ravenna: così nella fervida celebrativa fantasia pascoliana.⁴¹ Ma quel fantasma, quella ombra aduggiava anche l'immaginazione sempre più sospettosa, rosa dal tarlo della gelosia, dell'uxoricida narratore della *Sonata a Kreutzer*. Dante aveva dato una visibile consistenza alle illecite dell'arte: la pulsione amorale di Eros rampolla dalle pagine di un romanzo. Ecco il medium, da additare alla riprovazione sessuofobica e puritana di una sensibilità maschile (sarebbe troppo comodo dire 'maschilista'), culturalmente e storicamente necessitata, che si scherma dietro le proprie ubbie moralistiche. Come fa il protagonista del romanzo breve di Tolstoj. Se non è la letteratura, è la musica. Il maestro di violino, la signora seduta al pianoforte di fronte allo spartito, l'incauto eccessivamente confidente marito che, è probabile, percepisce nell'esecuzione del pezzo di Beethoven la lusinga di Eros più di quanto lo facciano i due supposti amanti, ma la consuma in una fantasia ferocemente paranoica:

Due persone si occupano di un'arte sublime, la musica, che richiede una certa intimità, è noto, e quest'intimità non ha nulla di riprovevole: solo un marito stupido, geloso, può vederci qualcosa di indesiderabile. Tra l'altro tutti sanno che è esattamente a causa di queste occupazioni, soprattutto a causa della musica, che si commette la maggior parte di adulteri della nostra società [...]. Solo allora mi ricordai dei loro volti quella sera, quando dopo *La Sonata a Kreutzer* suonarono un pezzo appassionato, non ricordo di chi, un brano sensuale fino all'oscenità. "Come ho fatto a partire?", mi domandavo, ricordando i loro volti.⁴²

⁴⁰ Si vedano le novelle quinta della prima giornata (il re di Francia e la marchesa di Monferrato) e settima della settima giornata (Lodovico e madonna Beatrice). Cfr. NICOLÒ PASERO, *Dal fantasma alla visione: percorsi medievali dell'amore*, in *Fantasia e fantasmi: le fucine medievali del racconto*, a cura di Sonia Maura Barillari, Martina Di Febo, Aicurzio, Virtuosa-Mente, 2016, pp. 17-40.

⁴¹ Cfr. GIOVANNI PASCOLI, *Tolstoj*, in *Poemi italici* [1911], in *Poesie*, cit., vol. III, pp. 208-212 [V-VII]; proprio le sezioni dantesche vennero anticipare sul «Marzocco» il 7 maggio 1911.

⁴² L. TOLSTOJ, *La Sonata a Kreutzer*, cit., pp. 93 e 103 [XXI e XXIV]. Per un approfondimento in senso comparatistico fra *Inferno* V e il romanzo breve di Tolstoj, cfr. L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio*, cit., pp. 226-231.

Nemmeno sul letto di morte, agonizzante, la donna ammette la sua colpevolezza (e cosa avrebbe dovuto confessare?): ricambia odio con odio. Del resto, il capo d'imputazione è a carico della musica, dell'arte, della letteratura, mezzana o adescatrice, che continua ad ammannire ignobili succedanei dell'autentica passione, oppure – se si giudica, come il virtuoso proprietario terriero Pozdicev, che il genere umano debba guardare a «un ideale di bontà, raggiungibile con la continenza e la purezza»⁴³ – a solleticare istinti animaleschi che deviano dal conseguimento del retto fine.

Non si annuncia, a dispetto dell'immensa fortuna teatrale (che però riguarda il personaggio creato da Boccaccio), una stagione di allori per la Francesca dantesca, pessima lettrice di romanzi. Posto che nessuno spenderà parole di apprezzamento per la sguadrina – non stiamo enfatizzando, il verso 138 del canto V costituisce un grosso problema estetico-morale per alcuni illustri lettori⁴⁴ –, molti sono quelli che la compatiscono per la sua debolezza, alcuni la esaltano per una davvero favolosa integrità, altri storcono il naso di fronte all'odore di posticcio sentimentale. A partire da Balzac. *De la musique avant toute chose*, si potrebbe dire, precorrendo i tempi, del romanzo operistico che Balzac pubblica tra il 1837 e il 1839 dopo il soggiorno nel Paese del belcanto. Nella cornice veneziana dell'elegante mondanità aristocratica, che va in sollucchero per la musica di Rossini, si disegna una storia d'amore, filosoficamente tesa, in questo caso, a studiare il conflitto fra la delicatezza dell'anima e l'urgenza dei sensi. Nelle note d'accompagnamento al romanzo troviamo l'esplicitazione del caso di studio: «Un homme qui couche avec des filles et se trouve impuissant avec la femme qu'il aime: – l'âme absorbant tout à elle et tuant le corps (triomphe de la pensée)».⁴⁵ È Il principe di Varese Emilio Memmi a nutrire siffatto trasporto sentimentale per la bella e raffinata moglie del duca di Cataneo, con tale intensità da precludersi la via di un approccio carnale. Sicché, nella spiritualità commossa di un *milieu* di melomani, può accadere che l'incanto di un amore troppo puro consumi ogni vigore. Ecco Emilio e Massimilla, l'uno di fronte all'altra, soli:

⁴³ L. TOLSTOJ, *La Sonata a Kreutzer*, cit., p. 54 [XI].

⁴⁴ Un paio di esempi. L'italianista Domenico Vittorini l'abbiamo già incontrato nel nostro percorso pirandelliano; eccolo esprimersi sul canto V: «A non interpretare “quel giorno più non vi leggemmo avante” come riferentesi alla morte, la mite e gentile figura di Francesca alluderebbe ai suoi amori con Paolo con un sorriso velatamente sguadrinesco» (DOMENICO VITTORINI, *Dante e Francesca da Rimini*, «Italia», X, 3, sept. 1933, p. 75). Ascoltiamo anche Antonino Pagliaro: «Chi in quest'ultimo verso vede sottintesi, e fa merito a Francesca di ricoprire il presunto seguito con un velo di pudore, trasforma, senza accorgersene, il mirabile verso in una frase equivoca di volgare malizia» (ANTONINO PAGLIARO, *Il canto di Francesca*, in *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, t. I, Firenze, D'Anna, 1967, p. 156). *Sic erat scriptum*.

⁴⁵ HONORÉ DE BALZAC, *Massimilla Doni*, édition présenté par Max Milner, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 16.

Ne demandez pas s'ils s'aimaient; ils s'aimaient trop. Ils n'en étaient pas à lire dans le livre comme Paul et Françoise; loin de là, Emilio n'osait dire: *Lisons!* A la lueur de ces yeux où brillèrent deux prunelles vertes tigrées par des fils d'or qui partaient du centre comme les éclats d'une fêlure, et communiquaient au regard un doux scintillement d'étoile, il sentait en lui-même une volupté nerveuse qui le faisait arriver au spasme.⁴⁶

Si badi, all'estasi disincarnata a cui conduce l'ascolto musicale si contrappone la derubricazione della letteratura – del modo di fruire di certa letteratura – a mero espediente contro l'inerzia sentimentale. La logica sottesa è la seguente: la lettura romanzesca può funzionare come afrodisiaco per deviare energie sopite verso i simulacri di una passione solo fantastica; ma il protagonista del romanzo di Balzac non ha bisogno di simili sotterfugi, perché la sua passione, per quanto esacerbata, è autentica, sincera, come mai è stata né mai potrà essere, rivissuta dall'ipocrita lettore, quella dei due amanti del II Cerchio infernale.

Insomma, *mala tempora currunt sed peiora parantur* per Francesca, per quella che legge romanzi ovviamente, anche se la sua funzione mitopoietica è ancora così viva da dare l'esca a un'invenzione narrativa che costituisce il più sentito omaggio che le sia stato tributato nel corso del XIX secolo. Parliamo di *Madame Bovary*, naturalmente. Stiamo al dettaglio, quindi alla scena del reciproco abbandono, per capire cosa ha fatto Flaubert. Siamo alla fiera agricola, vengono battuti all'asta i prezzi del bestiame smerciato. Emma è insieme a Rodolphe. Tra muggiti, belati e grugniti, mentre il consigliere Liuvain grida le offerte, Rodolphe si dichiara. Flaubert è abilissimo a restituire, nella successione della scrittura, il simultaneo intrecciarsi del patetico sentimentale col venale βᾶθος, l'antisublime dell'utile, con raffinati effetti di grottesco che lavorano sottotraccia:

– Oh! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie?
 – «Race porcine, prix ex æquo: à MM. Lehérissé et Cullembourg: soixante francs!»
 Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée; mais soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondit à cette pression, elle fit un mouvement des doigts; il s'écria: – Oh! merci! Vous ne me repoussez pas! Vous êtes bonne! Vous comprenez que je suis à vous! Laissez que je vous voie, que je vous contemple! – Un coup de vent qui arriva par les fenêtres frôla le tapis de la table, et sur la place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent. «Emploi de tourteaux de graines oléagineuses», continuait le président; il se hâtait, «engrais flamand, – culture du lin, – drainage, – baux à

⁴⁶ Ivi, pp. 89-90.

longs termes, – services de domestiques». Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches; et mollement, sans effort, leurs doigts se confodirent.⁴⁷

In vece del romanzo arturiano, che consente agli amanti di riconoscersi nello specchio fantastico di una vicenda antica e presente, troviamo la greve testualità di un incanto di bestiame: parodia geniale ed efficace che, come tutti gli esercizi di riscrittura comica, non inficia la qualità artistica dell'originale, ma consacra la sua aura veneranda. La *sancta simplicitas* di questo ragionamento critico può però essere contraddetta, perché Emma Bovary è 'per davvero' una pessima lettrice di romanzi, e adempie, per usare una categoria cara allo spirito della presente ricerca, la verità adombrata nella figura di Francesca. E dunque, grazie a quel ribaltamento di prospettive temporali che trova nella letteratura il suo tramite rappresentativo e conoscitivo, potremmo in tutta serenità affermare che a Francesca, finalmente, sia stata tolto il velo: ed eccola, una Bovary del Duecento.

III.2.4. *Francesca, o del bovarysimo ante litteram*

Il narratore della *Recherche* non dimentica la notte in cui la sua angoscia di bambino era stata sopita da un gesto d'amore della madre: sapeva che quando s'invitavano ospiti a cena lei non sarebbe salita a dargli il bacio della buona notte, ma quella volta, accortasi della sua agitazione, la mamma si era intrattenuta con lui più a lungo, per calmarlo. Aveva sfilato da un fagotto di libri un romanzo, e aveva iniziato a leggere. Si trattava di un romanzo campestre di George Sand, *François le Champi*. La storia narra di un amore vagamente incestuoso fra un trovatello e la donna, moglie del mugnaio, che se ne prende cura. La madre di Marcel svia con accortezza i riferimenti espliciti al sentimento che matura fra i due protagonisti:

Et aux lacunes que cette distraction laissait dans le recit, s'ajoutait, quand c'était maman qui me lisait à haute voix, qu'elle passait toutes les scènes d'amour [...]. Si ma mère était une lectrice infidèle c'était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son.⁴⁸

Accorta lettrice infedele, intessuto nella sua voce si dipana l'intreccio dei riflessi fra l'universo letterario romanzesco, e la rinsaldata intima percezione di

⁴⁷ GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1979, p. 179 [II, VIII].

⁴⁸ M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., pp. 41-42. Cfr. JULIA CATERINA HARTLEY, *Reading in Dante and Proust*, «Modern Language Notes», 130, 5, december 2015, pp. 1130-1149.

riconoscersi in un sentimento esclusivo, tanto più necessaria al bambino, che deve gestire la sua irragionevole paura di sentirsi abbandonato. È Eros, anche quello, e Marcel continuerà a trovare conforto nel ricordo di quella voce che, leggendo, lo ha accarezzato e acquietato.

La sollecitudine materna, recitando la prima scena dell'appagamento erotico, governa con sapienza l'approccio ai mondi finzionali della narrazione. La comune lettrice di romanzi, invece, sarebbe invischiata, e invischierebbe, nella tresca impura del desiderio mimetico. La scoperta e l'esperienza di Eros si dispiega, come ebbe a suggerire maliziosamente La Rochefoucauld, in un universo di carta: «Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour». ⁴⁹ Questa illegalità dilettevole e sconveniente dell'immaginazione può consumare, nella rincorsa al modello fittizio, e allora l'attesa di vita viene scandita da un metronomo letterario, oppure esaltare, quando innesca il processo del riconoscimento speculare. In questo caso gli amanti scoprono di essere stati già immaginati. È capitato a Benjamin, lo abbiamo visto, a George Byron, anche ad Alfred de Musset, che ha cercato nelle parole di Francesca il testo di un'educazione sentimentale in cui leggere la propria storia. Scrive le quartine elegiache di *Souvenir* dopo la fine della tormentata relazione con Aurore Dupin (George Sand). Il ricordo di un istante di felicità non può procurare dolore: «Malheureux! cet instant où votre âme engourdie / a secoué les fers qu'elle traîne ici-bas, / ce fugitif instant fut toute votre vie; / ne le regrettez pas!» ⁵⁰

Ma sarà proficuo ascoltare anche una voce femminile, quella della scrittrice argentina Victoria Ocampo. Lungo, protrato il dialogo coi versi del V canto, dal momento in cui riconosce di trovarvisi esistenzialmente implicata. Del resto, la passione bruciante per il diplomatico Julian Martínez, cugino del marito, non aveva fatto altro che certificare il naufragio di un matrimonio deludente e soffocante. Mentre vive l'adulterio, riflette su Francesca:

El amor pasión es el de Paolo y Francesca, es decir, el tormento del círculo en que Dante los coloca. Esa pasión no es bella sino en su exceso y sólo se concibe por su exceso. Está siempre expuesta a sufrir represalias y el mundo la castiga en cuanto la detecta. Es provocación a la muerte, que la corona siempre de una manera o de otra. ⁵¹

⁴⁹ F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, cit., p. 36 [max. 136].

⁵⁰ ALFRED DE MUSSET, *Poésies nouvelles*, in *Poésies complètes*, éd. par Maurice Allem, Paris, Gallimard, 1951, p. 413 [vv. 97-100].

⁵¹ VICTORIA OCAMPO, *Autobiografía*. Vol. III: *La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Sur, 1981, pp. 31-32. Cfr. ROSSEND ARQUÉS, *Victoria Ocampo: il desiderio tra Francesca, Beatrice e Dante*, in *Legger d'Amore*, «Giornate Internazionali Francesca da Rimini», a cura di Ferruccio Farina, Rimini, Editrice Romagna Arte e Storia, 2012, p. 76.

Rimarchiamolo: la condivisa passione di Eros sta dalla parte della vita, e in questo scegliere ed esaltare la vita sfida la morte, come scrive Victoria Ocampo, la provoca, non ammicca affatto a un'anelata sublimazione necrotica. Il gesto non è originale, è ripetizione di una scena immaginata e vissuta da altri. Ma a un amore impastato di letteratura non consegue una 'bella' morte, di metafisica fattura: è morte reale, concreta, brutale 'rappresaglia' di una storia incancrenita nei suoi pregiudizi di ordine morale e/o religioso. Il veleno, evidentemente, non è nelle lettere.

Torniamo a Corrado Alvaro, per l'ultima volta. Nelle quattro pagine di quello scritto d'occasione dedicato all'appropriazione campanilistica del mito di Francesca, troviamo una riflessione stimolante, se non la prima una delle prime che legge il canto V concentrandosi sul comportamento mimetico indotto dalla lettura romanzesca. Alvaro aggiorna l'accorata formula desanctisiana:

Francesca [...] è la prima donna moderna, la prima che non porti in sé la propria passione, ma ne sente il morso improvviso da elementi occasionali e di 'civiltà'. [...] nella storia di Francesca entra il primo elemento d'invenzione umana, un libro, come poi entrerà lo spettacolo del lusso, il clima delle città, la conquista della ricchezza e della potenza; in Francesca c'è già Emma Bovary, vi sono tutte le eroine romantiche dell'adulterio, la civiltà che batte alle porte del cuore umano e con cui il cuore umano lotterà tanto sanguinosamente prima di non doversene sentire turbato.⁵²

Alvaro ragiona da scrittore, sente la modernità dolente di una figura che, dopo un secolo abbondante di enfasi romantica e di acribia erudita, si sta svigorendo, in procinto di rientrare in quel Cerchio da cui era stata provvisoriamente estrapolata. In compagnia di Emma Bovary, di cui è l'antesignana, può diventare il femminile genio del romanzesco sentimentale, che distilla palpiti emotivi di carta nel cuore fiducioso di generazioni di lettrici.

Anche Edoardo Sanguineti è uno scrittore, e sebbene si esprima in qualità di critico, anche a lui può essere perdonata l'approssimazione del giudizio. Molto nota la sua energica biffatura sul pathos che vibra nell'episodio. Francesca è «una Bovary del Duecento, che sogna i baci di Lancillotto, e fruisce, in tragica riduzione, degli abbracciamenti del cognato, cercando di procurarsi, a colpi di anafora, l'alibi dello stilnovismo più ortodosso».⁵³ Basta leggere gli scritti militanti di Sanguineti, la sua polemica contro il tragico romantico, la sua richiesta di un eros quotidiano e praticabile, materialistico e sociale, per comprendere il senso di un giudizio tanto vivace quanto tranciante. E poi, ciò che realmente interessa al lettore è riconoscere come la

⁵² C. ALVARO, *Storia di una colpa*, cit., p. 75.

⁵³ EDOARDO SANGUINETI, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 28.

valutazione critica si animi in riscrittura, certamente parodistica, ma piena di sapore, gustosa, come accade nell'intervista che Sanguineti realizza con la dannata, una procace romagnola annoiata che se la intende col cognato, «un tipo atletico, un fusto. Sono debolezze, sa, ma cosa vuole, io ci ho ancora una mezza cotta, qui per lui».⁵⁴

Bene: virtuosa, necessaria riscrittura del classico nell'orizzonte sincronico della tradizione, che importa salutari reazioni contro consolidate letture incrostate di luoghi comuni. Che hanno storicamente un loro senso, beninteso, di cui non ci si può liberare con un sorriso contegnoso e una scrollata di spalle. Ma qui non si intende difendere le ragioni della romantica ricezione dell'episodio e del personaggio, tutt'altro. Di per sé il parallelo istituito fra Francesca da Polenta ed Emma Bovary è perspicace, ha una sua superficiale convincente evidenza, che smaschera l'iniquo contrappunto delle fughe sentimentali dei moderni lettori, maschi: se la passione è solo di carta, il lavacro lustrale dell'intenerimento per l'ideale femminile non funziona più. Anzi: rivelata per quello che è, dalla sospirata simpatia si passa al sussiegoso ridimensionamento, con la malcelata stizza dei cosiddetti 'apoti', cioè di quelli che ormai non la bevono più. In fondo, quella Francesca, che era sembrata autentica alla turbata sensibilità adolescenziale dell'uomo romantico, è poco più di una *minus habens*, che inganna se stessa e gli altri con l'esibizione di una cultura in tutto libresca. Siamo più precisi: Francesca non è altro che «un'usufruttuaria delle lettere [...] un'intellettuale di provincia».⁵⁵

L'autorevolezza del giudizio, enunciato senza nemmeno essere argomentato,⁵⁶ pronunciato da uno Studioso che non lesinava scudisciate nella diatriba erudita, ha condizionato decenni di ricezione critica dell'episodio dantesco. A Contini interessava soltanto ricondurre, anticrocianamente, il personaggio nell'orizzonte intellettuale e morale del viaggio oltremondano: una funzione, la lussuria, come peccato del *viator*, che viene momentaneamente trascesa, in attesa della VII Cornice purgatoriale, denegando le sue pericolose implicazioni libresche. Tesi che si può sostenere, è chiaro. Ma che sottotraccia avvalora un *consensus omnium* moralistico, che è invece assai discutibile, in tutto coerente con la 'saggezza' mondana che fece scrivere a Rousseau, nella *Préface a La Nouvelle Héloïse*, «Jamais fille chaste n'a lu de Romans».⁵⁷ Il *caveat* roussoviano si può semplicemente porre a esergo dello sciocchezzaio di una tradizione culturale occidentale, già razionalmente eman-

⁵⁴ EDOARDO SANGUINETI, *Francesca da Rimini*, in AA.VV., *Nuove interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 70-76.

⁵⁵ GIANFRANCO CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»* [1957], in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 42.

⁵⁶ Un paio di pagine, giusto per suggerire che dietro le formule maldestramente usate da Francesca s'indovina la presenza di Andrea Cappellano.

⁵⁷ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *La nouvelle Héloïse*, éd. par Henry Coulet, Paris, Gallimard, 1993, vol. I, p. 72.

cipata, che ha guardato con sospetto, se non con orrore, alla femminilizzazione indotta dall'approccio romanzesco.⁵⁸ Si dirà: quel pregiudizio è anche dell'Autore, di Dante. Questo è tutto da vedere. Intanto prendiamo atto della fortuna dell'*ipse dixit* continiano, con una ulteriore veloce campionatura.

Partiamo da René Girard. Il saggio sul V Canto è una costola dell'importante lavoro *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). Non dobbiamo discutere la teoria del desiderio mimetico, rileviamone gli effetti sull'interpretazione:

Galeotto, Galehaut, è il cavaliere fellone, il nemico di re Artù, che semina i germi della passione nel cuore di Lancillotto e Ginevra. È stato proprio il romanzo, dichiara Francesca, a giocare nella loro vita il ruolo del mezzano diabolico, il ruolo di mediatore. La fanciulla maledice il libro e il suo autore [...]. Paolo e Francesca sono le vittime designate di Lancillotto e della regina che, a loro volta, sono le vittime di Galeotto. E i lettori romantici, infine, sono le vittime di Paolo e Francesca. Il malficio è un processo che si rinnova all'infinito all'insaputa delle sue vittime.⁵⁹

Dalla scrittura di Girard trapela partecipazione, il che non è affatto un male. Un male è che, caratterizzando Galeotto in quel modo, dichiara *toto caelo* di non avere la minima idea di cosa stia parlando: non sa cosa sia la cultura cortese, e non ha letto il *Lancelot*, ne ha messo insieme due notizie suggestionato, lui per primo, dalle parole di Francesca. L'opzione ideologica è chiarissima, di sottocchi intravediamo Emma Bovary che si avvelena con l'arsenico dopo essere stata avvelenata dai romanzi.⁶⁰ Vana la ricerca dell'antidoto, la mitridatizzazione è una chimera, nello stampo del rapporto erotico si versa una materia contraffatta. Fatta di letture sbagliate e male ruminata, anzi, 'mellificate', per richiamare un'immagine di nobile ascendenza:

Anche nell'iniziare la narrazione del momento supremo di passaggio dalla dottrina d'amore all'atto d'amore Francesca parla per frasi fatte, per citazioni letterarie,

⁵⁸ Cfr. l'agile volume di FRANCESCA SERRA, *Le brave ragazze non leggono romanzi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

⁵⁹ RENÉ GIRARD, *Un desiderio mimetico. Paolo e Francesca*, in *Geometrie del desiderio*, Milano, Cortina, 2012, p. 35 (per l'originale cfr. *De la «Divine Comédie» à la sociologie du roman*, «Revue de l'Institut de Sociologie», 2, 1963).

⁶⁰ Al punto da 'testualizzare' il veleno che l'uccide, con ideale cataresi: «Cet affreux goût d'encre continuait» (G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 335 [III, VIII]). Prima vittima del contagio mimetico è proprio lo Scrittore: «Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner» (GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, nouvelle édition augmentée, *Cinquième Série (1862-1868)*, Paris, Louis Conard, 1929, p. 350 [Lettre à Hyppolite Taine]).

cioè vuole dimostrare la propria cultura, ma al tempo stesso viene a rivelare il limite della sua cultura stessa, che è quello di riportare di continuo la propria vita ai libri, di mostrarne il movimento e le vicende soltanto con le parole dei libri, determinata com'è da essi in ogni momento e aspetto.⁶¹

Certo che è curioso: una ormai consolidata tradizione critica antiromantica, che giustamente toglie il velo all'ipocrita enfaticizzazione del *sincero* sentimentale, qualunque cosa esso sia, si trova a biasimare Francesca⁶² proprio perché non la trova sufficientemente *sincera*, ma tutta libresca. Ma andiamo avanti, oltreoceano, a interpellare uno studio per tanti aspetti pregevole: Francesca

is a poor reader of literature. She prefers bad stories to good ones, and she distorts the best ones by misquoting them [...]. I'm suggesting that, far from loving Paolo, Francesca feels for him a kind of lust. It's not his body that attracts her, but his superficial resemblance to characters from romantic fiction.⁶³

Innamorata dell'Amore, la donna riconosce in Paolo il simulacro funzionale al suo ideale erotico tutto letterario. In questo senso, il contrappasso risulterebbe tanto più esacerbante e punitivo, poiché Francesca si ritrova legata eternamente all'inferiore umanità di un amante che ora, in Inferno, può essere concretamente raffrontato agli eroi della *fiction*, a Tristano e a tutte le ombre di cavalieri che popolano «la schiera ov'è Dido». Chiudiamo la rassegna con una quasi letterale ripresa del topos critico di Contini, abbastanza recente e altrettanto autorevole: Francesca è un'«intellettuale superficiale, che interpreta alla lettera le sue letture».⁶⁴ Sarà vero? Qualcuno ha già avuto la bontà di osservare che, viceversa, Paolo e Francesca sembrano proprio «cunning interpreters», che «take from the sentence what they need for their 'argument' and context, and discard what they don't need».⁶⁵

Dunque, in procinto di intraprendere il viaggio verso il secondo Cerchio, soffermiamoci per un istante a riflettere sul senso del problema, chiedendoci se il problema ha un senso. In primo luogo, l'incontro con Francesca da Polenta trasuda, letteralmente, di letteratura. Disturba che sia una donna, razionalmente

⁶¹ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Francesca o la vittima della letteratura*, in *L'ombra di Argo. Studi sulla «Commedia»*, Torino, Genesis, 1992, p. 185.

⁶² Il personaggio in sé, ovviamente, non la sua realizzazione artistica.

⁶³ P. LEVINE, *Reforming the humanities*, cit., pp. 7, 345.

⁶⁴ MARCO SANTAGATA, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'«Inferno»*, «Romanistisches Jahrbuch», XLVIII, 1, 1997, p. 128. In un orizzonte girardiano, che però rivaluta il ruolo dell'imitazione, si muove la lettura di MANUELE GRAGNOLATI, «Inferno V», in *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. 2, ed. by Emilio Pasquini and Carlo Galli, Bologna, Bononia University Press, 2012, p. 19.

⁶⁵ ELENA LOMBARDI, *The wings of the doves. Love and desire in Dante and medieval culture*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 219.

sessualizzata (è chiaro che Beatrice da un lato, l'angelo, e Semiramide dall'altro, la puttana, rispondono perfettamente allo schema, e non creano imbarazzo), a pronunciare le prime parole colte che si odono nell'avello infernale? Poi qualcuno si prodigherà a dimostrare che si tratta di cultura dozzinale – ma sia consentito dubitarne. In secondo luogo, la lettura, partecipata, non mollemente delibata in solitudine sul canapè di un qualsiasi *boudoir* ottocentesco, è fatta «per diletto». È sconveniente leggere in siffatto modo, attivando il principio di piacere? Cosa significa rapportarsi a dei testi letterari, di finzione? Come si leggeva nel Medioevo, come leggevano le donne nel Medioevo? Certo, Madame de Sévigné confessa alla figlia, con rossore e una punta di dispetto, che torna fanciulla quando legge i detestabili e adorabili romanzi di cappa e spada di La Calprenède; per sua fortuna ha subito a disposizione il *remedium* delle *Maximes* di La Rochefoucauld per rassettarsi moralmente.⁶⁶ Probabilmente qualche lettore di Dante si rammarica del fatto che Francesca non abbia corretto la sua passione per i romanzi cavallereschi sbirciando nelle pagine di qualche libello *De contemptu mundi*. In terzo luogo, cosa ancora più grave, la passione sboccia dall'imitazione, non è qualcosa di originale. C'è l'archetipo, Ginevra che bacia Lancillotto o viceversa, e lo si ripete. Una passione tutta di carta. Davvero straordinario questo disagio, in tutto e per tutto impregnato di mitologemi romantici, da parte di generazioni di acuti lettori che hanno lavorato per strappare la gestione simbolica dell'episodio all'immaginario romantico. E non servirà nemmeno ricordare a costoro che, dai tempi dell'antropologia illuminista alle recenti ricerche sui neuroni a specchio, è stato appurato – con insoffribile scorno della sensibilità romantica – che non esiste comportamento o attitudine che sia originale: l'imitazione regna sovrana, e le emozioni – *mirabile dictu* – non sono né pure né puntuali né originali: «Le emozioni sono spesso come quella lanterna magica, colorano la stanza in cui siamo realmente con le intense immagini di altri oggetti, di altre storie».⁶⁷ Tant'è, veniamo al quarto punto, che ci riporta di fronte al presunto compimento-inveramento di Francesca, Emma Bovary. Chiediamo conforto al grande francesista e critico letterario Albert Thibaudet, che nel 1925 pubblica una *randonnée* saggistica sul genere del romanzo, dal titolo *Le liseur de romans*. Ecco il tratto che interessa:

Une femme se montre d'ordinaire docile aux suggestions de l'auteur; elle voit et elle suit les personnages, elle les juge, les aime ou les hait; le liseur de romans se confond mieux chez elle avec le viveur de romans, et pour elle comme pour Balzac la «réalité», c'est Eugénie Grandet. Pour le critique masculin, la réalité ce serait

⁶⁶ Cfr. M. ME DE SÉVIGNÉ, *Alla figlia lontana. Lettere 1671-1690*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 122.

⁶⁷ M.C. NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 224.

plutôt Balzac. L'idéal de la femme qui lit serait de coïncider avec les héros ou les héroïnes du romancier. L'idéal de l'homme qui lit, et qui écrit de ce qu'il lit, serait de coïncider avec l'esprit créateur du romancier, et, plus loin encore, avec l'esprit créateur du roman considéré comme genre. A la limite de la lecture féminine, il y a la mise en jugement de Rodolphe pour sa mufferie ou de Charles Bovary pour sa bêtise, comme dans les cours d'amour. A la limite de la lecture critique masculine, il y a la mise en place de Flaubert dans la chaîne littéraire du roman français, et, comme disait Brunetière, dans l'évolution de son genre.⁶⁸

Un'attitudine simpatetica che trasforma la lettura in vita. È vero? L'approccio femminile al testo narrativo mobilita le risorse di un'immaginazione non selettiva?⁶⁹ Concediamo che lo sia: in fondo, non facciamo altro che rinfrescare un inveterato pregiudizio. E dunque? Siamo sicuri che tale propensione non attivi invece un'ermeneutica più complessa? Risponderemo più avanti a questa domanda; nel frattempo notiamo che Thibaudet ha sagacemente tracciato la linea a ritroso, nel giro breve di una comparazione: dal romanzo sentimentale alle medievali corti d'amore, lì dove è sempre possibile di nuovo incontrare Francesca. Proprio lei, l'originale, mentre scopre di essere stata già scritta. Forse è opportuno purgare i romanzi, stendere il velo della reticenza sulla vicenda di Marianna de Leyva, per non propinare a una vulnerabile lettrice «una storia che le venisse a rimescolare in cuore quei sentimenti, che molto saggiamente ella vi ha sopiti»;⁷⁰ oppure bruciare la biblioteca di Alonso Quijano, prima che una genia di lettrici della specie di Francesca da Polenta o di Emma Bovary vi faccia accesso, lettrici sprovviste di giudizio. Potrebbero liberare il fantasma di Eros, ponendo alla sua mercé un lettore ossessionato dal terrore di perdersi nelle demoniche scorribande dell'altro da sé. Questi allora innalzerà degli argini a sua tutela, s'immaginerà che l'autore del romanzo, e suo privilegiato lettore, sia in realtà Sancio Panza, come argutamente opina Kafka:

Nel corso degli anni, durante le ore della sera e della notte, Sancio Panza, che però non se ne è mai vantato, procurò al suo diavolo [*Teufel*], cui diede in seguito il nome di Don Chisciotte, una quantità di romanzi di cavalleria e di brigantaggio e riuscì ad allontanarlo da sé [*derart von sich abzulenken*] in maniera che questi, privo di controllo, compì le sue matte gesta, le quali però, in mancanza d'ogni

⁶⁸ ALBERT THIBAUDET, *Le liseur de romans*, Paris, Crès, 1925, pp. XXIX-XXX.

⁶⁹ In termini schematici, la lettura al femminile privilegierebbe un approccio 'integrazionista', quella al maschile terrebbe saldo l'ordine dicotomico, inscritto in una modalità 'segregazionista' (cfr. T.G. PAVEL, *Mondi d'invenzione*, cit., pp. 19 sgg.).

⁷⁰ ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, in *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, vol. I, Firenze, Sansoni, 1993, p. 310 [II, I, Digressione].

oggetto prestabilito – che avrebbe dovuto essere appunto Sancio Panza –, non fecero del male a nessuno. Da uomo libero Sancio, imperturbabile e forse animato da un certo senso di responsabilità, seguì Don Chisciotte nelle sue scorribande e ne ricavò, sino alla sua fine, un grande e utile divertimento [*Unterhaltung*].⁷¹

Don Chisciotte è il diavolo di Sancio Panza, ovvero il suo *daimon*. Sancio si libera dalla soggezione al *daimon*, lo *distrae da sé*, non è più l'eletto e la vittima della sua eccedente indiscrezione, poiché procura un nuovo oggetto alla sua ostinata maieutica: irretisce il *daimon* lusingandolo con l'immaginazione romanzesca, e si fa spettatore della sua innocua follia. I romanzi di cavalleria diventano l'utile diversivo di una coscienza rischiarata, che ha sempre saputo la prosaica verità intorno a Dulcinea del Toboso.

⁷¹ FRANZ KAFKA, *La verità intorno a Sancio Panza*, in *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1970, p. 427.

IV

DANTE E FRANCESCA

PREMESSA ALLA LETTURA DEL CANTO V¹

Sulla soglia del V canto, in cui siamo in procinto di avventurarci dopo aver saltato a piè pari quattro secoli di silenzio, rotto dall'assolo di Paolo Malatesta nella *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni,² s'affaccia un salutare dubbio ermeneutico, ostatico per ogni ulteriore procedere: la sensazione che forse dovrebbe calare il sipario su versi ormai saturi di ridondanza critica, per valorizzare la fresca efficacia di un incontro ingenuo, emotivamente partecipe, sensibile verso l'intensità drammatica di una situazione suggestivamente supportata da una versificazione meravigliosa. Lo impetrava De Sanctis ai lettori dei suoi tempi, affinché accantonassero i commenti per affidarsi alla lettera del testo: «Ed io domando con che

¹ Per le opere di Dante Alighieri si farà riferimento a *Le Opere di Dante*, Testi critici a cura di F. Brambilla Ageno, G. Contini, D. De Robertis, G. Gorni, F. Mazzoni, R. Migliorini Fissi, P.V. Mengaldo, G. Petrocchi, E. Pistelli, P. Shaw, riveduti da Domenico De Robertis e Giancarlo Breschi, Firenze, Polistampa, 2012. Nello specifico: *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, pp. 3-52; *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, pp. 55-157; *Il fiore*, a cura di Gianfranco Contini, pp. 161-177; *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, pp. 295-471; *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, pp. 475-513; *Monarchia*, a cura di Prue Shaw, pp. 517-572; *Epistole*, a cura di Francesco Mazzoni e Ermenegildo Pistelli; *Epistola a Guido da Polenta*, a cura di Rosetta Migliorini Fissi, pp. 575-607; *Egloghe*, a cura di Ermenegildo Pistelli, pp. 611-619; *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, pp. 638-1004.

² Sono cinque ottave, che danno la parola a un Paolo non più silenzioso, ma querulo amante, che bacia e ribacia la catena dorata ricevuta da Francesca, prima della battaglia campale della Fossalta (ALESSANDRO TASSONI, *La secchia rapita*, in *La secchia rapita, L'oceano e Le rime*, a cura di Giorgio Rossi, Bari, Laterza, 1930, pp. 91-92 [canto V, ottave 43-47]; cfr. MARIA TERESA GIRARDI, *Canto V*, in *Letture della «Secchia rapita»*, a cura di Davide Conrieri e Pasquale Guaragnella, Lecce, ARGO, 2016, pp. 68-70).

cuore possono i comentatori innanzi ad una creazione così limpida abbandonarsi a sciarade e indovinelli e fantasticare su tanti *perché*.³ La ricerca naturalmente deve procedere, ma con la decenza di non rimestare nel topos con l'intrusione dell'ennesima sofisticcheria critica: «vale molto di più trovare un piccolo documento di storia medioevale [...] che una cinquantesima cicalata su le ragioni estetiche della Francesca». Così ammoniva anche Carducci.⁴ Si vorrebbe dar torto ai due severi censori, per ragioni che riguardano l'intrinseca fattura dialogica e temporale dell'esercizio critico – ma non è il caso di sviluppare quella che diventerebbe, davvero, una oziosa 'cicalata'; prendiamo atto che lo studioso, come l'innamorato, riconosce che le sue parole sono state già pronunciate, che l'incontro col testo non avviene, ma torna, e lui vi si trova già implicato, anticipato dalle parole di un altro. Questa sensazione si dimostra tanto più vivida di fronte al luogo canonico, al canto di Paolo e Francesca, fra gli altri; al punto che «Never so much as in the case at hand does every thought seem already to have been aired, every discovery appears to be a re-discovery».⁵ Indubbiamente. Ma la 'riscoperta' non sarà mai la mera duplicazione di una linea interpretativa; nei casi migliori, quelle che a posteriori appaiono feconde intuizioni critiche risulteranno valorizzate da una ricerca, una *quête*, un'avventura, di pensiero e di affetto, che le trascenderà inverandole. E il percorso, singolarissimo, diventa essenziale. Smarrirsi per ritrovarsi, come perdendosi nell'intrico delle *Arturi regis ambages pulcerrime*, col cuore fiducioso di un cavaliere d'elezione, di un lettore di allora, di Dante, che cede al fascino del romanzesco, e chiede al lettore moderno di farsi ammaliare a sua volta, di dare consistenza al riflesso di un riflesso.

Un approccio discutibile? Ne siamo consapevoli, e per questo motivo rincariamo la dose: vana pretesa quella di comprendere i più bei versi mai dedicati all'incanto seduttore di Eros senza aver abbassato le difese che proteggono dalla loro seduzione. Girard, pur giudicando male, aveva visto giusto, lo abbiamo già accennato: di seduzione in seduzione, dalla scena del romanzo arturiano a quella degli amanti riminesi che interrompono la seducente lettura, a Francesca che si rianima nel suo castigo eterno per sedurre letterariamente il pellegrino, si arriva al lettore romanticamente fragile che si lascia sedurre dai versi di Dante. Una spirale vertiginosa e una *mise en abyme* mobilissima, che attiva il libero rincorrersi dei riflessi. *L'affective fallacy* regna sovrana, scongiuri e anatemi critici vengono squadernati contro l'indisciplinata e azzardata richiesta di piacere che monta dal

³ F. DE SANCTIS, *Francesca da Rimini*, cit., p. 3.

⁴ GIOSUÈ CARDUCCI, *A proposito di un Codice diplomatico dantesco*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, X, *Dante*, Bologna, Zanichelli, 1936, p. 429.

⁵ DANTE DELLA TERZA, *Inferno V: tradition and exegesis*, «Dante Studies», 99, 1981, p. 49.

mondo della vita.⁶ Al di là della supposta presenza del mediatore, su cui si regge la teoria girardiana del desiderio mimetico,⁷ perché mai il processo del riconoscimento speculare innescato dal romanzesco, col conseguente scarico di energie pulsionali e fantastiche, dovrebbe essere letto nei termini di un incanto malefico? Simili argomentazioni, che sono il frutto, come è naturale che sia, di condizionamenti biografici e storici, rifanno il verso al razionalismo classico, alla sua preclara dignità speculativa. Non è proprio il caso di entrare nel merito, ma sottoscriviamo senza remore quanto ebbe a scrivere Hans Robert Jauss in un libello apologetico dei primi anni Settanta:

L'altro lato, quello negativo, viene alla luce quando si consideri la ragione per cui i grandi puritani della lunga tradizione della filosofia dell'arte – e nelle loro fila vi sono nomi assai illustri come Platone, Agostino, Rousseau e ai giorni nostri Adorno – hanno visto l'esperienza artistica sotto un'altra angolatura, equivoca o pericolosa, e per questo hanno represso o censurato le sue esigenze etiche e cognitive.⁸

Il 'puritanesimo' critico annovera nomi eccellenti: non si potranno mai biasimare abbastanza per il nocumento, non solo spirituale, che hanno arrecato, con la suggestione e la penetrazione della loro indiscussa intelligenza filosofica; il sospetto per la deriva edonistica del fenomeno estetico ha portato costoro a negare dignità gnoseologica e, soprattutto, etica all'oggetto d'arte in sé, che deve naturalmente essere disciplinato passandolo al vaglio del tribunale della ragione. Lo aveva notato, con la costernazione di chi non comprendeva perché dovesse rammaricarsi per il cedimento alle lusinghe del piacere estetico, Roland Barthes, negli stessi anni:

Antica, antichissima tradizione: l'edonismo è stato rimosso da quasi tutte le filosofie; la rivendicazione edonistica si trova solo in qualche marginale, Sade, Fourier; per lo stesso Nietzsche l'edonismo è un pessimismo. Il piacere è continuamente deluso, ridotto, sgonfiato, a vantaggio di valori forti, nobili: la Verità, la Morte, il Progresso, la Lotta, la Gioia, ecc. Il suo rivale vittorioso è il Desiderio: ci viene

⁶ Cfr. STEFANO CALABRESE, "Wertherfieber", *bovarismo e altre patologie della lettura romanzesca*, in *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2008, pp. 567-598.

⁷ Nella prospettiva della presente ricerca non si riconosce il titolo di mediatore nemmeno al supposto principe dei mezzani, a Galeotto, al suo libro. Di ciò, a tempo debito. Criticare Freud per demistificare l'orizzonte 'mitico' della psicoanalisi è altamente salutare, ma surrogare la pulsione originaria della *libido* con la teoria del desiderio mimetico è assai opinabile: la verità romanzesca di Girard agirebbe come uno psicopompo che, svelata la menzogna romantica, conduce il lettore, fatto accorto, nell'oltretomba del desiderio.

⁸ HANS ROBERT JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*. Con un saggio di Max Imdahl [1972], Torino, Einaudi, 1985, p. 15.

continuamente parlato del Desiderio, mai del Piacere; il Desiderio avrebbe una dignità epistemica, il Piacere no.⁹

La storia è nota. Adduciamo a rincalzo le considerazioni di Foucault, che chiariscono la natura e la provenienza di condizionamenti ideologici duri a morire, persistenti sotto lo schermo dell'aggiornamento terminologico:

L'attrattiva esercitata dal piacere, la forza del desiderio che porta a esso costituiscono, con l'atto stesso degli *aphrodisia*, qualcosa di saldamente unito. La dissociazione – almeno parziale – di questo insieme sarà in seguito uno dei tratti fondamentali dell'etica della carne e della concezione della sessualità. Questa dissociazione sarà contrassegnata da una parte da una certa 'elisione' del piacere (svalutazione morale attraverso l'ingiunzione data nella pastorale cristiana a non ricercare la voluttà come fine della pratica sessuale; svalutazione teorica che si traduce nell'estrema difficoltà di dare un posto al piacere nella concezione della sessualità); e sarà parimenti contrassegnata da una problematizzazione sempre più intensa del desiderio (nel quale si vedrà il segno originario della natura decaduta o la struttura peculiare dell'essere umano).¹⁰

Il desiderio, che lavora sull'asse di *chrónos*, vanifica, nel rilanciare la posta, le puntuali esperienze di piacere, che tuttavia sono concluse in sé, beatificanti squarci su quell'altro orizzonte temporale di cui abbiamo parlato. E quelle brevi esaltanti incursioni nell'altro tempo hanno la forza, critica e ideologicamente corrosiva, di ricordare ciò a cui siamo destinati, ovvero a una felicità praticabile, immanente, compito da realizzare nelle condizioni neutrali, non pregiudizialmente avverse, di *chrónos*. Per esempio, lasciando libero corso al piacere estetico, prodotto da una lettura uncinata dall'intrigo romanzesco: l'investimento emozionale può produrre modelli di identificazione temporanea, che poi esondano nel mondo della vita, trasformandolo. Atteggiamento deplorabile e pericoloso? Punti di vista, non è il luogo per dirimere in astratto la questione; da qualche decennio l'orizzonte comunicativo delle passioni, col conseguente ruolo assunto dalle pratiche testuali, si trova al centro degli studi di semiotica.¹¹ Ma, nel senso mirato che qui interessa, è pertinente verificare se un approccio empatico sia in grado di apprezzare l'universo

⁹ ROLAND BARTHES, *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 119.

¹⁰ M. FOUCAULT, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, cit., p. 48.

¹¹ «Si tratta anche di cogliere l'occasione di insistere sull'intreccio, sul circuito virtuoso che si può venire a creare fra forme di vita vissute e forme di vita testuali, fra comportamenti, esperienze e consumi, e dunque anche fra testi e "pratiche"» (ISABELLA PEZZINI, *Il testo galeotto. La lettura come pratica efficace*, Roma, Meltemi, 2007, p. 11).

poetico del V canto dell'*Inferno*. Bisognerebbe intendersi su cosa chiede Dante al lettore. Anche in questo caso le prospettive si divaricano. La prescienza dell'*Auctor*, che aggetta sulla corta visuale del *viator*. Due possibilità dunque. Da una parte,

Il Dante pellegrino rappresenta anche il lettore ideale del suo poema, nel senso che propone un modello di 'etica della lettura', ci mette cioè davanti agli occhi come dobbiamo reagire al poema, quali trasformazioni i diversi canti debbono via via produrre in noi. Ci propone, in altri termini, un modello da imitare: anche noi lettori dobbiamo far sì che le immagini agiscano su di noi con tutta la loro potenza.¹²

Certamente: sdegno, ira, paura, sollievo, sconforto, tenerezza, indifferenza, orrore, affetto, vergogna, perplessità, compassione, orgoglio, finanche un soprassalto di libidine (l'incontro con Matelda) e, naturalmente, l'*excessus* pietoso che gli fa perdere i sensi di fronte a Francesca. L'intavolatura di una tastiera emotiva tanto complessa pretende di assumere un valore esemplare non meno cogente della visibile partizione di premi e colpe nei tre regni oltremondani.¹³ In poche parole, pur nella mai denegata consapevolezza dell'eccellenza del proprio ingegno, Dante iscrive l'esperienza del pellegrino in un universale sentire tramato di valori cristiani. Ciò che sente e come lo sente non riguarda solo lui. L'efficacia psicagogica è intensissima, continua a scintillare nell'animo del lettore che ha saputo custodire, gelosamente, almeno la traccia mnestica della primitiva impressione suscitata dal confronto col poema. Ma forse, come diceva Leopardi a proposito dell'ormai irricevibile effetto delle parole 'anticate', per alcuni lettori avviene come a chi vede un panno ruvido, e cominci a palparlo «con mano inguantata»: questi «sa bene che il panno punge perciocché vede com'egli è irsuto, non però si sente pungere, per molto ch'ei lo tasti».¹⁴ Si tratta di una precauzione genuinamente storicistica, che consente di maneggiare il calor bianco dell'esperienza del personaggio implicato nel viaggio valorizzando la prospettiva sovrastante dell'*Auctor*, che organizza la trama iridescente del fittivo nel sistema razionalmente 'falsificabile' dei riferimenti ideologici. Dunque, entra in gioco un'altra figura di lettore ideale, certamente prevista dal

¹² LINA BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, «Lettere italiane», LX, 2, 2008, p. 187.

¹³ È molto recente l'apertura di questa prospettiva critica: «la vera sfida non è tanto quella di riconoscere che le emozioni hanno un ruolo nella storia, ma che esse stesse hanno una storia, non meno complessa e varia dei contesti sociali e culturali in cui vengono a esprimersi [...]. Scegliere la cultura affettiva del Medioevo come oggetto di studio significa pertanto opporsi al processo di civilizzazione ereditato da Elias [scil. Norbert Elias, *La civiltà delle buone maniere*, 1939], che è anche una storia della razionalizzazione dell'Occidente» (DAMIEN BOQUET-PIROSKA NAGY, *Medioevo sensibile. Una storia delle emozioni (secoli III-XV)*, Roma, Carocci, 2018, p. 15).

¹⁴ GIACOMO LEOPARDI, *Lettera sopra il Frontone del Mai*, in *Tutte le opere*, cit., p. 955.

testo. Caliamola nella materia del canto V: «This ideal reader is invited to identify with God's perspective rather than with Francesca's. Within such a moral system Francesca is seen as the seductive alternative to God himself, and the vehicle of her seduction is her genteel and courteous speech».¹⁵

Ma il rapporto è totalmente sbilanciato: l'infinito, Dio, in quanto Autore del sistema mondano e oltremondano in cui si manifesta la Sua giustizia, Autore anche di «quella materia» di cui un poeta fiorentino di inizio Trecento, sicuramente «di spirito profetico dotato», si è «fatto scriba», non esprime un punto di vista con cui un ente finito, che sia Dante, che sia il lettore, possa congiungersi. Lo aveva chiaramente percepito Borges: Dante «definì Dio, nell'Inferno, per la sua giustizia ("Giustizia mosse il mio alto fattore") e si riservò gli attributi della comprensione e della pietà».¹⁶ Non si può giudicare l'espressione della Giustizia: se ne prende atto, e ci si regola di conseguenza. Altrimenti faremmo della *Commedia* una teodicea, attribuendo a Dante intenti apologetici del tutto alieni dalla mentalità sua e del suo tempo:

Ma nel fatto letterale possiamo contemplare la giustizia di Dio: il loro stato [delle anime dannate] dimostra infatti la giustezza della punizione [...]. E ciò non viene presentato per giustificare agli uomini le vie del Signore. Qui non abbiamo alcuna perorazione di difesa di Dio. Queste cose sono così nella Sua volontà.¹⁷

Non occorre approfondire tesori di dottrina per giustificare la condanna di Francesca, col rischio di legittimare un'impressione di moralismo, se non di confessionalismo. Dante ha risolto il problema delegando a Dio la responsabilità di avere collocato Francesca in Inferno e Cunizza in Paradiso. Quella di Dio è l'unica volontà sovrana e legiferante e, in quanto tale, può solo essere mostrata: è evidente per sé, anche laddove appaia incomprensibile. Prendendo atto dell'ordine divino, Dante si è ritagliato lo spazio per agire come personaggio nell'opera: per lasciarsi andare a quegli atteggiamenti umanissimi (di pietà, di sconcerto, di rabbia) che invece alcuni suoi lettori, a quanto pare, si industriano di controllare per non rischiare di essere confusi tra coloro «che la ragion sommettono al talento», in virtù di un intirizzito puritanesimo critico che si guarda bene dal lasciarsi governare dalla seduzione testuale.¹⁸

Se ne prenda atto: la sorte ultraterrena delle anime incontrate nei tre regni

¹⁵ RAY FLEMING, *Francesca's sweet new subversive style*, «Lectura Dantis», 3, Fall 1988, p. 13.

¹⁶ JORGE LUIS BORGES, *Nove saggi danteschi*, Milano, Adelphi, 2001, p. 54.

¹⁷ CHARLES S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino, 1978, p. 17.

¹⁸ Ecco dunque, ma si cita solo a titolo d'esempio, Francesca giudicata dal lettore che assume la prospettiva di Dio: «la figura di Francesca non può non apparire avvolta dalle spire fosche del male. E una lettura scevra da sentimentalismi romantici, attenta alle note più profonde del canto, rivela

non dipende da Dante. Questa è una visione, non di cose come desidereremmo che fossero, ma di cose come esse sono. Queste sono cose che, anche prima di esser vedute, sono in grembo a Dio; e perciò, quando sono vedute, esse sono oggettive. Non si trovano in uno spazio illusorio. Sono in uno spazio che Dio vede.¹⁹

Rebus sic stantibus, in quell'ordine s'inscrive la poesia. È il piano propriamente letterale, come spiega Dante nell'Epistola a Cangrande: «Nam si totius operis litteraliter sumpti sic est subiectum, status animarum post mortem», è proprio nella straordinaria efficacia realistica della rappresentazione, nella sua letterale credibilità, a cui si è tenuti a dare l'assenso *contra fidem veritatis*, che si misura l'impressionante salto di qualità rispetto alla tradizione medievale delle *visiones*. Ma la polisemia del testo non propaga i suoi effetti su un piano meramente superficiale. Il senso allegorico avoca a sé la gestione dell'appropriata esegesi, che deve «removee viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis». Per quale via? «Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est».²⁰ Coerentemente, l'*exul immeritus* traduce per il Signore scaligero un vibrante tratto didascalico illustrato durante il rito dell'investitura profetica:

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'ia la sua radice incognita e ascosa, / né per altro argomento che non
paia.²¹

Va da sé, non è possibile trascurare un quadro di riferimento strutturale cogente, che mira alla tipizzazione esemplare della vicenda reale rappresentata a un primo livello; ma, in primo luogo, notiamo che Cacciaguida sottolinea la peculiare evidenza del narrato; in secondo luogo, è abbastanza discutibile che il principio – la notorietà per fama – sia applicabile a tutte le anime passate in rassegna nel viaggio; in terzo luogo, la pertinenza del *modus allegoricus* non può trasformarsi in una camicia di Nesso che stringe indistintamente tutti gli episodi cercando di spremere l'essenza di verità spirituale. Occorre ribadirlo: la *ratio* esegetica delle canzoni dottrinali, impastate di moralità e sapienza, che costituiscono la travatura dell'argomentazione conviviale, non si applica all'esegesi del poema sacro. Per quelle la distinzione fra senso letterale e senso allegorico è a scapito della

appunto in essa la creatura che ha peccato, assai meglio o assai prima che la donna che ha amato» (ROCCO MONTANO, *Suggerimenti per una lettura di Dante*, Napoli, Conte, 1956, pp. 140-141).

¹⁹ C.S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, cit., p. 112.

²⁰ *Epistole*, XIII, [15], 39, p. 600 e [8], 25, p. 598.

²¹ *Par.* XVII, vv. 136-142.

dignità asseverativa del primo: «L'uno si chiama litterale e questo è quello che [..... L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che] si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna». ²² Bisognerà anche notare che Dante si dimostra qui assai negligente lettore di Tommaso, che, per evitare equivoche commistioni, aveva coerentemente condannato le finzioni dei poeti alla menzogna della lettera:

Preterea. Poetice artis est veritatem rerum aliquibus similitudinibus fictis designare; ergo videtur quod etiam in dictis poetarum spirituales sensus inveniuntur, et non solum in sacra scriptura [...]. Ad secundum dicendum quod fictiones poetice non sunt ad aliud ordinate nisi ad significandum; unde talis significatio non supergreditur modum litteralis sensus. ²³

Per Tommaso, dunque, la poesia non accede al senso spirituale, viene schiacciata su una letteralità che esclude il suo contributo all'illustrazione dei misteri della teologia. Invece, per il poeta che illustra didascalicamente il suo *magnum opus* a Cangrande, il senso letterale, o storico, racconto di un'esperienza che si pretende autentica, perde ogni connotazione strumentale fittizia, al punto di rivendicare un ambito di verità distinto ma in sintonia con quello individuato dai tre sensi spirituali, che opportunamente si stringono in quello allegorico: «Et quomodo isti sensus mistici variis appellantur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi». ²⁴ Senza dimenticare, teste Agostino, che anche nel caso delle Sacre Scritture, a cui la *Commedia* con improntitudine assimila la propria investitura profetica, non tutti gli eventi narrati devono necessariamente ritenersi forieri di sovrasenso spirituale: «Non sane omnia quae gesta narrantur aliquid etiam significare putanda sunt; sed propter illa quae

²² *Convivio*, II, I, 3-4, p. 319.

²³ SANCTI THOMAE DE AQUINO *Quaestiones de quolibet*, vol. I, in *Opera omnia*, cura et studio Fratrum Praedicatorum, tomus XXV, Roma-Parigi, Commissio Leonina-Les Éditions du Cerf, 1996, p. 32 [VII, q. 6, a. 3, 16].

²⁴ *Epistole*, XIII, [7], 22, p. 598. Dunque, molto ben detto: «Mentre che nelle canzoni del *Convivio* l'allegoria oppone la "bella menzogna" del senso letterale alla "vera sentenza" del senso allegorico, il senso letterale della *Commedia* accoglie fatti, realtà fisiche e personaggi storici, addirittura coetanei del poeta, entro una cronologia precisa e una cosmografia concreta. La *littera* della *Commedia* non è una "bella menzogna", ma una finzione verosimile con componenti storici e reali, ed è anche un'ipotesi attendibile sull'aldilà, poiché fondata sui dati della rivelazione scritturale, la tradizione cristiana, il magistero ecclesiastico, la filosofia, il diritto e la teologia. Il senso allegorico della *Commedia* si fonda dunque sul senso letterale – bisogna sottolineare – senza cancellarlo né sostituirlo» (FRANCESC J. GÓMEZ, *Il senso della poesia: sfida intellettuale e discrezione ermeneutica (da Dante a Pietro Alighieri)*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, a cura di Carlota Cattermole, Celia de Aldama, Chiara Giordano, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, p. 833).

aliquid significant etiam ea quae nihil significant attextuntur». ²⁵ Lo ricorda anche Ugo di San Vittore: «in divinis eloquiis quaedam posita sunt, quae tantum spiritualiter intelligi volunt; quaedam vero morum gravitati deservunt; quaedam etiam secundum simplicem historiae sensum dicta sunt: nonnulla vero, quae secundum historiam et allegoriam et tropologiam convenienter exponi possunt». ²⁶ E ciò sia inteso anche per la disparata proliferazione di figure e motivi decorativi profani all'interno di chiostri e monasteri, frutto di un compiacimento estetico fine a se stesso, stigmatizzato da Bernardo di Chiaravalle:

San Bernardo si meraviglia dunque della diffusione e della varietà di queste raffigurazioni mostruose, cui non sembra però attribuire alcun significato né funzione, se non quella di attirare l'attenzione dei monaci distraendoli dalle loro preghiere. Se ne potrebbe dedurre che si trattava per i contemporanei di semplici *curiositates* senza significato, nemmeno come elementi marginali dell'ordine cosmico o come simboli delle creature infernali sempre in agguato. ²⁷

Si prenda allora il caso di Francesca. Un'affermazione come la seguente sembrerebbe incontrovertibile nella sua lapidaria assolutezza: «Dante resolutely damned Francesca and justified her punishment, using her as his chief example of lust». ²⁸ Si può sostenere, ci mancherebbe. Ma anche no. Francesca da Polenta utilizzata come *imago agens* di lussuria? Certamente non mancavano a Dante esempi più convincenti ed eclatanti, poteva pescare, con modesto sforzo, fra le altre mille e mille ombre della schiera ove spiccava la presenza di Didone, e pur nell'economia espressiva che s'era imposto, aveva trovato il modo di richiamare la vicenda o la semplice figura di alcune famose regine. Invece prende il proscenio un'altrimenti oscura dama, suo malgrado partecipe degli intrallazzi politici che si sviluppavano fra due famiglie principesche del litorale romagnolo. Fra contesto della pena e presentazione, argomentazione e racconto di Francesca si è voluto cercare quella stretta consequenziale esemplarità che a fatica, e con un po' d'imbarazzo, solo nel commento di Benvenuto si esplicita finalmente con l'attribuzione dell'appellativo di *meretrix*: «Ergo bene dixit autor in persona istius meretricis». ²⁹ Ma abbiamo varcato ormai l'ultimo quarto del XIV secolo. *Meretrix*, appunto, la supposta parola sottaciuta dall'*Auctor*, che la solerzia critica spolvera per coonestare l'esemplarità

²⁵ AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, cit., vol. II, p. 125 [XVI, 2, 3].

²⁶ HUGO DE SANCTO VICTORE, *De scripturis et scriptoribus sacris*, in *PL CLXXV*, col. 13a [IV]. Il successivo capitolo V insiste sulla necessità dell'*intepretatio litteralis et historica*.

²⁷ SANDRA PIETRINI, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 21.

²⁸ P. LEVINE, *Reforming the humanities*, cit., p. 23.

²⁹ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, curante Jacobo Philippo Lacaita, Florentiae, Barbèra, 1887, tomus primus, p. 211.

allegorica e morale dell'episodio. Eppure, lo sappiamo, Dante non si fa scrupolo se deve utilizzare termini e figurare immagini che offendono la decenza. Dopo il rientro di Francesca nella schiera di Didone occorrerà attendere il XVIII canto, all'ingresso di Malebolge, per incontrare di nuovo un personaggio femminile, che si graffia con le unghie piene di sterco. Viene presentata da Virgilio: «Taide è, la puttana che rispuose / al drudo suo [...]».³⁰ Poco prima lo sguardo del pellegrino era caduto sulla prima bolgia, quella dei ruffiani e seduttori. Una ghiotta occasione per far valere il principio della tipicità esemplare del peccatore con la presentazione del lenone per eccellenza, il cavaliere Galehaut. Non se ne fa parola. Prende la scena, assai malvolentieri, un dannato riconosciuto da Dante, Venedico Caccianemico, costretto a dichiararsi: «l' fui colui che la Ghisolabella / condussi a far la voglia del marchese, / come che suoni la sconcia novella».³¹ Suo malgrado, l'álacre uomo politico bolognese, che menziona il fatto specifico che l'ha condannato alla pena dei ruffiani, diventa, spremuto il senso spirituale e allegorico della vicenda, l'immagine agente del lenocinio sessuale. Lui, non Galeotto. Dante non ha mai pensato al nobile cavaliere arturiano come a un mezzano. I suoi lettori, nei secoli, sì, anche in questo caso parzialmente suggestionati da Boccaccio, che tanta parte ha avuto nella ricezione dell'episodio di Francesca.³²

E allora poniamoci la domanda: l'argomentazione di Francesca e il suo racconto, la *curiositas* di Dante e il suo mancamento, hanno una stretta implicazione allegorico-morale col contesto del peccato e la pena comminata? Se pare lecito porre il dubbio, è perché le modalità di interazione con altri dannati nel procedere verso i cerchi inferiori smentisce questa presunta consequenzialità. E ci riferiamo ai maggiori, agli episodi che più vividamente rimangono impressi nella memoria del lettore: Farinata degli Uberti non parla del suo epicureismo; l'oggetto del dialogo con Brunetto Latini non è certo la sodomia; Ulisse non racconta del consiglio fraudolento; Ugolino della Gherardesca non ha nulla da dire dei suoi loschi maneggi politici. Una parziale messa a fuoco dello *ius puniendi* attraverso l'interazione dialogica col pellegrino si riscontra negli episodi di Pier Delle Vigne e di Guido da Montefeltro: in un caso, perché era proprio la circostanza della morte autoinflitta ad aver deciso del destino dell'anima; nell'altro, perché si trattava di giustificare la decisione, davvero enorme, di dannare un uomo morto in odore di santità. Per il resto, la fedele, autentica esemplarità morale-allegorica funziona

³⁰ *Inf.* XVIII, vv. 133-134.

³¹ *Inf.* XVIII, vv. 55-57.

³² Intitolando la sua opera maggiore alla memoria del compagno d'armi di Lancillotto, Boccaccio ha straordinariamente evidenziato il particolare; in anni tardi il suo commento al V canto esplicherà la funzione mediatrice di Galeotto, che «ad aprire questo amore con alcuno effetto fu il mezzano» (GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le Opere*, a cura di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965, p. 324).

secondo il modello di Semiramide, nel canto V: pochi versi, poche, quando ci siano, battute di dialogo. Si veda Bertran de Born: «Perch'io parti' così giunte persone, / partito porto il mio cerebro, lasso!, / dal suo principio ch'è in questo troncone. / Così s'osserva in me lo contrapasso».³³

E Francesca? Sappiamo che è dannata fra «i peccator carnali, che la ragion sommettono al talento», in una condizione, peraltro, che la rende singolarissima rispetto a tutte le altre anime che popolano il luogo «d'ogne luce muto» battuto dalla bufera infernale; questa sola evidenza dovrebbe rinfocolare il dubbio sulla sua presunta funzione esemplare. Sappiamo, naturalmente, anche un'altra cosa: Francesca ci parla di Amore.

³³ *Inf.* XXVIII, vv. 139-142.

IV.1. STORICIZZARE LA LEGGENDA

IV.1.1. *La sostanza (reale) delle cose vedute*

In pagine memorabili, che sviluppano un'intuizione di Hegel, Erich Auerbach illustra senso e fattura del realismo dantesco. Un'evidenza dell'individualità storica¹ che batterebbe in breccia i residui dualistici del platonismo cristiano – che tuttavia sopravvivono nell'allegoresi:

Nella rinascita della mimesi nella liturgia, che ora ha inizio, l'imitazione non è più separata dalla verità, ma il fenomeno è divino, e il fatto è la verità: che fenomeno e fatto diventassero di nuovo evidenti, è la vera creazione dell'Europa occidentale, l'elemento di giovinezza a lei proprio, per cui essa cominciò subito a distinguersi dai modelli orientali puramente spiritualistici. Rendere all'avvenimento reale la sua forza leggendaria, inserirlo con tutta la sua dignità spirituale e la sua forza miracolosa nell'esperienza quotidiana, questo è il naturalismo del primo medioevo.²

¹ Nel suo libro su Goethe, Simmel istituisce un termine di raffronto fra i due autori sulla base dell'oltranzismo individualizzante del mondo poetico della *Commedia*: «Man denkt hier natürlich an das grösste dichterische Beispiel eines Weltbildes aus scharf individualisierten Einzelscheinungen, an die *Divina Commedia*» (GEORG SIMMEL, *Goethe*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1913, p. 151).

² E. AUERBACH, *Dante, poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante*, cit., p. 19. Verosimilmente Auerbach fa riferimento alla diatriba sulla presenza reale del corpo di Cristo nel mistero eucaristico: la transustanziazione viene definita nel 1215 dal IV Concilio Lateranense. Tommaso dedica al

La tensione fra tempo ed eternità, risolta nell'attimo della decisione che, determinando la sorte dell'anima, la fissa, per i dannati soprattutto, nella perennità del ricordo, deve essere però illustrata da un principio esegetico in grado di supportare l'implicazione fra verità e realtà di fenomeni che, nel tipo ideale, salvi il significato della loro apparenza. Ecco dunque, dalla monografia del 1929 ai successivi studi danteschi degli anni Trenta, che il criterio dell'interpretazione figurale entra in scena a integrare fecondamente l'alternativa troppo secca fra senso letterale e senso allegorico.³ Ne abbiamo già parlato: la tensione transitiva fra figura e adempimento conferisce spessore reale alla verità della condizione ultraterrena, e sottrae allo scialacquo dell'apparenza la realtà del fenomeno mondano. Messo a punto questo fondamentale principio ermeneutico, Auerbach arriva alla lettura del X canto dell'*Inferno* proposta in *Mimesis*. La specifica grana del realismo dantesco gli appare ormai in tutta la sua evidenza, anche dove si esplicita in annotazioni apparentemente cursorie. Dedicava mezza pagina all'episodio di Paolo e Francesca, fermandosi sulla scena della lettura in comune:

Per la prima volta nel Medioevo questa non è un'avventura, una favola incantata; è libera dalla graziosa e arguta leziosaggine e dal cerimoniale d'amore della cultura cortese, né si cela dietro il velo del significato segreto, come nel dolce stil nuovo; è invece un'azione reale e attuale, di tono sublime, altrettanto immediatamente reale come ricordo d'un destino terreno quanto come incontro nell'aldilà [...]. Dante ha disdegnato di menzionare le circostanze nelle quali Francesca e Paolo vengono scoperti dal marito; disdegna, trattando del tema, di soffermarsi su fatti accidentali finemente elaborati, e la scena che descrive, quella in cui insieme leggono il libro, è la più frequente e comune che possa esservi, interessante solo per quanto da essa poi deriva.⁴

sacramento dell'Eucaristia le *quaestiones* 73-83 della III parte della *Summa Theologiae*. Al problema posto dalla quaestio 75 – «Deinde considerandum est de conversione panis et vini in corpus et sanguinem Christi» – si risponde nell'art. 5 distinguendo fra verità sensibile e verità intelligibile: «in hoc sacramento nulla est deceptio: sunt enim secundum rei veritatem accidentia, quae sensibus diiudicantur. Intellectus autem, cuius est proprium obiectum substantia, ut dicitur in 3 *De Anima*, per fidem a deceptione praeservatur». Il fatto che il mutamento di sostanza comporti la conservazione delle sole proprietà accidentali della materia originaria, quindi della loro sola apparenza, è del tutto coerente con la lettura allegorica, e quindi *de-realizzante*, dei fenomeni (SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXVIII, pp. 85 e 107).

³ La genialità critica di Auerbach dantista è ribadita, a ragione, da Antonelli, che ritiene la concezione figurale «di capitale importanza per la comprensione dell'intero poema» (ROBERTO ANTONELLI, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, p. 36).

⁴ ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 250-251. Sulla base dell'inveterato immarcescibile presupposto del contagio mimetico, si può sostenere che anche Auerbach – *tu quoque!* – «subisce il fascino della dannata Francesca, al punto

Il fatto che la scena sia satura di letteratura non toglie nulla alla vivida impressione di realtà che ne promana. Nei trabocchetti esegetici di cui è contesta, a rinforzo di quelli disseminati nell'ordito del Canto, il lettore sdrucchiola insensibilmente, prestando fede all'irrefutabile verità di ciò che appare. Sembra inammissibile che una sia pure preclara genialità umana abbia potuto letterariamente inventare la verità, quella verità e in quel modo. Una volta che si accetti di leggere, di abbandonarsi alla malia del testo, con una *pre-comprensione* priva di *pre-giudizi*, non si potrà non convenire con la seguente affermazione: «Though Dante is extracting her story from her, we shall soon be finding that the story is his. The intimacy is such that Francesca could never have told her story to any other person than Dante». ⁵ Sì, l'impressione è questa: Dante, che in veste di personaggio ha riconosciuto Francesca ed è fortemente scosso dal punto di vista emotivo, in quanto autore sapeva di quel particolare approccio così intimo che, se mai realmente avvenuto, apparteneva alla sfera privata e inviolabile di due amanti morti da almeno vent'anni. Non è possibile, è chiaro, e Boccaccio, vedremo, sarà il primo a dubitare dell'attendibilità del racconto. Ma se non lo ammettiamo ingenuamente come ipotesi, ripetuta nel foro segreto dell'immaginazione, avremo dimidiato drasticamente l'efficacia psicagogica di siffatta rappresentazione realistica. Nemmeno l'interpretazione figurale è in grado di dare pienamente conto, integrando la lettura allegorica, di quel particolare effetto di realtà: il rapporto biunivoco fra figura e compimento deve complicarsi in una tensione triangolare che mette in gioco il lettore-interprete coinvolto, come ha fatto Dante proiettandosi nel personaggio che empaticamente rivela e correla l'inizio della storia – il ricordo della lettura condivisa – con la sua fine – la presenza della dannazione condivisa. Senza quel punto di vista, drammaticamente implicato, il racconto si contrarrebbe, didascalicamente, nell'esposizione di un'*amorosa visione*, o poco più. La testualità della *Commedia*, non solo quella infernale, richiede quell'approccio: «Tutta la storia personale di Dante [...] è dunque presente nell'Inferno: la sua biografia morale, politica e culturale si distende e si rivela attraverso quella serie di drammatici incontri». ⁶

Questo realismo figurale, vera fucina di meccanismi psicologici da *trompe-l'œil*, garantito da un terzo che non si issa sullo scranno dell'imperturbabile prescienza

da dimenticare, rimuovendo l'evidenza della condanna all'inferno, che proprio la scena "in cui" gli amanti "leggono insieme il libro", lungi dal risultare "la più frequente e comune che possa esservi", mostra come i sentimenti di questa donna "che piange e dice", narcisisticamente esibiti a fini patetici, manchino di autenticità» (FEDERICO GARABELLO SANGUINETI, *Francesca e Ghismonda*, «Tenzzone», V, 5, 2004, p. 197).

⁵ HAROLD ANDREW MASON, *A journey through Hell: Dante's «Inferno» revisited: love and courtesy – Canto V*, «The Cambridge Quarterly», XVII, 1, 1988, p. 42.

⁶ ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, *La guerra de la pietate. Saggio per una interpretazione dell'Inferno di Dante*, Napoli, Liguori, 1979, p. 29.

divina, ma si piega verso l'arcano *hic et nunc* dei fenomeni individuali, era stato ben sentito da Foscolo. Le notizie con cui infarcisce la sua lettura del canto sono, più che false, indimostrabili e inverosimili. Ma lo spirito che le anima attesta la sensibile lungimiranza dell'interprete:

Francesca was the daughter of Guido da Polenta, master of Ravenna, Dante's protector and most faithful friend. The poet had probably known her when a girl, blooming in innocence and beauty under the paternal roof. He must, at least, have often heard the father mention his ill-fated child. He must therefore have recollected her early happiness, when he beheld the spectacle of her eternal torment; and this, we think, is the true account of the over-whelming sympathy with which her form overpowers him. The episode, too, was written by him in the very house in which she was born, and in which he had himself, during the last ten years of his exile, found a constant asylum.⁷

Stiamo parlando dei diritti dell'immaginazione: in quel regno, il lettore incontra l'immaginazione dell'Autore, che suggerisce e accarezza la possibilità di un'altra struttura evenemenziale, in cui la sua vicenda biografica s'intrecci con quella di Francesca da Polenta. Foscolo, è vero, si spinge troppo oltre ragionando da critico; d'Annunzio, in virtù del libero potere della creazione fantastica, mette in scena senza remore il sodalizio fra il giovinetto degli Alighieri e Paolo Malatesta, Capitano del Popolo a Firenze. Perché no, chi può smentirlo? Ma che la cosa sia vera, solo verosimile, o del tutto campata per aria, non ha rilievo ai fini dell'intelligenza del testo: è il testo che richiede l'assenso dell'immaginazione a un fantastico realisticamente rappresentato, reso più vero e autentico di qualsiasi realtà effettuale ricostruita attraverso meritorie e puntigliose ricerche d'archivio – che hanno comunque dovuto cedere le armi, di fronte all'ostinazione di un vero storico che non lascia traguardare oltre l'apparenza di quelle scarsissime evidenze fattuali che si ricavano dai versi di Dante.

La maggioranza dei lettori, in maniera consapevole e provvidenziale, ha già dato nutrimento a un'illusione, ha già 'amoreggiato' con dei fantasmi. Lo notava, sapidamente, Benedetto Croce: «gli amori di una Francesca più che trentenne col cognato più che quarantenne parrebbero, come parvero a un critico, un'ignobile tresca, congiunta col ricordo di una simile che Dante avrebbe iniziata o voluto iniziare con la propria cognata».⁸ Realismo poetico o realismo documentario? Se la

⁷ UGO FOSCOLO, recensione a *Osservazioni intorno alla questione sopra la originalità del Poema di Dante*, di F[rancesco] Cancellieri, Roma 1814, «Edinburgh review», vol. XXX, n. LX, june-september 1818, p. 342 (cfr. *Studi su Dante* [«Edizione nazionale delle Opere», IX, I], a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 122).

⁸ BENEDETTO CROCE, *La poesia di Dante*, seconda edizione riveduta, Bari, Laterza, 1921, p. 20.

scelta cade su quest'ultimo, possiamo tranquillamente transitare ai canti successivi: tra Ciaccio e Filippo Argenti troveremo abbondante materia per riscuoterci da quel maldestro inganno di melenso sentimentalismo.

Osserviamo Paolo Malatesta più da presso, per quello che storicamente sappiamo di alcuni dati biografici essenziali. Sposato con Orabile Beatrice di Ghiaggiolo, che gli aveva generato due figli, era, come ricorda Croce, almeno di dieci anni più attempato di Francesca. Ecco, non stiamo allora parlando di un tenero amore nell'aura di un trasporto quasi adolescenziale, dietro la maschera di Paolo non si nasconde quell'irruente giovane virgulto che sarà Romeo Montecchi.⁹ Preso atto dell'irrefutabile evidenza della biografia, cosa è lecito ipotizzare di quel che avvenne realmente? «Francesca, appassionata di lirica amorosa e di romanzi arturiani, è la preda elettiva di questo corteggiatore senza scrupoli; che ne asseconda la passione letteraria a suo profitto [...] e che è pronto a sfruttare l'occasione propizia».¹⁰ Senz'altro: nel tiro al bersaglio di ipotesi fattualmente e storicamente inverificabili, questa è una delle più sensate. Se ci interessasse davvero conoscere quello che è accaduto, potremmo sottoporci senza remore allo scroscio della salutare doccia fredda. Il fatto è che il testo dice altro, a partire dalla similitudine delle colombe, alla menzione del tempo felice, al rispecchiamento con la storia arturiana. E ove si trattasse di *fol'amor*, non avrebbe letterariamente nulla da spartire con le brighe di un seduttore da strapazzo.

Ma forse è da dubitare che ci si muova in ambito cortese: quel mondo, defunto – che tuttavia Boccaccio continuerà a sentire letterariamente vivo – era rimasticato nell'immaginazione vicaria di interni protoborghesi. Sì, perché sia i Malatesta che i Polenta diventano Signori, Principi, dopo il 1290; per cui, all'epoca dei fatti a cui si allude in *Inferno* V, non c'era una corte malatestiana, ma solo un interno domestico e cittadino: «Dante, dunque, scrive una storia che non è né cortese, né cortigiana, ma è storia familiare. E in questo contesto meglio si capiscono sia la solitudine dei protagonisti, sia la rilevanza del tema incestuoso».¹¹ A non volere considerare il fatto che il testo non ci fornisce alcuna indicazione cronologica, pare comunque assai singolare attribuire a Dante – che compone il canto quando era ormai consolidata la signoria delle due nobili famiglie, e che nel basso Inferno, rispondendo a Guido di Montefeltro, preciserà che «Romagna tua non è, e non fu mai, / senza guerra ne' cuor de' suoi tiranni»¹² – l'intenzione di retrodatare con scrupolo di verità storica le circostanze dell'innamoramento e dell'omicidio

⁹ Ecco Paolo Malatesta, senza veli: «non certo un efebo, anzi maturo vitellone se nel febbraio 1282 aveva certamente compiuto 36 anni essendo Capitano del Popolo in Firenze» (FRANCESCO MAZZONI, *Il canto V dell'Inferno*, Roma, Bonacci, s.d., p. 121).

¹⁰ GUGLIELMO GORNI, *Francesca e Paolo. La voce di lui*, «Intersezioni», XVI, 2, 1996, p. 388.

¹¹ M. SANTAGATA, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'«Inferno»*, cit., p. 146.

¹² *Inf.* XXVII, vv. 37-38.

dei due cognati. Il suo realismo figurale e visionario non ammicca nemmeno di sgghimbescio alla necessaria documentazione da *tranche de vie*. Lettera e spirito del testo sono cortesi, impregnata di cortesia era quella cultura cittadina che ha nutrito lo Stilnovo, e in Paradiso Dante si vanta senza rossore del supposto nobile lignaggio della sua schiatta. Non occorre ancorare a un *milieu* determinato un ideale di avventuroso raffinamento dei costumi attraverso la sublimazione dell'Eros, che fin dalle origini era sentito come un'escursione letteraria. Semmai, fuori dei castelli e dei domini comitali, quell'amoreggiare con l'immaginazione potrà palesarsi nella sua forma più pura, gentile, raffinata appunto.

Ma siano benedette le contestualizzazioni storiche e le puntualizzazioni anche grevemente realistiche: grazie al loro sfondo è possibile apprezzare lo scarto dell'invenzione poetica. Anche se, preme ribadirlo, il lettore che pronuncii uno scongiuro razionale di fronte allo smarrimento del pellegrino, trasforma lo stupore e il dolore della catabasi in una didascalica passeggiata inferenziale fra sequenze di trionfi. Certo, non fu questo lo spirito del primo e forse più grande e parzialissimo critico della *Commedia*, Giovanni Boccaccio.

IV.1.2. *La parte di Boccaccio*

A inizio secolo, l'esuberante manierismo documentario della *Francesca da Rimini* dannunziana aveva offerto il destro a una riconsiderazione critica del commento di Boccaccio al V Canto. Siamo nel 1902, e lo stesso Giovanni Pascoli prende posizione nel suo terzo volume dantesco. Da una parte si tratta di riabilitare la memoria di Didone, invero un po' maltrattata in quel celebre verso che la nomina solo per perifrasi seguendo la lezione di Virgilio, dall'altra bisogna enfatizzare il *genius loci* romagnolo che ha presieduto all'invenzione della *Commedia*, esplicitato senza ambagi nell'episodio di Francesca:

Francesca non è solo vittima d'amore, come Elissa del fato d'Enea; ma, come Elissa, è tradita dall'*Amore stesso* che si trasforma in altra persona per accenderla d'un ardore irresistibile. È questo cambiamento ingannevole che innamora e uccide Didone; e non anco Francesca? Ecco apparire una volta di più, la veracità del tanto calunniato novellatore Boccaccio, il quale apprese la storia là dove l'apprese Dante. Sì: anche Francesca cade in un inganno, come Didone.¹³

L'ipotesi della fonte ravennate era stata già suggerita da Foscolo, come si ri-

¹³ GIOVANNI PASCOLI, *La mirabile visione. Abbozzo d'una storia della Divina Comedia*, 2^a ed., Bologna, Zanichelli, 1913, p. 271.

orderà. Ma il credito che tre grandi poeti, compreso d'Annunzio, conferiscono alla lettura e alla documentazione di Boccaccio, viene drasticamente dimidiato in sede di ricerca accademica ed erudita. Valga l'osservazione con cui Francesco Torraca, nel medesimo anno, liquida (o valorizza, a seconda dei punti di vista) la ricostruzione del trecentesco espositore: «Al racconto del Boccaccio si è fatto troppo onore attribuendogli valore storico; è una novella, l'ultima novella composta dal grande certaldese». ¹⁴ Torraca ha ragione, nella sostanza, ma un modesto indugio sull'operazione esegetica di Boccaccio non apparirà fuori luogo.

In prima istanza, per chiarire che si può parlare di 'novella' in senso molto lato, sebbene presenti esteriormente le caratteristiche che la rimandano a varianti narrative di larga spendibilità, come è stato suggerito:

Ora, se analizziamo attentamente la narrazione di Boccaccio, ci accorgiamo che i particolari da lui aggiunti alla storia di Dante sono presi di peso dallo schema di non poche storie che hanno per oggetto il motivo dell'«amore infelice e proibito» nella variante propria dei «contes d'adultère». ¹⁵

Lo studioso, malato, che nel 1373 corona mezzo secolo di infaticabile devozione all'opera dantesca con l'incarico della pubblica lettura della *Commedia* presso la chiesa di Santo Stefano in Badia, non è più lo scrittore degli anni precedenti e scavallanti la volta del secolo. La fresca suggestione dell'episodio di Francesca, così percepibile in diversi passi del *Filocolo*, dove la didascalia si converte naturalmente in narrazione, cede il passo a una riconsiderazione velata da preoccupazioni moralistiche, che fanno calare il sipario sulla dimensione cortese e naturalistica dell'eros espressa nel *Decameron*. ¹⁶ Non scriverà l'ennesima e postrema novella, ma il resoconto documentato di un ormai lontano fatto di cronaca. Sulla sua buona fede non pare lecito nutrire dubbio alcuno. Tanto che lo studioso si premura, «fatta salva la riverenza all'Autore», di prendere le distanze proprio dal tratto narrativo più controverso, incline al romanzesco, del racconto di Francesca:

¹⁴ FRANCESCO TORRACA, *Il canto V dell'«Inferno»*, dalla «Nuova Antologia», 1°-16 luglio 1902, Roma, Direzione della Nuova Antologia, 1902, p. 19.

¹⁵ SILVIO D'ARCO AVALLE, «... de fole amor», in *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Bompiani, 1975, p. 111.

¹⁶ «But this moralistic view of erotic passion, prompted by a public reading of the Paolo and Francesca episode and shaped, selectively, by Dino del Garbo's glosses to Cavalcanti's canzone, represents a very late position, beginning with the first redaction of the *Genealogie*, and perhaps implicitly coeval with some of the thinking behind the *remedia amoris* of the *Corbaccio*. Boccaccio's earlier allusions to the *Inferno* V episode seem to show, instead, that the involuntary nature of love, propounded by Francesca, prevails» (JONATHAN USHER, *Boccaccio, Cavalcanti's Canzone «Donna me prega» and Dino's Glosses*, «Heliotropia», 2, 1, p. 17).

Col quale [Paolo] come ella poi si giugnesse, mai non udi' dire se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto fizione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, ché io non credo che l'autore sapesse che così fosse.¹⁷

Boccaccio esprime seri dubbi sulla veridicità della scena dell'innamoramento. Dunque, è stato osservato, se la sua intenzione fosse stata quella di aggiungere un grano al rosario delle sue novelle, non si spiega come mai abbia scelto di non accreditare proprio quel momento intrinsecamente romanzesco. Evidentemente, dal suo punto di vista, sulla base di informazioni fededegne ricevute, stava facendo, se non storia, almeno cronaca. In questa prospettiva le fonti boccacesche lasciano intravedere uno spiraglio di credibilità.¹⁸ Ma il dubbio del pure congeniale lettore ci fornisce una chiave di lettura per l'approccio di Dante all'episodio. Si consideri: la strategia di Boccaccio sembra quella, molto accorta, di stornare l'ombra della divagazione romanzesca, che avrebbe inficiato la credibilità della sua impresa, storicizzante e scientifica, di esegeta. Resta l'evidenza che, ai suoi occhi perlomeno, Dante indulge al romanzesco: quel romanzesco che Boccaccio svernica dal suo racconto-storia è invece presente nel suo Autore, proprio in quel punto, paradossalmente, in cui Dante sembrerebbe pronunciare, secondo una consolidata tradizione critica, la sua allusiva *reprobatio* contro la corruzione morale della letteratura cortese.

Dunque, compulsata col rasoio della verisimiglianza l'attendibilità dell'unica fonte storica scritta, il metodo investigativo di Boccaccio pare fondato sul credito assegnato alle fonti orali: «mai non udi' dire». Con buona ragione, dal momento che, come la ricerca archivistica e storica ha potuto appurare, esiste un solo documento, indipendente dal racconto dantesco, che, pur non corroborando lo svolgimento dei fatti, almeno attesta l'esistenza di madonna Francesca. Si tratta, come noto, del testamento di Malatesta da Verucchio – il Mastin Vecchio di *Inf.* XXVII –, che impone ai suoi nipoti di rinunciare ai diritti sulla dote che aveva ricevuto dalla prima moglie del figlio Giovanni, «pro dotibus olim domine Francische ab eo receptis uxoris olim Iohannis dicti sui filii».¹⁹ Tutto qui, un nome su un atto testamentario del suocero. La cosa, risaputa, non può non continuare a destare stupore: se l'attenzione di Dante non fosse stata colpita dal volo leggero di una coppia di anime, il nome di Francesca sarebbe stato consegnato irrimedi-

¹⁷ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 316.

¹⁸ Cfr. ANTONIO ENZO QUAGLIO, *Al di là di Francesca e Laura*, Padova, Liviana, 1973, pp. 17-19.

¹⁹ L'atto, del 18 febbraio 1311, è stato pubblicato da LUIGI TONINI, *Memorie storiche intorno a Francesca Da Rimini ad illustrazione del fatto narrato da Dante nel canto 5. dell'Inferno, con Appendice di documenti*, Rimini, Fratelli Ercolani, 1852, pp. 19-20. Cfr. LUCA CARLO ROSSI, *Il nome di Francesca*, «L'Alighieri», XLVI, n.s., luglio-dicembre 2015, p. 32.

diabilmemente all'oblio. O meglio: Paolo, che vanta qualche modesta benemerenda di carattere politico, sarebbe stato dimenticato, Francesca, semplicemente, non sarebbe esistita. Precisiamo con un rapido excursus:

Prima di Boccaccio la storia di Francesca pare esistere solo nei versi reticenti di Dante. Il duplice omicidio non è menzionato nelle antiche cronache romagnole: tace il *Chronicon* di Pietro Cantinelli così come la *Cronica* di Salimbene da Parma, né alcunché è stato reperito nei documenti locali coevi o posteriori. Anche i primi commentatori della *Commedia* poco aggiungono, limitandosi all'identificazione storica dei due cognati e del loro assassino [...]: così infatti recitano Jacopo Alighieri, i bolognesi Graziano Bambaglioli e Iacopo della Lana, l'Anonimo lombardo e l'Anonimo teologo, le *Chiose palatine*, Guido da Pisa, le *Chiose Selmi* e Pietro Alighieri, che pure soggiornò qualche tempo a Ravenna.²⁰

Sulla possibile documentazione orale a cui Boccaccio potrebbe avere avuto accesso si possono fare delle ipotesi: a Napoli fu allievo di Cino da Pistoia e forse conobbe Graziolo Bambaglioli, autore di un commento in latino all'*Inferno* (1324) e lì esule dal 1334. Tornato a Firenze, potrebbe avere raccolto notizie di cui diremo tra poco; importante, senza dubbio, il periodo trascorso prima a Ravenna, presso la corte di Ostasio da Polenta, e poi a Forlì (1345-1348): introducendo la sua seconda lettura, Boccaccio ricorda i ragionamenti con «un valente uomo, chiamato ser Piero di messer Giardino da Ravenna, il quale fu uno de' più intimi amici e servidori che Dante avesse in Ravenna».²¹ Le fonti orali s'incrociano virtuosamente con le prime tracce scritte della tragica vicenda. L'Anonimo commentatore, fiorentino, convenzionalmente accreditato come Amico dell'Ottimo, verso la fine degli anni Trenta dà la prima succinta notizia del matrimonio per procura, che sarebbe stato all'origine dell'innamoramento dei due futuri cognati: «Il detto Paolo andò a Ravenna per lei e quivi la sposò in nome del fratello e menollane ad Arimino e per lo camino e poi l'uno de l'altro tanto innamorò che loro fallo fu sì palese, che più volte pervenne agl'orecchi del detto Gianni, il quale, trovatigli in camera, amendue li uccise»;²² pochi anni dopo, fra il 1341 e il 1343, il notaio fiorentino Andrea Lancia arricchisce di particolari il racconto, col dettaglio, che sarà ripreso

²⁰ LUCA AZZETTA, *Vicende d'amanti e chiose di poema: alle radici di Boccaccio interprete di Francesca*, «Studi sul Boccaccio», XXXVII, 2009, pp. 156-157.

²¹ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 20. Il notaio Pietro Giardini fu effettivamente attivo a Ravenna fra il 1311 e il 1348, come hanno dimostrato le ricerche d'archivio (cfr. ANDREA CIOTTI, «Giardini, Pietro», in *ED*, 9, pp. 492-493).

²² AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la «Commedia»*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno, 2018, pp. 56-57.

da Boccaccio, dello sfortunato tentativo di fuga di Paolo, sorpreso dall'irruzione del fratello in camera:

E quando l'anello fue dato alla fanciulla, sì gliele diede Pagolo, fratello del detto Gianni, il quale era uno bellissimo huomo della persona e non era sciancato; e quando la fanciulla ricevette l'anello credette che 'l detto Pagolo fosse il suo marito e così fue presa di lui come il santo e giusto matrimonio vuole [...]. Onde egli per forza avendo messo in terra l'uscio della detta camera e quelle opere a llui essendo palesi, «il» detto Paolo vogliendogli fuggire innanzi misesi a saltare a terra d'una cateratta ch'era nella camera, il detto Gianni soprugiugnendolo con una mazza di ferro gli percosse sopra 'l capo di «sopiato e lui uccise. La cagione fu che quando Paolo saltava il farsetto s'appiccò a uno aguto non ribadito e così fue ritenuto, per la cui cagione morì.²³

Insomma, ci sono gli elementi per smentire che la versione di Boccaccio, alla radice della vulgata che tanta fortuna riscuoterà in epoca moderna, sia frutto di invenzione; con grande prudenza, si può concedere che un fondo di verità oggettiva ci sia,²⁴ anche se è del tutto inutile ai fini della comprensione del testo dantesco inseguire illazioni inverificabili. Ma il diffondersi di una 'leggenda' di Francesca, messa definitivamente a punto da Boccaccio, impone un'ulteriore considerazione.

Come è stato detto, «non è credibile che Dante possa presumere – come in effetti mai presume, in tutta la *Commedia* – che l'intelligenza del testo debba dipendere dall'acquisizione di dati esterni al testo stesso».²⁵ In linea di principio l'affermazione è corretta: in quella settantina di versi, compreso il riverbero sulla terzina iniziale del VI canto, troviamo precisamente quanto serve per definire il senso poetico della situazione, anche nell'intenzionale chiaroscuro prodotto dall'allusività e dall'*aequivocatio*. La questione in realtà non è così pacifica. Se torniamo ai versi in cui il pellegrino riceve nel Cielo di Marte l'investitura civile e profetica, dovremo pure consentire che «most of the souls Dante meets we would never have heard of were it not for his poem. They are famous now because the text has given them life, making them into the kinds of exemplary figures whom

²³ ANDREA LANCIA, *Chiose alla «Commedia»*, a cura di Luca Azzetta, Roma, Salerno, 2012, t. I, pp. 182-183.

²⁴ Baldelli è più che possibilista al proposito: «Il Boccaccio, nella Romagna, avrà trovato gente che volentieri parlava della vicenda di Francesca da Polenta, e specialmente a Ravenna, di cui era Podestà e Signore, Ostasio da Polenta; e il terribile Giovanni Malatesta era morto nel 1304, cioè da quasi mezzo secolo. Non c'è proprio ragione di pensare che Giovanni Boccaccio abbia inventato “per intima debolezza critica”» (IGNAZIO BALDELLI, *Dante e Francesca*, Firenze, Olschki, 1999, p. 32).

²⁵ ENRICO MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del canto V dell'«Inferno»*, in *Studi su Dante. «Lecturae Dantis», chiose e altre note dantesche*, Cittadella, Bertonecello Artigrafiche, 2005, p. 97.

Cacciaguida describes». ²⁶Ma questo valeva anche nella prospettiva dei lettori contemporanei, a cui Dante si rivolgeva in prima istanza, senza tattiche eufemistiche o dilatorie, per non risultare troppo «timido amico» di quel «vero» che gli avrebbe garantito la sopravvivenza «tra coloro / che questo tempo chiameranno antico»? Il presupposto è che all'interno di quella variegata *koinè* fiorentina, toscana, basso padana, comprensiva della parte settentrionale della Marca Anconitana e della dorsale appenninica almeno fino a Nocera e Gualdo, i riferimenti contestuali, anche minuti, fossero decifrabili da gruppi cospicui di lettori, compatibilmente coi tempi e coi luoghi. Karl Vossler, per esempio, dà per scontato che la vicenda degli amanti di Rimini fosse conosciuta dal pubblico dell'epoca, una sorta di clamoroso fatto di cronaca di cui, a più di vent'anni di distanza, si serbasse ancora memoria: «Poiché al poeta è lecito supporre, nei lettori suoi contemporanei, la conoscenza del fatto, egli può lasciar da banda ogni esteriorità e adoprar tutta la forza del suo stile a penetrare la tragedia delle anime». ²⁷

Supposta come nota l'intelaiatura evenemenziale, il Poeta si può liberamente applicare alla definizione psicologica e ideologica della situazione e dei personaggi. Questa posizione è stata argomentata in anni più recenti in uno studio mirabile, oltre che ponderoso, sull'ideologia nobiliare di Dante:

questi che per noi si sono ridotti a nomi oscuri o a mere rassegne o accostamenti di ignoti privi di vibrazione storica tali non erano per Dante e ben diversamente risuonavano al pubblico per cui venivano evocati. Tali divennero, certo, nel giro d'una generazione o due man mano che la loro memoria diretta di personaggi di gentile lignaggio, notissimi nella cronaca corrente del loro tempo e dentro la cerchia esclusiva e ristretta del loro ceto, anzi del labirintico e chiuso giro dei legami parentali che ne collegavano l'un l'altra le schiatte e spesso ne determinavano lo specifico, contingente spicco personale, andò sfumando e svanendo nella corrente della grande storia. La quale del resto, a ben guardare, insieme a un mondo di sistemi stradali e di assetti urbanistici, di corti, di mura di castelli e di conventi, di cultura letteraria e artistica [...] spazzò via, ben oltre la turba di «speciali persone» fra cui Dante – sull'onda della passione e talvolta del calcolo politico – veniva selezionando le esemplarità contemporanee da far convivere con quelle fornite dal mito, dalla letteratura, dal passato storico, anche i documenti delle tragedie all'epoca più clamorose ed evidentemente di pubblica fama: dico la strage dei nobili fanesi *mazzerati* nel mare di Cattolica, gli uxoricidii della Francesca e della Pia, la soppressione di Umberto Aldobrandesco (le cui modalità al

²⁶ TEODOLINDA BAROLINI, *Dante's poets. Textuality and truth in the «Comedy»*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 282.

²⁷ K. VOSSLER, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*. IV. *La poesia*, cit., p. 41.

tempo di Dante erano di dominio comune, note appunto *a ogni fante* nella fatale Campagnatico di Maremma e però già per i primi esegeti della *Commedia* ormai avvolte nell'incertezza), il suicidio medesimo a Parigi d'un banchiere della *domus* dei Mozzi andato fallito.²⁸

Ci sia concesso dubitare: nel caso specifico dell'omicidio di Francesca da Polenta e di Paolo Malatesta, non si può, a nostro parere, dare per assodato l'infortunio della "grande storia", che spazza via la documentazione esistente su una tragedia che, all'epoca, sarebbe stata di "pubblica fama". Se fosse circolata di bocca in bocca, non è verosimile supporre che una concomitante casualità abbia impedito, a tutt'oggi, di rintracciarne l'eco in qualche cronaca, in qualche nota a margine di registri notarili o di mercatura, in qualche libro di famiglia, in qualche ballata colta o popolaresca. Naturalmente, il fatto, in sé, era clamoroso, ma pare più consistente immaginare che le due famiglie coinvolte, per ragioni di opportunità politica, convenissero su un'omertà che non sarebbe stata squarciata nemmeno dai contrasti insorti pochi anni dopo, nel 1288, e in tempi rapidi composti, per interessamento papale, grazie all'intervento diplomatico di Stefano Colonna. Si tratta di un'ipotesi che, come quella concorrente, non ha evidenze da produrre a riscontro; forse è più economica, forse consente di proiettare una luce poeticamente più vivida su quello che accade a Dante mentre si accinge a scrivere il V Canto, e al pellegrino che riconosce Francesca nella sospensione di tempo e di luogo del colloquio. Per esprimerci in termini più espliciti: il dialogo fra Dante e Francesca non è rivolto *ad universas Orbis Ecclesias*, ma, come si può dire con piccolo arrangiamento al contesto, è un colloquio condotto con argomentazioni *ad hominem*.

IV.1.3. *Il controverso destino infernale di Gianciotto Malatesta*

Nell'improbabile ma necessario tentativo di dare corpo alle scarse evidenze contestuali che sono cripticamente alluse dal testo, non si può scansare il sopralluogo sul verso che inchioda l'omicida, il *gelos* della tradizione trobadorica, alla sua responsabilità. Proviamo a dare corpo alle ombre. La dannata si presenta alludendo con una perifrasi al suo luogo di nascita, sul litorale adriatico alla foce del Po, ma i dati sensibili riguardano la sua morte: fu di natura violenta, subita congiuntamente col suo amato, per mano di uno stretto familiare. Il pellegrino la riconosce e la chiama per nome, il narratore avvisa che le due anime in vita erano cognati – si desume, pertanto, che l'assassino sia il marito di lei e il fratello di lui. Tutto qui, non fosse che il verso 107 – «Caina attende chi a vita ci spense» – imbroglia la

²⁸ UMBERTO CARPI, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004, p. 368.

già opaca tela con un paio di informazioni potenzialmente fin troppo precise. Se si trattasse di aggiungere un altro filo all'intreccio delle ipotesi inverificabili, non sarebbe in sé un gran male; ma il problema, purtroppo, ha rilevanza testuale. Con le parole di Sapegno:

La lezione *Caina*, in quanto allude a una delle quattro zone dell'ultimo cerchio, dove son puniti i traditori dei parenti, richiede che Dante, nel momento in cui scriveva questo canto, avesse già chiara in mente la struttura di tutto il regno infernale; ad un concetto meno determinato, e forse più conforme alla situazione e alla psicologia di Francesca, ci porterebbe la lezione *Cain*, che pure è attestata da qualche manoscritto.²⁹

Ecco il punto: *Caina*, secondo l'antica vulgata, oppure *Cain*,³⁰ e la sua variante adiafora *Caino*?³¹ La discussione ha un senso perché la tradizione testuale non consente di porre un punto fermo. Ma ai fini della *divinatio* occorre sgombrare il campo da presupposti estrinseci. In primo luogo, quelli che toccano la caratterizzazione psicologica del personaggio: non si conformerebbe al cortese ritratto di Francesca la pronuncia di parole intorbidate da un sentimento di astio che trova vendicativa soddisfazione nella giustizia divina prossima a compiersi – Gianciotto è ancora in vita, morirà di lì a quattro anni. Ma allora andrebbe spiegato perché una donna che ribadisce di essere *ancora offesa dal modo* (che si tratti dell'omicidio o dell'amore di Paolo, vedremo più avanti), non potrebbe nutrire rancore nei confronti di chi l'aveva assassinata in stato di peccato mortale, condannandola alla pena eterna. In secondo luogo, l'affatto perspicua ragione della collocazione di Gianciotto nella *Caina* si spiegherebbe in virtù di una struttura ancora non definita della geografia infernale da parte dell'Autore – siamo, in tutti i sensi, all'inizio del viaggio – oppure per la sommaria conoscenza che ne può avere Francesca, sballottata da una bufera distante sette cerchi dalle acque ghiacciate di Cocito (potrebbe anche trattarsi del semplice auspicio di una dannata che non è in grado di leggere nei decreti della giustizia divina). Semplici illazioni, soprattutto quelle che riguardano la definizione e coerenza dell'impianto progettuale della catabasi infernale all'altezza del Canto V, che andrebbero enunciate solo se comprovabili – vale a dire, si deve sempre

²⁹ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, in *ED*, 1, p. 66.

³⁰ Lezione accolta dall'edizione a cura di Giorgio Inglese (DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, «Edizione Nazionale delle Opere di Dante Alighieri», vol. 7, Firenze, Le Lettere, 2021).

³¹ È la lezione messa a testo da Federico Sanguineti (DANTIS ALAGHERII *Comedia*, ed. critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001).

presupporre che l'Autore, e specialmente Dante, sia pienamente padrone della sua materia, in ogni luogo del testo, salvo prova contraria.³² Insomma, dobbiamo contenerci al dato crudo dell'informazione che il verso ci fornisce attraverso le parole di Francesca.

Ma qui sorge il problema. Qualsivoglia giudizio si intenda dare dell'operato di Gianciotto, la sua condanna alla Caina, fra i traditori dei parenti, non risulta congruente con la natura del suo crimine. La questione va discussa, non certo per le ragioni moralistiche che preoccupano alcuni lettori,³³ ma per la coerenza formale dell'impianto di ripartizione di peccati capitali e pene immaginato da Dante. Secondo la ricostruzione tradizionale rampollata dalla risicata limpidezza del testo, il marito offeso avrebbe ucciso il fratello e la moglie fedifraga, colpevoli addirittura di incesto, nella flagrante evidenza del reato – cosa che va tarata sul sistema giuridico dell'epoca. Il diritto canonico è chiaro su questo punto, a partire dal *Decretum Gratiani*: «Non licet alicui uxorem adulteram occidere» (XXXIII, q. II, p. III, C. VI). E quanto alla cosiddetta flagranza di reato, che in qualche modo potrebbe scusare la reazione intemperante del marito offeso, l'ordito della *iustitia divina* non lascia margine a cavillosi ridimensionamenti della responsabilità:

Sed lex civilis quasi licitum computat quod in ipso actu eam interficiat, non quasi praecipiens, sed quasi poenam homicidii non infligens, propter maximum incitamentum quod habet vir in tali facto ad occisionem uxoris. Sed Ecclesia in hoc non est adstricta legibus humanis, ut iudicet eum sine reatu poenae aeternae, vel poenae ecclesiastico iudicio infligendae, ex hoc quod est sine reatu poenae infligendae per iudicium seculare. Et ideo in nullo casu licet viro occidere uxorem propria auctoritate.³⁴

³² Sulla questione, si veda almeno VITTORIO RUSSO, «Caina» o «Cain attende?», in *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 33-51, e PIER ANGELO PEROTTI, *Caina attende*, «L'Alighieri», XXXIV, n.s., 1-2, 1993.

³³ Per esempio, Manfredi Porena osserva che «quando pensiamo al marito confitto nel ghiaccio della Caina (nelle fiere parole di Francesca verso di lui è la condanna che Dante gli assegna) vediamo che Dante è stato molto più severo verso il tradito che verso i traditori» (*La Divina Commedia di Dante Alighieri*, vol. I, *Inferno*, a cura di Manfredi Porena, Bologna, Zanichelli, 1959, p. 60). Si può arrivare a leggere nella gelida nota informativa di Francesca il risentimento e la maligna soddisfazione di chi rende pan per focaccia, dimenticando che la condanna infernale di Gianciotto, che lava l'onore infangato con un crimine efferato, è decisa non da Francesca, né da Dante, ma dalla giustizia divina: «Non è Dante a pronosticare al marito che ha vendicato, sebbene in modo crudele, il proprio onore offeso la futura pena nel fondo dell'Inferno, nella Caina che attende i traditori dei parenti [...]; è Francesca, con un grido che suona come la vendetta di una vendetta» (MARCO SANTAGATA, *Le donne di Dante*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 152).

³⁴ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXXI, p. 345 [Suppl. III, q. 60, art. 1].

Quindi, quel solo fatto, di per sé, condanna Gianciotto alla pena eterna. In quale luogo dell'Inferno?

E ciò anche se, invece che dal punto di vista giuridico, ragionassimo in termini teologici: nella *Summa* Tommaso nega infatti il diritto, dal punto di vista della Chiesa, all'uxoricidio per adulterio, la morte potendo essere inflitta all'adultera solo dal tribunale civile *zelo iustitiae*; il marito che uccidesse la moglie adultera agirebbe invece soltanto *livore vindictae aut odii motus*. Omicida dunque per dismisura di vendetta o d'odio, però in nessun modo traditore: legge civile o legge religiosa, sarebbe comunque un destino in Flegetonte.³⁵

Dunque, un violento contro il prossimo, dal momento che il tradimento – contro i parenti, ma anche contro gli ospiti, la patria e i benefattori – implica l'esercizio di una malizia che ottiene i suoi scopi attraverso la frode ben più che attraverso la forza. Si ricordi la didascalica esposizione di Virgilio: «D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista, / ingiuria è 'l fine, ed ogne fin cotale / o con forza o con frode altrui contrista. / Ma perché frode è de l'uom proprio male, / più spiace a Dio; e però stan di sotto / li frodolenti, e più dolor li assale».³⁶ Per quello che è possibile sapere sulla base di dati storicamente controversi o insufficienti, i dannati confitti nel ghiaccio della Caina – dai conti di Mangona a Vanni de' Cancellieri a Camicione dei Pazzi a Sassolo Mascheroni – sono stati protagonisti di faide familiari, originate da rivalità politiche e/o economiche. In tutti è presente l'*habitus* a male operare, nei termini che sono illustrati da Tommaso d'Aquino, quando distingue i peccati *ex infirmitate* dai peccati *ex malitia*:

Manifestum est autem ex praemissis, quod cum aliquis ex passione peccat, principium peccati est passio, que est in appetitu sensitivo, et sic huiusmodi principium est extrinsecum a voluntate; sed quando peccat ex habitu, quod est ex malitia peccare, tunc voluntas per se ipsam tendit in actum peccati quasi iam totaliter inclinata ex habitu per modum naturalis inclinationis in actum peccati, unde peccatum est magis voluntarium, et per consequens gravius. Secundo quia in eo qui peccat ex infirmitate seu ex passione, voluntas inclinatur ad actum peccati quamdiu passio durat [...]. Sed in eo qui peccat ex malitia, voluntas inclinatur in actum peccati manente habitu, qui non transit, sed perseverat ut forma quaedam iam immanens et connaturalis facta.³⁷

³⁵ U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., p. 736.

³⁶ *Inf.* XI, vv. 22-27.

³⁷ SANCTI THOMAE DE AQUINO *Quaestiones disputatae de malo*, in *Opera omnia*, tomus XXIII, cura et studio Fratrum Praedicatorum, Roma-Paris, Commissio Leonina-Librairie Philosophique J. Vrin, 1982, pp. 94-95 [q. 3 a. 13].

Colui che diventerà un intrinseco dei Malatesta, il tristemente noto Tebaldello de' Zambrasi, padre di Zambrasina che sarà seconda moglie di Gianciotto, è poco dopo ricordato, in Antenora, fra i traditori della patria: ma fra il *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei* e la *Cronica* di Salimbene si staglia la figura esemplare di un uomo politico senza scrupoli, doppio, con l'*habitus* del traditore; con altrettali sfumature esecrande erano stati menzionati in Malebolge gli ancora vivi Malatesta da Verucchio e Malatestino, rispettivamente padre e fratello di Gianciotto e Paolo: traditori di parenti, per la soppressione di Montagna de' Parciadi³⁸ e verosimilmente degli ospiti, in relazione all'eccidio dei «due miglior da Fano». ³⁹ Non c'è remissione di colpa per la famiglia dei Malatesta: istintivamente, nativamente, pervicacemente traditori. Ma posto che Gianciotto sia colato nel medesimo stampo, il misfatto specifico merita l'assegnazione preventiva nella Caina? Per un delitto passionale risolto nelle mura domestiche con gli adulteri colti sul fatto? I conti non tornano.

Dunque la previsione della Caina allude fuor d'ogni dubbio a modalità e motivazioni del delitto commesso da Gianciotto affatto *altre* rispetto alla vicenda erotica della moglie e del fratello, e io credo che la sua evocazione confermi l'opinione degli storici delle origini malatestiane, secondo i quali alla base di quel conflitto fratricida ci furono in realtà gravi ragioni politiche, che Dante non poteva né voleva ignorare.⁴⁰

Effettivamente l'ipotesi non è nuova: uno studio del medico ed erudito riminese Nicola Santi, del 1861, dal titolo *Riflessi sulla morte di Francesca da Rimini e di Paolo il bello accagionati d'adulterio dalla brutale tirannide dello stesso uccisore marito e fratello*, fornisce gli elementi a suffragio della tesi della rivalità politica e/o patrimoniale, e quindi della losca trama in cui Paolo sarebbe rimasto invischiato sotto la copertura del delitto d'onore.

A tutt'oggi oscuro resta il movente della brutale uccisione in cui l'elemento passionale, per quanto rilevante, deve essere necessariamente ridimensionato. La rivalità tra i fratelli aveva probabilmente radici profonde, forse legate alla spartizione del ricco patrimonio familiare e, di certo, non estranee alle complesse contese sul feudo di Ghiaggiolo.⁴¹

³⁸ «E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio, / che fecer di Montagna il mal governo, / là dove soglion fan d'i denti succhio» (*Inf.* XXVII, vv. 46-48).

³⁹ «E fa saper a' due miglior da Fano, / a messer Guido e anco ad Angioiello, / che, se l'antiveder qui non è vano, / gittati saran fuor di lor vasello / e mazzerati presso a la Cattolica / per tradimento d'un tiranno fello» (*Inf.* XXVIII, vv. 76-81).

⁴⁰ U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., pp. 736-737.

⁴¹ ANNA FALCIONI, «Malatesta, Paolo detto Paolo il Bello», in «Dizionario biografico degli Italiani», vol. LXVIII, Roma, Treccani, 2007.

Un riflesso di questa ipotesi si coglie nel dramma di Crawford, che fa risalire il contrasto fra i fratelli ai supposti maneggi e alle alleanze strette da Paolo coi fuggiaschi ghibellini durante il periodo del suo incarico a Firenze, fra l'altro interrotto qualche mese prima della naturale scadenza del mandato.⁴²

Ciò detto, di fronte all'inverificabile occorre rimettersi alle ipotesi più economiche. È verosimile che di un fatto di cui non è rimasta alcuna traccia (questo, purtroppo, è un dato di 'fatto') Francesca intenda addirittura alludere, in maniera coperta, al suo reale movente politico e non passionale?⁴³ E che rapporto avrebbe questa precisazione con la stringente argomentazione erotica dei sette versi che precedono? E anche di quelli che seguono, ovviamente? Ciò non toglie, beninteso, che Giovanni Malatesta potesse essere percepito dai contemporanei come un ribaldo traditore – ma Boccaccio, presentandolo, dirà: «Era Gian Ciotto uomo di gran sentimento e speravasi dover lui dopo la morte del padre rimanere signore».⁴⁴ Insomma, voler leggere nelle parole di Francesca un riferimento tanto velato significa davvero voler leggere troppo, sottoponendo il canto a un brusco *detour* ideologico che il testo non richiede – non per salvaguardare in linea di principio una sua fantasmatica unità, che potrebbe benissimo essere messa in crisi, ma perché per farlo occorrerebbe provarlo, con solidi argomenti. E ciò valga anche per l'ipotesi, apparentemente più consistente, che quel verso, e quindi quell'accusa alla supposta doppiezza di Gianciotto, sia da attribuire a Paolo.⁴⁵

Insomma, a Francesca – e quindi a Dante – cosa preme rivelare nel momento in cui gelidamente pronuncia quel giudizio di condanna nei confronti del suo assassino? Che era stata uccisa da un congiunto strettissimo, a quel punto facilmente identificabile attraverso la trasparente perifrasi – e a questa conclusione deve

⁴² Cfr. F.M. CRAWFORD, *Francesca da Rimini*, cit., acte III, scène III.

⁴³ Così ritiene Teodolinda Barolini, in uno studio peraltro pregevole sulla storica contestualizzazione romagnola della losca vicenda: «If Gianciotto is destined for Caina, named for the first fratricide, it is because his was a crime not of passion but of betrayal, not hot but cold [...]. However, rather than indicating Francesca's vindictiveness, the statement "Caina attende chi a vita ci spense" can be seen as constituting a lucid and clear-sighted appraisal of entrenched Malatesta practice: this is a family in which family members killed each other with harrowing regularity» (TEODOLINDA BAROLINI, *Dante and Francesca da Rimini: realpolitik, romance, gender*, «Speculum», LXXV, 1, jan. 2000, pp. 23-24).

⁴⁴ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 315.

⁴⁵ Un'assai minoritaria tradizione critica, che ha trovato moderni sostenitori in Antonio Lanza (DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini, a cura di Antonio Lanza, Anzio, De Rubéis, 1996) e in Guglielmo Gorni (*Francesca e Paolo. La voce di lui*, cit.), ha ritenuto di rompere il silenzio di Paolo interpretando alla lettera il v. 108, «Queste parole da lor ci fuor porte». Non si ritiene necessario discutere questa ipotesi. Meglio, semmai, valorizzare il suo pianto silenzioso (cfr. ROSSANA FENU BARBERA, *Weeping versus crying: the rhetoric of silent weeping in Canto V, in Dante's tears. The poetics of weeping from «Vita nuova» to the «Commedia»*, Firenze, Olschki, 2018, pp. 51-65).

giungere il lettore, una volta preso atto che la scandalosa vicenda, come appare naturale supporre, salvo inoppugnabili prove in contrario, era stata sapientemente occultata. Nient'altro. Ma allora la lezione *Caina* appare un riferimento insieme troppo preciso e fuorviante: per l'identificazione di Gianciotto è sufficiente evocare l'ombra di *Cain* (o di *Caino*), dell'uccisore dei fratelli per antonomasia.

IV.1.4. *Adulterio, con l'aggravante dell'incesto*

Nel diritto medievale, di fronte a crescenti fenomeni di vischiosità sociale, tra aristocrazia militare, nobiltà magnatizia e 'gentile' ascendenza,⁴⁶ la contropinta normativa che garantiva l'arroccamento delle posizioni acquisite aveva via via condotto all'inasprimento delle restrizioni e delle pene che sanzionavano l'adulterio: ovviamente, la dissuasione intendeva garantire la linearità e purezza dell'eredità patrilineare, messa a rischio dalla potenziale proliferazione di figli bastardi. L'adulterio femminile, pertanto, è socialmente divisivo, inquinante, rompe i vincoli in senso sia orizzontale che verticale, diacronico, dal momento che pone in dubbio «la trasmissione integra e sicura della paternità».⁴⁷ Piacerebbe trovare conferma di questa preoccupazione nei testi cortesi, che parlano soltanto di amore adultero, ma una forma di autocensura intransigente imponeva loro di non agitare lo spauracchio di ipotetiche gravidanze extraconiugali, dal momento che il vertice della piramide sociale male avrebbe tollerato allusioni alla fertilità delle nobili dame coinvolte. Come era lecito attendersi, l'oitanica misura della cortesia viene ideologicamente e strumentalmente raffinata alla corte dei Plantageneti, invescata in questioni dinastiche particolarmente urgenti, per lo specifico peso politico delle casate interessate. Eleonora d'Aquitania, la chiacchierata regina nipote di Guglielmo IX, il primo trovatore, lei che, si dice, era stata amante, fra gli altri, dello zio Raimondo di Poitiers, era cresciuta in un clima di cortesia; se ne fece promotrice, e lo portò all'apogeo nella contea di Champagne, grazie alla figlia, Maria, protettrice di Chrétien de Troyes e interlocutrice privilegiata del *De amore*. Questa cultura cortese, che scagiona l'imputabilità morale dell'adulterio, è ideologicamente organica a un contesto sociale che le impone di elaborare un modello di sublimazione dell'Eros basato su una straordinaria ellissi, o reticenza, anche quando non dissimuli la carnalità del rapporto. Come accade alla più celebre coppia di amanti adulteri, Tristano e Isotta:

⁴⁶ Non va dimenticato che il senso proprio di *gentile*, anche per Dante, rimanda all'etimologico valore della *gens*, quindi della buona stirpe.

⁴⁷ MARIATERESA FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *Il gentile uomo innamorato: note sul «De amore»*, in *La storia della filosofia come sapere critico. Studi offerti a Mario Dal Pra*, Milano, Franco Angeli, 1984, p. 47.

Mais, bien sûr, aucune allusion n'est fait dans le récit à une possible fécondité d'Iseut. Il était exclu qu'on ne parlât. La structure de l'intrigue l'interdisait, ainsi que l'opinion commune, souhaitant ardemment que la femme adultère fût frappée de stérilité, à la fois pour sa punition et pour éviter la bâtardise, dont la crainte obsédant hantait alors les esprits de tous les chefs de famille.⁴⁸

L'atmosfera in cui Francesca consuma il suo 'crimine' è certamente alonata di cortesia, ma la storia, in realtà, non perdona i funambolismi eufemistici della poesia. La nota di Benvenuto al verso 129 – «soli eravamo e senza alcun sospetto» – traduce, nell'esemplare concisione del luogo comune, un presupposto con valenze giuridiche e religiose: «ecce aliud incitamentum, quia proverbialiter dicitur quod opportunitas facit homines fures et feminas meretrices».⁴⁹ E quando la donna sia soggetta al vincolo maritale, l'accostamento del meretricio col ladrocinio rafforza la percezione giuridicamente compromessa dell'adulterio. Luogo comune, di letteraria ascendenza classica, che da tempo aveva smarrito il superficiale senso amorale del galateo erotico ovidiano.⁵⁰ Chi ha meritoriamente compulsato l'articolato di legge in materia di violazione del *dominius* sulla *domus*, ha notato che «Nelle disposizioni statuali del tempo, quando si parla di adulterio, si insiste sulla violazione della casa, nel senso della tutela dell'inviolabilità del domicilio, messa in pericolo dall'adultero come dal ladro».⁵¹ In questo senso, attribuito al *dominus* lo *ius utendi et abutendi re sua*, si spiega l'infausta draconiana perentorietà dello *ius puniendi* vigente a Prato, di cui dà notizia uno sdegnato Boccaccio,⁵² frutto di disposizioni di legge che si erano incrudelite nel corso dei secoli, sovrapponendosi, anche nel *Codex Iustinianus*, alla relativa tolleranza prevista nel diritto augusteo con la *Lex Iulia de adulteriis coercendis*,⁵³ che prevedeva una forma di patteggiamento

⁴⁸ GEORGES DUBY, *Dames du XII^e siècle. I: Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 125.

⁴⁹ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, cit., tomus primus, p. 214.

⁵⁰ Si ricordi: «Quidquid servatur, cupimus magis. Ipsaque furem / cura vocat. Pauci, quod sinit alter, amat. / Nec facie placet illa sua, sed amore mariti» (PUBLIO OVIDIO NASONE, *Amores*, in *Opere*, vol. I, a cura di Adriana Della Casa, Torino, UTET, 1982, p. 164 [3, 4, vv. 25-27]). Ovidio apre la strada a Girard; ma come sia possibile ricavare da un'arguzia erotica un universale del sentimento e dell'azione resta un mistero.

⁵¹ I. BALDELLI, *Dante e Francesca*, cit., pp. 36-37.

⁵² «Nella terra di Prato fu già uno statuto, nel vero non men biasimevole che aspro, il quale senza alcuna distinzione far comandava che così fosse arsa quella donna che dal marito fosse con alcun suo amante trovata in adulterio, come quella che per denari con qualunque altro uomo stata trovata fosse» (GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 2015, p. 445 [VI, 7]).

⁵³ «In any event, Augustus' effort to restrain husbands from killing their allegedly adulterous wives gave way to greater license. Barbarian (i.e. Visigothic) law guaranteed husbands impunity if

mento, a riparazione e tutela delle parti. Senza arrivare a quegli eccessi, la donna infamata come adultera poteva essere esposta al pubblico ludibrio attraverso varie pratiche ignominiose, come la ‘corsa degli amanti’ per le vie cittadine.⁵⁴ Di norma, il marito offeso poteva rivalersi, nella flagranza di reato, contro l’amante della moglie, uccidendolo senza timore di incorrere in sanzioni penali. Così il giurista Bartolo da Sassoferrato, a commento di una disposizione di legge municipale dei suoi tempi (XIV secolo): «In civitate ista est statutum, quod liceat viro occidere adulterum deprehensum cum uxore sua: certe intelligitur deprehensus si reperiretur cum uxore in camera in istis rebus venereis. Item nota ista talia preparatoria Veneris quia per ista verisimilia probatur adulterium».⁵⁵

All’intransigente capitolato dello ius civile fa eco la disciplina sessuofobica del diritto canonico: l’adulterio è intrinsecamente legato a un eccesso di passionalità che, in termini agostiniani, improvvidamente abbassa la *fruitio* (il *diligere propter se*) ai rapporti intramondani. Al punto che la definizione di amore adultero si può estensivamente applicare ai deprecabili casi di inclinazione sensuale ‘fuori misura’, anche all’interno del matrimonio:

Adulterium autem specialiter matrimonio contrariatur, inquantum violat matrimonii fidem, quam quis coniugi debet. Et quia ille qui est ardentior amator uxoris, facit contra bonum matrimonii, inhoneste eo utens, licet fidem non violet; ideo aequaliter potest adulter nominari.⁵⁶

A questa autentica strozzatura della sensualità, ridotta a mal partito, per ragioni infine convergenti, sia nel registro civile che in quello religioso, la cultura cortese risponde col conseguente declassamento, dal punto di vista ideologico e morale, dell’istituto del *coniugio*, già fortemente pregiudicato per la sua natura puramente funzionale; ma non ne consegue una legittimazione del registro passionale *extra*

they killed their unfaithful wives, and the Code of Justinian allowed such killings if the wives were found with other men, whether or not sex had occurred. Laws in various medieval and Renaissance Italian cities reinforced this right or duty» (PETER LEVINE, *Reforming the humanities*, cit., p. 45).

⁵⁴ Cfr. DINORA CORSI, *Donne medievali tra fama e infamia: «leges» e «narrationes»*, «Storia delle donne», 6/7, 2010/2011, pp. 117-122.

⁵⁵ La glossa citata in FERDINANDO TREGGIARI, *Venere presunta. Lessico e argomentazione dell’infedeltà coniugale*, in *Argomentazione e lessico nella tradizione giuridica*, a cura di Carlotta Latini, Torino, Giappichelli, 2022, p. 109.

⁵⁶ SAN TOMMASO D’AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXI, p. 265 [II, II, q. 154, a. 8]. Il vero e proprio *topos* dottrinale cattolico era stato lapidariamente richiamato da Pietro Lombardo («Omnis ardentior amator propriae uxoris adulter est», in PETRI LOMBARDI *Sententiarum Libri Quatuor*, in PL CXCII, col. 920 [lib. IV, dist. XXXI, cap. VI]), con le *auctoritates* di riferimento, a partire da Girolamo, che aveva sdoganato alcune massime *ad hoc* del perduto trattato *De matrimonio* di Seneca.

moenia, poiché viene propugnata la fantasmatica fruizione dell'eros che conosciamo, un eros adultero ma disincarnato e pertanto autentico, al punto da proporsi come specchio, con lo Stilnovo, del disinteressato rapporto di *fruitio* della *caritas* divina. Non sarà un caso se Andrea Cappellano avrà buon gioco a rinsaldare le sue paradossali argomentazioni contro il matrimonio, proprio facendo aggio sull'autorità del principio religioso: «Nam vehemens amator, ut apostolica lege docetur, in propria uxore iudicatur adulter». ⁵⁷

Giunti a questo punto, possiamo già rilevare che l'atto fuori misura di Francesca lede tre registri di condotta: in primo luogo, in quanto adultera viola, di fatto, sia la legge civile che quella religiosa; in secondo luogo, in quanto cede al piacere dei sensi, a partire dalla compromettente lettura condivisa, e si ammetta pure subornata da Paolo, è passibile di *reprobatio* in termini di nuovo religiosi ma anche, *stricto sensu*, cortesi. E non basta: la donna è anche tacciabile di incesto.

I fieri versi di rampogna contro Semiramide, pronunciati da Virgilio, sono, come è noto, la traduzione sunteggiata di un più disteso e acrimonioso passo dello storico cristiano Paolo Orosio: *ut cuique libitum esset liberum fieret* diventa «che libito fé licito in sua legge». Con accorta omissione, Dante evita di esplicitare il riferimento circostanziato di Orosio al rapporto incestuoso della regina assira, che sarebbe all'origine della favoleggiata liberalizzazione del piacere sessuale:

Haec, libidine ardens, sanguinem sitiens, inter incessabilia et stupra et homicidia, cum omnes, quos regie arcessitos, meretricie habitos, concubito oblectasset, occideret, tandem filio flagitiose concepto: impie exposito, inceste cognito, privatam ignominiam publico scelere obtexit. Praecepit enim, ut inter parentes ac filios nulla delata reverentia naturae, de conjugii appetendis ut cuique libitum esset, liberum fieret. ⁵⁸

Semiramide è un *exemplum* e Dante non fa altro che raccogliere, e cesellare stilisticamente, un materiale didascalico pronto all'uso edificante per le occasioni sermocinali. Tutt'altro caso per riguardo a Francesca, col transito a un *hic et nunc* storico e personale, che fa giustizia della genericità incrostata di materiali di riuso della sapienza leggendaria:

But the story of Francesca and Paolo, instead of exemplifying lussuria, the sin they all share in this circle of hell, singles them out. All other stories of Semiramis, Dido or Cleopatra have the structure of exempla. They are not concerned with

⁵⁷ ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, a cura di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980, p. 132 [I, XVII, *Loquitur nobilior nobili*].

⁵⁸ PAULI OROSII *Historiarum libri septem*, in *PL XXXI*, col. 701a [liber I, cap. IV, 38-39].

the individual causality of a biography but select, for didactical purposes, the features relevant in relation to history of salvation. Francesca somehow seems to have an individual life and an individual fate.⁵⁹

Ma la messa in scena degli amanti contemporanei non arretra di fronte all'inedelicatezza di dichiararli *cognati*. Quindi, il turpe non detto ma risaputo di Semiramide si capovolge letteralmente nella presentazione 'rivelatrice' del personaggio di Francesca; al punto che, invece di fare della quasi ignota e dimenticata eroina moderna il compimento della proverbiale figura lussuriosa della regina antica, si potrebbe concludere che, nelle intenzioni di Dante, Francesca rappresenti l'antitipo di Semiramide. Il rapporto di specularità figurale s'instaura con un'altra regina, ovviamente. Non Isotta, anche se la trama incestuosa 'per affinità' – non 'per consanguineità', dal momento che Tristano ama la moglie dello zio Marco – può essere utilmente richiamata per osservare che non era quel particolare rapporto fra congiunti a destare scalpore e riprovazione, ma l'adulterio in sé, in quanto atto fuori misura che rompe le convenienze del codice curtense: «Isotta ha perduto il nome di regina e Tristano ha rinunciato alla vita cavalleresca, perché la passione che li vincola, priva di "mesure" e tale da non poter dunque essere nascosta, attenta alla cultura dell'onore feudale. È la notorietà, è il "paraître", non l'"être" della situazione ad esser qui in gioco». ⁶⁰ La società nobiliare-cavalleresca non si poneva certo scrupoli nell'arrangiare unioni matrimoniali maculate da un certo grado di consanguineità; risulta manifesta

una propensione, cosciente o no, all'endogamia, a trovare delle mogli nell'ambito dei cugini, fra la discendenza dello stesso avo, fra gli eredi di uno stesso patrimonio, in modo che l'unione matrimoniale tenda a riunirne i frammenti sparsi piuttosto che a disperderli ulteriormente. ⁶¹

In senso opposto agiva il potere disciplinante della Chiesa, che si era dotata di uno strumento di controllo politico affilatissimo nel momento in cui, per iniziativa di Pier Damiani, estendeva la proibizione dei matrimoni fino al settimo grado di parentela, comprese le affinità acquisite. Il controllo preventivo e l'eventualità di un annullamento successivo creavano, in territori allora a bassa densità demografica e soprattutto nel vertice aristocratico della struttura feudale, una insopportabile congestione delle pratiche matrimoniali, a cui si pose rimedio col IV Concilio

⁵⁹ BARBARA VINKEN, *Encore: Francesca da Rimini. Rhetoric of seduction-Seduction of rhetoric*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 3, 1988, p. 397.

⁶⁰ GIOIA ZAGANELLI, *Béroul, Thomas e Chrétien de Troyes (sull'amore, la morte, la gioia)*, «Le forme e la storia. Rivista di filologia moderna», n.s., IV, 1-2, 1992, p. 16.

⁶¹ GEORGES DUBY, *Medioevo maschio. Amore e matrimonio*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 11.

Laterano del 1215, che allentò i vincoli fino al quarto grado, sancendo così «la vittoria del sistema cognatico tradizionale». ⁶² Una traccia di questa iridescente e ingestibile filiera dei rapporti di parentela, che poteva sfuggire agli stessi protagonisti dell'affare sentimentale, si trova nel *De amore*. Alla corte d'amore presieduta dalla regina Eleonora d'Aquitania si discute la seguente situazione:

Quidam quum ignoranter se agnatae copulasset amori, ab ea discedere comperto crimine quaerit. Mulier vero amoris vinculo colligata in amoris observantia ipsum retinere contendit, asserens, crimen penitus excusari, quasi ab initio coepissent amori sine culpa vacare. ⁶³

La regina dà torto alla donna che, richiamandosi alle leggi d'Amore, intendeva perseverare in un legame illegittimo perché scusato dall'ignoranza iniziale. Due secoli dopo, la particolare relazione di affinità tra Paolo e Francesca viene discussa da Boccaccio all'interno di un discorso molto ampio, e fin troppo circostanziato, sulla tipologia della copulazione, per così dire. La terminologia è ondivaga, l'espositore oscilla fra l'utilizzo di *stupro* e *incesto*:

Commettesi ancora questo vizio [la lussuria] tra soluto e soluta vergine, e questa spezie si chiama «stupro» [...]. Oggi è questo nome declinato a qualunque vergine, e ancora quando questo medesimo vizio tra persone per consanguinità o per affinità congiunte si commette, per ciò che non meno stupore genera negli uditori aver con questa turpitudine maculata l'onestà del parentado che l'aver vizziata la verginità d'alcuna [...]. Commettesi ancora questo vizio tra uomo non sacro e femina sacra, o tra uomo sacro e femina sacra o tra uomo sacro e femina non sacra: e deesi questo «sacro» intendere quella persona essere la quale ha sopra sé ordine sacro, sí come sono i cherici e le monache; e chiamasi questa spezie «incesto», il qual nome nacque anticamente dalla cintura di Venere, la quale è da' poeti chiamata «ceston» [...]. Alcuni a questa spezie aggiungono il commettere questo pec-

⁶² DOMINIQUE BARTHÉLEMY, *Parentela*, in *La vita privata dal Feudalesimo al Rinascimento*, a cura di Philippe Ariès e Georges Duby, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 110. Cfr. anche CHRISTOPHER BROOKE, *The medieval idea of marriage*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1991, pp. 135-136. Aggiungiamo una postilla, che riguarda proprio gli intrecci parentali dei Malatesta. Un breve di papa Niccolò IV al vescovo di Pesaro dell'agosto 1288 dispensa dal rispetto del IV grado di consanguineità la promessa fra il nipote di Malatesta da Verucchio, figlio di Gianciotto e della seconda moglie Zambrasina, e la figlia di Corrado da Montefeltro. Dal momento che il diritto canonico in materia autorizzava gli sponsali a partire dal compimento del settimo anno di età, se ne deduce che Malatestino dovesse essere nato non dopo il 1281 – e che dunque a quella data Francesca da Polenta potesse essere già morta (cfr. GIOVANNI RIMONDINI, «Vecchie» novità e nuovi problemi storiografici sui Malatesti e Verucchio, «Studi Romagnoli», LIV, 2003).

⁶³ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 254 [II, VII *iudicium*].

cato tra congiunti, il quale di sopra fu nominato «stupro»; e per avventura non senza sentimento s'aggiugne, per ciò che questo pare male da non potere in alcun tempo con futuro matrimonio risarcire, per ciò che, come la monaca sacrata mai maritar piú non si puote, cosí né tra congiunti può mai intervenire matrimonio, dove nell'altre spezie potrebbe intervenire.⁶⁴

Non c'è riparazione al peccato sessuale tra congiunti; la legge, che pure segue elasticamente la mutevole disciplina dei gradi di parentela, è rigida nel vietare le unioni per affinità: la vedova non può contrarre matrimonio col cognato, in base al principio *affinitas in coniuge superstite non deletur*.⁶⁵ Questa situazione è comicamente allusa nella tenzone con Forese Donati, allorché Dante motteggia sulle virtù virili dell'amico e dei fratelli, insinuando che con le loro donne si conducono proprio come rispettosi cognati.⁶⁶ Ma diamo infine la parola a un Dottore della Chiesa, a Tommaso d'Aquino, che va diretto al cuore della questione:

Ad primum ergo dicendum quod abusus coniunctarum personarum maxime induceret corruptelam castitatis, tum propter opportunitatem; tum etiam propter nimium ardorem amoris, ut dictum est. Et ideo antonomastice abusus talium personarum vocatur incestus. Ad secundum dicendum quod persona affinis coniungitur alicui propter personam consanguinitate coniunctam. Et ideo, quia unum est propter alterum, eiusdem rationis inconvenientiam facit consanguinitas et affinitas.⁶⁷

Tommaso ribadisce che tra rapporti di consanguineità e di affinità non è lecito fare distinzione. Il motivo? Mettiamo a fuoco la prima 'divisione' del testo riportato. Il rapporto fra congiunti attenta in massimo grado alla castità, in grazia delle più frequenti occasioni di intimità che si presentano, e per quella sovrabbondanza passionale liberata dall'infrazione del divieto. Eros, lo stimolo concupiscibile, agisce alla massima potenza. L'incesto è considerato un *crimen* anche nei primi due libri

⁶⁴ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., pp. 340-342. Per le varie specificità di amplesso peccaminoso descritte da Boccaccio, cfr. ELENA LOMBARDI, *The wings of the doves*, cit., pp. 51-52.

⁶⁵ In contrapposizione all'antico istituto ebraico del levirato.

⁶⁶ «Di Bicci e de' fratei posso contare / che, per lo sangue lor, del mal acquisto / san' a lor donne buon' cognati stare» (*Bicci novel, figliuol di non so cui*, vv. 12-14, in *Rime*, 91, p. 136). Secondo un'altra interpretazione, Dante avrebbe inteso alludere al disordine sessuale della famiglia Donati, e a quelli che oggi chiameremmo endogamici scambi di coppia.

⁶⁷ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXI, p. 269 [II, II, q. 154, a. 9]. In ambito volgare, si può fare riferimento al giudice fiorentino BONO GIAMBONI, *Il libro de' vizi e delle virtudi e Il trattato di virtù e di vizi*, cap. XXVIII [*Del settimo vizio capitale e di sue vie, cioè Lussuria*], a cura di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1968, p. 148.

del *De amore*, ma in senso oggettivo, referenziale; nell'autodafé del III libro, dove si esprime la voce dell'ortodossia, la ferma riprovazione non riesce a soffocare un fremito stupefatto e compiaciuto:

Sed et constat, incestus inde [*scil.*: ex amore] maxime provenire; non enim reperitur aliquis adeo divinis eloquiis eruditus, si maligno spiritu concitante amoris aculeis incitetur, qui contra mulieres cognatas sibi et affines ac Deo dedicatas feminas sciat unquam frena continere luxuriae, et hoc satis per assidua experimenta videmus.⁶⁸

In fin dei conti, fatta la tara a tutta la complicata casistica che tenta di disciplinare l'urgenza dell'impulso sensuale, resta la consapevolezza che si tratta dello scandalo della lussuria, dell'"anomalia selvaggia" del desiderio, dell'inesausta ricerca del piacere, insofferente di limiti e di vincoli. Se si rileggono le righe iniziali del testo di Tommaso, e ci si proietta nell'interno signorile del castello o palazzo dei Malatesta, dove troviamo, "soli e senza alcun sospetto", due cognati che leggono un romanzo cavalleresco, avremo una volta di più la conferma che Dante ha costruito una scena di incomparabile suggestione erotica.

IV.1.5. *La scrittura del canto V: tempi e luoghi*

Nel 1282, ultimo *eques* a ricoprire il delicato incarico, Paolo Malatesta fu nominato da Papa Martino IV *Capitaneus Populi et Communis et Conservator pacis civitatis Florentiae*.

L'invio a Firenze del M., decretato da papa Martino IV nel marzo 1282, rientrava probabilmente nel quadro delle ricompense assegnate ai Malatesta per i servizi resi alla S. Sede. Il M., forse prescelto tra i fratelli per le sue capacità politiche e diplomatiche, giunse in città nella veste di capitano del Popolo, di giudice e di conservatore della pace, cumulando grandi responsabilità. L'esercizio di tali funzioni, però, si interruppe di fatto a causa dell'istituzione del difensore delle arti, una nuova magistratura che, alla fine del 1282, avocò a sé larga parte delle competenze spettanti al capitano del Popolo. L'annullamento di alcune sentenze pronunciate dal M., il 29 gen. 1283, e la condanna di Buonaccorso degli Alisei, reo di aver protestato contro le ingerenze dei priori sulla costituzione del cardinale Latino Malabranca, che regolamentava la pacifica convivenza tra guelfi e ghibellini, indussero il M. a deporre l'ufficio, privato ormai della valenza originaria [...].

⁶⁸ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 298 [III].

A un mese dalla scadenza dell'incarico, pertanto, il M. presentò le proprie dimissioni (28 febr. 1283) arrecando, come motivazione ufficiale, inderogabili questioni di famiglia.⁶⁹

Personalità pubblica particolarmente in vista durante i mesi del suo mandato, non è da escludere che possa essere entrato in contatto anche privato col giovane degli Alighieri. Un qualche interesse suscita la notizia della sua presa di posizione filoghibellina nei confronti di Messer Buonaccorso, giudice e *professor iuris* della nobile famiglia degli Elisei, di antico lignaggio⁷⁰ – non si dimentichi che il tentativo di pacificazione del 1280, promosso dal cardinale Latino, non cambiava di fatto la situazione fortemente pregiudizievole per tutte le famiglie ghibelline, sostanzialmente sbandite da Firenze dai giorni dell'infausto esito della battaglia di Benevento (1267). Come ricordano gli antichi biografi, da Boccaccio a Leonardo Bruni, gli Elisei sarebbero discesi da Eliseo, fratello di Cacciaguida. Che sia vero o meno, non si può dubitare che Dante non vedesse di buon occhio l'affiliazione genealogica a una famiglia di venerandi cavalieri. Inoltre, gli Elisei, esiliati, ebbero intrinseci rapporti con la casata palatina dei conti Guidi – Buonaccorso come giurista e il figlio Arrigo in qualità di medico –, nei cui domini comitali avrebbero potuto incrociare il peregrinare di Dante negli anni immediatamente successivi al bando da Firenze.⁷¹ Se non è contrario alla verosimiglianza storica ipotizzare che Dante incontrasse appartenenti alla schiatta degli Elisei nella comune sorte di fuoriusciti, il ricordo di Paolo Malatesta avrà assunto colori ben distinti da quelli riservati ad altri membri della signorile famiglia romagnola, ferocemente guelfa. Sì, perché al seguito di Carlo di Valois, accolto a Firenze il 1° novembre 1301 nella mentita qualità di pacificatore, si trovava anche Malatestino Malatesta, fratello minore di Gianciotto. Di lì iniziano le traversie politiche e personali di Dante, che forse riesce a rientrare a Firenze per qualche settimana, prima che la macchina giudiziaria avversa si metta in moto nel gennaio del 1302.⁷²

⁶⁹ A. FALCIONI, «Malatesta, Paolo detto Paolo il Bello», cit.

⁷⁰ «[...] nel 1282 subisce una condanna da parte del neonato Capitano e Difensore delle Arti, occasione in cui è difeso dal Capitano del Comune, Paolo Malatesta, il celebre cognato di Francesca da Polenta» (GIUSEPPE INDIZIO, *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna, Longo, 2013, p. 16).

⁷¹ Si è arrivati a supporre che Dante ritroverà proprio Buonaccorso «nel 1302 alla corte guidesca del castello di Porciano!» (U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., p. 108).

⁷² Cfr. MARCO SANTAGATA, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 135-143. Assolutamente plausibile l'ipotesi di un rientro di Dante a Firenze dopo l'ambasceria romana: «riesce difficile pensare che Dante, in un frangente così delicato e pieno di pericoli per i familiari, non abbia fatto ritorno in città. Non è del tutto vero, infatti, che nel novembre egli non potesse vedere "alcun riparo": i Neri avevano, sì, preso il controllo della città, ma la partita non era completamente chiusa» (ivi, p. 140). L'ipotesi è accreditata anche in EMILIO PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 122.

Inizia la peregrinazione appenninica che, in quei primi anni, lo mette a parte dei progetti 'revanscisti' della «compagnia malvagia e scempia». Entra in dimestichezza con i conti Guidi del ramo dei Romena. Due epistole, la prima e la seconda del corpus, databili al 1304, sono esplicita espressione dell'attività politica di Dante in quanto membro del Consiglio dei Dodici, capitanato da Alessandro di Romena. La prima, indirizzata al cardinale Niccolò Albertini da Prato, esprime a nome del Consiglio l'auspicio di una ritrovata concordia; la seconda, a Oberto e Guido dei Conti Guidi, nipoti del conte Alessandro da Romena, esprime a titolo personale il rammarico per la mancata partecipazione ai funerali dello zio, la cui liberalità e ospitalità aveva avuto la fortuna di sperimentare negli anni precedenti.⁷³ Alessandro, insieme agli altri Guidi da Romena, Guido e Aghinolfo, sarebbe poi finito in Malebolge come ispiratore del falsario Mastro Adamo, a titolo di risoluta e astiosa respiscenza per quei primi anni di indegne frequentazioni politiche. L'amicizia casentinese coi Guidi da Romena assume un risalto quantomeno suggestivo, se seguiamo l'intreccio dei fili matrimoniali, e quindi dinastici e patrimoniali, fra le case nobiliari di quel tratto d'Appennino: Alessandro era sposato con Caterina Fantolini, figlia di primo letto di Zambrasina Zambrasi, seconda moglie di Gianciotto Malatesta; il nipote Oberto, che risiedeva nel castello di Montegranelli, sicuramente frequentato da Dante, era sposato con Margherita, figlia di Paolo Malatesta. Dunque, non pare azzardato supporre che Dante «abbia saputo o abbia approfondito la sua conoscenza del duplice omicidio nell'ambiente appunto in cui vivevano la figlia di Paolo Malatesta e la figlia della seconda moglie di Gianciotto Malatesta».⁷⁴

È forte la tentazione di attribuire a Margherita, sicuramente nata dopo il 1269, anno del matrimonio fra Paolo e Beatrice Orabile di Ghiaggiolo, il ruolo non solo di affidabile fonte, ma in qualche modo di ispiratrice dell'atmosfera allusiva e restia della seconda parte del canto. Poiché, si consideri, Dante non registra oggettivamente quello che è accaduto: diciamolo pure, una relazione adulterina, dai sordidi contorni, fra due cognati non più giovani, che termina in una tragedia passionale forse inquinata da rivalità politiche. Avrebbe avuto buon gioco per una intemerata esemplare contro il vizio della lussuria, a stringere didascalicamente il rapporto con l'incestuosa Semiramide. Nulla di tutto ciò, il raggentilito riserbo con cui viene presentato il mai nominato protagonista maschile della vicenda,

⁷³ «Patruus vester Alexander, comes illustris, qui diebus proximis celestem unde venerat secundum spiritum remeavit ad patriam, dominus meus erat et memoria eius usquequo sub tempore vivam dominabitur michi, quando magnificentia sua, que super astra nunc affluenter dignis premiis muneratur, me sibi ab annosis temporibus sponte sua fecit esse subiectum» (*Epistole*, II, [1], 1, pp. 576-577).

⁷⁴ I. BALDELLI, *Dante e Francesca*, cit., pp. 27-28. Cfr. anche M. SANTAGATA, *Dante. Il romanzo della sua vita*, cit., p. 155 e U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., p. 741.

l'ombra che piange al fianco di Francesca, è il frutto di una meravigliosa reticenza, che rispetta la sensibilità femminile e la pietà filiale del racconto originale. Questa è l'impressione. Illazione fra altre illazioni, si propone soltanto per allacciare emotivamente il significato poetico dell'episodio.

Merita un piccolo indugio la grande canzone dottrinale sulla Giustizia *Tre donne intorno al cor mi son venute*. La tradizione testuale non univoca e la forma stravagante col doppio congedo hanno posto problemi di datazione fra le rime dell'esilio. Tuttavia, la quinta stanza, che mette in scena l'attualità sentimentale del poeta,⁷⁵ si chiude con un'ellittica indicazione cronologica che fa propendere per una datazione alta: «Onde, s'io ebbi colpa, / più lune ha volto il sol poi che fu spenta, / se colpa muore perché l'uom si penta».⁷⁶ Sta chiaramente venendo meno l'impeto aggressivo del fresco esiliato che tenta di rientrare in Firenze attraverso maneggi politici e militari; il pentimento, con la speranza di perdono e amnistia personale, conduce al 1305 o ancor meglio all'anno successivo. Il secondo congedo, che alcuni studiosi ritengono aggiunta posteriore, appare coerente con l'impianto argomentativo: «Canzone, uccella con le bianche penne; / canzone, caccia con li neri veltri, / che fuggir mi convenne, / ma far mi poterian di pace dono. / Però nol fan che non san quel che sono: / camera di perdon savio uom non serra, / ché 'l perdonare è bel vincer di guerra».⁷⁷ Costretto a lasciare Bologna tra aprile e maggio del 1306 per il rivolgimento politico che aveva portato i Neri alla guida del Comune felsineo, è di nuovo ridotto alla vita raminga.⁷⁸ È fallito anche il

⁷⁵ «E se non che degli occhi miei bel segno / per lontananza m'è tolto dal viso, / che m'have in foco miso, / lieve mi conterea ciò che m'è grave» (*Tre donne intorno al cor mi son venute*, vv. 81-84, in *Rime*, 13, p. 83). Molto fine la proposta di sciogliere col nome di Gemma Donati, «riammessa in città proprio quell'anno [1306]», il criptico riferimento femminile dei versi (M. SANTAGATA, *Le donne di Dante*, cit., p. 41). In Dante, spesso, l'urgenza della biografia buca con la violenza della lettera la cortina di fumo dei depistaggi allegorici e spiritualizzanti.

⁷⁶ *Tre donne intorno al cor mi son venute*, vv. 88-90, in *Rime*, 13, p. 83.

⁷⁷ *Ibidem*, vv. 101-107.

⁷⁸ Va detto che Giorgio Petrocchi, cautamente seguito da Giorgio Inglese, non dà credito a una possibile permanenza di Dante a Bologna fra il 1304 e il 1306; secondo lo Studioso, in quegli anni Dante avrebbe soggiornato a lungo nella Marca Trevigiana, alla corte di Gherardo da Camino, spostandosi all'occorrenza in altre città venete (cfr. GIORGIO PETROCCHI, *Biografia. Attività politica e letteraria*, in *ED*, 4, p. 48, e GIORGIO INGLESE, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015, pp. 81-83). Da ultimo, Paolo Pellegrini rilancia l'ipotesi di un prolungato soggiorno veronese (cfr. PAOLO PELLEGRINI, *Dante Alighieri. Una vita*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 103-113). Nella totale mancanza di dati documentari sugli itinerari di Dante in quel biennio, qui si preferisce sposare, citando solo i recenti studi in materia, l'opzione bolognese, argomentata da Tavoni (cfr. MIRKO TAVONI, Introduzione a DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1113-1116), ulteriormente circostanziata da Santagata (cfr. M. SANTAGATA, *Dante. Il romanzo della sua vita*, cit., pp. 180-182), ritenuta plausibile da Gorni (cfr. GUGLIELMO GORNI, *Dante. Storia di un*

progetto di accreditamento filosofico e dottrinale presso il prestigioso Studio bolognese, e i trattati iniziati rimangono incompiuti.⁷⁹ Il desiderio di conciliazione lo porta a rinnegare l'aderenza con le «bianche penne» per unirsi alla caccia dei «neri veltri», a cui dignitosamente impetra un perdono che deve essere frutto di una saggia riconsiderazione degli eccessi a cui il fizioso parossismo politico di quegli anni aveva portato:

Dante qui vuol essere preciso, non intende lasciare alcun margine di ambiguità: il suo pentimento, quello che oggi chiameremmo l'autocritica politica, risale a parecchi mesi prima (direi che *Tre donne* va collocata verso la fine del 1305 [...]). Ed è stato pentimento tale da cancellare, se ci fu, la colpa [...]. Ma con il 1305 la colpa dell'adesione alla compagnia malvagia e scempia (che era poi l'errore d'aver creduto che tutto potesse risolversi con un cambio strumentale di alleanze e di schieramento municipali elevato ad inaudita *Universitas*, senza affrontare i nodi politici della crisi fiorentina mettendoli in relazione con la più generale crisi degli istituti universalistici, Chiesa e Impero) è stata riconosciuta ed elaborata. Colpa verso la parte guelfa, cui Dante si rivolge direttamente nei due congedi di *Tre donne*? Certo, per quanto riguarda la speranza di rientro in Firenze [...], egli non poté interloquire altro che con la parte guelfa, con i «neri veltri» di *Tre donne*: a quelli e solo a quelli poteva rivolgersi la perduta lettera *Popule mi, quid feci tibi?*, dove il vero *Populus* fiorentino era esplicitamente riconosciuto nei guelfi 'intrinseci'.⁸⁰

Ed ecco l'accorato auspicio del v. 104: «ma far mi poterian di pace dono». Una magnanima liberale regalia da parte dei nemici di un tempo, che pervicacemente insistono con la loro condotta ostile. Nei versi 91-93 del V canto risuona il mede-

visionario, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 207), accolta da Casadei (cfr. ALBERTO CASADEI, *Dante. Storia avventurosa della «Divina Commedia» dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, il Saggiatore, 2020, pp. 73-74). Tavoni redige un convincente bilancio del dibattito, rilanciando l'opzione bolognese, in MIRKO TAVONI, *Dante e il «paradigma critico della contingenza»*, «Dante Studies», CXXXVI, 2018, pp. 201-212. Gli argomenti di Petrocchi sono analiticamente smontati da GIUSEPPE INDIZIO, *Le tappe venete dell'esilio di Dante*, in *Problemi di biografia dantesca*, cit., pp. 93-114. La centralità del nodo biografico e intellettuale che lega Dante a Bologna è stata ribadita in GIAN MARIO ANSELMI, *Dante, il Medioevo e il nostro tempo*, Bologna, Pàtron, 2021, pp. 66-82.

⁷⁹ Per il *Convivio*, ipotizzando una cesura temporale fra terzo e quarto trattato, si potrebbe argomentare in favore di una successiva ripresa per arrivare all'altezza del 1308: cfr. GIANFRANCO FIORAVANTI, Introduzione a DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, in *Opere 2: Convivio; Monarchia; Epistole; Egloge*, a cura di Gianfranco Fioravanti [et al.], Milano, Mondadori, 2014, pp. 8-9.

⁸⁰ U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., pp. 509-510. Per una diversa proposta di datazione (settembre 1304, poco dopo dunque la mancata partecipazione alla battaglia della Lastra del 20 luglio, che segna il punto di non ritorno del distacco di Dante dalla compagnia dei fuoriusciti Bianchi), cfr. ENRICO FENZI, *Dante ghibellino, Note per una discussione*, «Per leggere», 24, 2013, pp. 172-179.

simo accordo sentimentale: «se fosse amico il re de l'universo, / noi pregheremmo lui de la tua pace, / poi c'hai pietà del nostro mal perverso». Nel cortese *adynaton* con cui Francesca, la sera del 25 marzo o dell'8 aprile 1300, invoca la *pace* per il pellegrino del doloroso regno, si deve leggere il riferimento, più che biografico, bruciante, all'esperienza e allo stato d'animo dell'esule. Ovviamente i versi hanno un altro significato, non sono una profezia *post eventum*: ma mentre li scriveva, Dante accarezzava per sé il desiderio della *pace* dalle concrete traversie di quegli anni, che solo dei giudici inflessibili e poco lungimiranti potevano continuare a negargli. A lui è negata quella pietà che invece concede, *manu plena*, ai dannati del Cerchio. Ciò sia detto per circostanziare ancora meglio l'occasione della scrittura, e per ribadire che l'implicazione del personaggio-poeta nel testo passa per un fortissimo investimento emozionale, che sarebbe delittuoso sfumare, minimizzare, smaterializzare. Dante non solo parla di vita, ma della sua vita.

Anche il discorso e la rappresentazione di Eros è vita, urgente biografia. Ne parleremo fra poco. Occorre prima dire qualcosa di un'ipotesi di datazione dei primi canti della *Commedia*, molto antica, periodicamente riciclata da alcuni illustri lettori, da Croce per esempio,⁸¹ e più recentemente da Santagata. Il merito va attribuito al solito Boccaccio. Nel cosiddetto *Trattatello in laude di Dante* informa che «il gravoso accidente della sua cacciata» interrompe il lavoro già avviato del poema, che era arrivato al VII canto dell'*Inferno*. Le disgraziate vicende successive avrebbero forse allontanato Dante definitivamente dall'ambizioso progetto, non fossero stati fortunatamente trovati i detti canti in un forziere celato all'ingordigia vendicativa degli avversari politici. Furono mostrati al poeta Dino Frescobaldi. Questi, vivamente colpito, s'impegnò per restituirli all'Autore, che si trovava in Lunigiana presso il marchese Moroello Malaspina (ultimi mesi del 1306). Qui finisce la storia,⁸² e riprende la scrittura della *Commedia*, col controverso attacco dell'VIII Canto, «Io dico, seguitando», che pare alludere a un rilancio del discorso dopo un'interruzione. La base per dar credito al racconto di Boccaccio? Le testimonianze da lui raccolte, peraltro non univoche e dallo stesso Boccaccio dubitosamente allegate in testa al commento dell'VIII Canto,⁸³ e supposte evidenze intratestuali:

⁸¹ «I primi canti dell'*Inferno* sono, in generale, i più gracili; o che appartenessero a un primo abbozzo, poi ritoccato e adattato (secondo una tradizione non dispregevole e congetture sufficientemente fondate), o che ritenessero dell'incertezza di tutti i cominciamenti, accresciuta in questo caso dalla difficoltà di costruire e mettere in moto la gran macchina» (B. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., p. 73).

⁸² Cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Vita di Dante*, a cura di Paolo Baldan, Bergamo, Moretti & Vitali, 2001, p. 95.

⁸³ «Ora questa istoria medesima puntualmente, quasi senza alcuna cosa mutarne, mi raccontò già un ser Dino Perini, nostro cittadino e intendente uomo, e, secondo che esso diceva, stato quanto più esser si potesse famigliare e amico di Dante; ma in tanto muta il fatto, che esso diceva non

Le differenze interessano un po' tutti gli aspetti del testo: dalla modalità del racconto, inizialmente impostato su un andamento da visione medievale, poi tralasciato a favore di un più complesso sviluppo poematico, alla regia della rappresentazione, caratterizzata da una geografia infernale ancora non ben precisata e, soprattutto, dall'incertezza dell'autore nel trovare le soluzioni narrative per i passaggi da un canto all'altro; dall'atteggiamento del personaggio Dante, che oscilla tra un eccesso di *pietas* e un eccesso di *furor* vendicativo, a quello non bene caratterizzato di Virgilio e degli stessi demoni; dall'ordinamento morale delle pene e dei peccati, che poi Dante dovrà in parte correggere, a un uso della terza assai lontano dalla straordinaria duttilità che questo metro mostrerà in seguito, e altri se ne potrebbero aggiungere.⁸⁴

Terreno sdruciolevole, su cui forse non è nemmeno il caso di dilungarsi.⁸⁵ Notiamo, in primo luogo, che, secondo l'autorevole parere dello stesso Santagata, Dante sarebbe rientrato in Firenze dalla missione diplomatica presso la Santa Sede; dunque, preparando la successiva fuga avrebbe potuto portare con sé quell'abbozzo, di capitale importanza. In secondo luogo, Boccaccio, che appare sempre informato, dal momento che diligentemente allega le fonti orali delle sue notizie, reitera la mossa con gli ultimi tredici canti del *Paradiso*: perduti ma prodigiosamente ritrovati grazie alla provvidenziale visione onirica di Iacopo, che segue le istruzioni dello spirito paterno. Se a quest'ultima notizia non si è disposti a dare credito, forse anche quella a monte va ridimensionata: certamente, nella lettura di Boccaccio, l'amore di simmetria ribadisce l'orizzonte sacro miracoloso in cui s'inscrive l'opera somma di Dante. Plausibile l'ipotesi, argomentata da Padoan e rilanciata da Pasquini sulla base del documento trascritto da Boccaccio nello *Zibaldone laurenziano* (la lettera di frate Ilaro a Ugucione della Faggiola, di dubbia affidabilità), di un eventuale abbrivo paradisiaco di un poema ancora totalmente *in mente Dei*, per cui il quadernetto recuperato fortunatamente e consegnatogli in esilio sarebbe la minuta della progettata opera in lode di Beatrice:

Né si può non condividere, con Padoan, l'argomentata ragionevolezza di un primo

Andrea Leoni, ma esso medesimo essere stato colui, il quale la donna avea mandato a' forzieri per le scritture e che avea trovati questi sette canti e portatigli a Dino di messer Lambertuccio» (G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 449). Per un utile ragguglio sull'ipotesi di Boccaccio cfr. GIORGIO PADOAN, *Il lungo cammino del «poema sacro»*. *Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 28 sgg.

⁸⁴ MARCO SANTAGATA, *Sulla genesi fiorentina della Commedia*, «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», 16-17, 2013, p. 185.

⁸⁵ Inglese dedica alla questione un paragrafo dal caustico titolo *La novella dei 'sette canti'* (cfr. G. INGLESE, *Vita di Dante*, cit., pp. 92-98).

tentativo di poema paradisiaco in latino, in sintonia con l'ultima pagina della *Vita nova*, dove il proposito di riparlare di Beatrice «più degnamente» andrà tradotto, appunto, in un *latine loqui* [...]. Insomma, prima del 1302, e più precisamente fra il 1294 e il 1300, Dante non poteva che concepire una sorta di poema celeste in onore di Beatrice.⁸⁶

In terzo luogo, e per venire al canto V, non c'è un solo elemento circostanziale – ma, aggiungeremmo, anche stilistico – che possa coonestare una retrodatazione al periodo precedente l'esilio. L'ufficio podestarile ricoperto da Guido il Vecchio da Polenta a Firenze tra il luglio e il novembre del 1290? Difficile immaginare che il maturo condottiero divulgasse notizie tanto imbarazzanti per la propria famiglia e per quella dei Malatesta, con cui recentemente si era riappacificato. E della presunta fratellanza d'arme col fratello di Francesca, Bernardino da Polenta, che aveva combattuto contro gli aretini a Campaldino nel 1289 in qualità di podestà di Pistoia, non si saprebbe proprio cosa dire.

Conteniamoci a dati, e quindi a inferenze, meno friabili, considerando la sorte di Gianciotto Malatesta: è pur vero che Dante non si fa scrupolo di dannare personalità ancora in vita, ma, anche in questo caso, non potendo dimostrare il contrario, ci si deve affidare all'ipotesi più economica, semplice e quindi elegante. Gianciotto muore nel 1304, in circostanze non precisabili – la tradizione lo vuole assassinato nel Castello di Scorticata, forse da vassalli ribelli al giogo tributario, oppure, secondo un'ipotesi da romanzo gotico, raggiunto dalla vendetta del nipote Uberto, figlio di Paolo. Che Dante si trovasse già a Bologna, o presso qualche corte appenninica, la notizia non l'avrà lasciato indifferente: s'aggiungeva un altro tassello al mosaico delle varie suggestioni che stavano componendo la trama evenemenziale e sentimentale dell'episodio di Francesca. Ma perché il groppo emotivo e ideologico si sciogliesse in poesia, occorreva attendere il ritorno di un fantasma che si credeva per sempre sbandito.

⁸⁶ EMILIO PASQUINI, *Riflessioni sulla genesi della «Commedia»*, in *Dante e la fabbrica della «Commedia»*, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 21-22. Casadei smonta con argomenti convincenti la teoria della redazione fiorentina dei primi sette canti, e offre, a riscontro, per non destituire totalmente di credibilità il racconto di Boccaccio, e sulla base di convergenze tematiche e cronologiche con la redazione del IV trattato del *Convivio*, l'ipotesi più economica di un *Urtext* relativo ai soli primi quattro canti (cfr. ALBERTO CASADEI, *Dalla chiusura del Convivio agli inizi del poema sacro*, in *I passi fidi*. *Studi in onore di Carlos López Cortezo*, a cura di Augusto Nava Mora et al., Roma, Aracne, 2021, pp. 142 sgg.).

IV.1.6. *Il ritorno alla servitù di Amore del cantor rectitudinis*

La vita umana è divisa in quattro età. Pur concedendo la possibilità di modesti scarti cronologici a seconda delle particolari complessioni individuali, si può in linea generale approvare, secondo Dante, la seguente scansione:

Avemo dunque che la gioventute nel quarantacinquesimo anno si compie. E sì come l'adolescenza è in venticinque anni, che precede, montando, alla gioventute, così lo discendere, cioè la senettute, è [in] altrettanto tempo che succede alla gioventute; e così si termina la senettute nel settantesimo anno.

Successiva all'adolescenza, la *gioventute* copre un arco temporale di venti anni, che ha la sua acme al compimento del trentacinquesimo anno, e quindi giunge alla definitiva maturazione del percorso dieci anni dopo, allorché passa il testimone alla *senettute*. Il *senio*, la vera e propria vecchiezza, inizia col compimento del settantesimo anno, e si protrae per un ulteriore decennio. A ciascuna età è compatibile un contegno e l'ispirazione ad alcune specifiche *virtutes*. Mentre la nobile natura dell'adolescente si pregia nell'ubbidienza, soavità, verecondia e bellezza (fisica e spirituale), «così ne la gioventute si fa “temperata e forte”, amorosa, cortese e leale». Sì, perché «è a questa etade, a sua perfezione, necessario d'essere amorosa».⁸⁷ Questo amore, nell'esposizione dottrinale di Dante che commenta l'ultima stanza della canzone *Le dolci rime d'amor, ch'i' solia*, ha il senso della *caritas* e della *cura* da riversare nella costanza degli affetti familiari. Nella successiva età l'anima nobile rifulgerà nella prudenza, giustizia, liberalità, affabilità.⁸⁸ Dunque, pur non parlando di Eros, la caratterizzazione aristotelica e ciceroniana che Dante segue attribuisce il perseguimento dell'amore virtuoso, retto, alla seconda età. Sempre di amore si tratta. Non c'è spazio per il ritorno della fiamma del desiderio? Il «valore, / per lo qual veramente omo è gentile», ovviamente non lo ammette, tenendo conto che ormai Dante sembra deciso a cambiare *stile*, rispetto a quello che aveva «tenuto nel trattar d'amore». Così *Le dolci rime*.⁸⁹

Boccaccio, che aveva scavallato il *mezzo* della vita, è costretto a rintuzzare il biasimo dei detrattori che lo accusavano di leggerezza, se non di immoralità, per il suo indugio sulla materia erotica, a beneficio di un pubblico elettivamente femminile. Eccolo accalorarsi nell'Introduzione alla IV Giornata del *Decameron*:

E quegli che contro alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che,

⁸⁷ *Convivio*, IV, XXIV, 3-4, pp. 454-455 e XXVI, 2, 10, pp. 459-460.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, XXVII, pp. 462-465.

⁸⁹ *Le dolci rime d'amor ch'i' solia*, vv. 11-13, in *Convivio*, IV, p. 393.

perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde: a' quali, lasciando il motteggiar da l'un de' lati, rispondo che io mai a me vergogna non reputerò infino nello stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri già vecchi e messer Cino da Pistoia vecchissimo onor si tennero, e fu lor caro il piacer loro.⁹⁰

Non si tratta di semplice verbalizzazione dell'indocile amor sensuale, ma di esperienza, che in maniera certo contraddittoria rispetto a queste premesse, ma comprensibile, lo stesso Boccaccio rinnegherà nel momento in cui, entrato nella terza età, la *senettute*, si ritrova avvinto nelle spire di Eros, che ha preso le sembianze di una avvenente, matura e disdegnosa vedova. Allega a conforto *razos e vidas* del pantheon stilnovistico. Esempio è proprio il caso di Dante. Non si tratta di trarre induzioni da dati incoerenti e poco attendibili: tra la sofferta purificazione della VII Cornice purgatoriale e la successiva rampogna di Beatrice, è Dante stesso a denunciare la propria soggezione al vizio della lussuria. Boccaccio conferma, associandosi a una aneddotica già fiorentina: «Tra cotanta virtù, tra cotanta scienza, quanta dimostrato è di sopra essere stata in questo mirifico poeta, trovò ampissimo luogo la lussuria, e non solamente ne' giovani anni, ma ancora ne' maturi».⁹¹

Durante i primi anni dell'esilio, Dante intrattiene una corrispondenza poetica garbata e sorniona col volubile amico Cino, anche lui nero esule dalla sua Pistoia fra il 1303 e il 1306. Si potrebbe ricordare l'invito dantesco *Io mi credea del tutto esser partito*, che punge l'amico per il suo lasciarsi pigliare «a ogni uncino»: «Chi s'innamora sì come voi fate / or qua or là, e sé lega e dissolve, / mostra ch'Amor leggermente il saetti».⁹² Al rimprovero per l'incostante cinetica di Amore – che richiama l'azione dell'orribile fiato infernale, che «li spiriti mali / di qua, di là, di giù, di sù li mena» – Cino risponde seriamente, per le rime, con «Poi ch' i' fu', Dante, dal mio natal sito / fatto per greve essilio pellegrino»,⁹³ che consente l'approssimativa datazione della corrispondenza. Che conta un sonetto responsivo di Dante a nome del marchese Moroello Malaspina, e soprattutto un sonetto, con inversione dello schema rimico proposto da Cino nelle quartine, accompagnato dall'epistola *Exulanti Pistoriensi Florentinus exul inmeritus* (terza del corpus). Lo sbalottamento passionale di Cino è pervicace e incorreggibile: chiede all'amico se si possa mutare l'oggetto della passione dopo un'acerba delusione. La risposta di Dante, *Io sono stato con Amore insieme*, andrebbe riportata integralmente, ma contengiamoci alla prima terzina: «Però nel cerchio della sua palestra / libero albitrio

⁹⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 273.

⁹¹ G. BOCCACCIO, *Vita di Dante*, cit., p. 89.

⁹² *Io mi credea del tutto esser partito*, vv. 9-11, in *Rime*, 107, p. 144.

⁹³ *Ibidem*.

già mai non fu franco, / sì che consiglio invan vi si balestra».⁹⁴ Al di là del fatto che il tema dell'irresistibilità di Amore, che vincola il libero arbitrio e il consiglio della ragione, ripropone elegantemente ma sfrontatamente almeno un paio di proposizioni condannate come eretiche dal vescovo Tempier nel 1277 – per esempio, la 168 (136), «Quod homo agens ex passione coacte agit»⁹⁵ – sarà da osservare che il dialogo avviene in pubblico, fra due considerevoli personalità intellettuali, nel momento in cui Dante intendeva imporsi, nel dotto contesto bolognese dei *magistri* e non solo, come filosofo e cantore della rettitudine. Nell'epistola di accompagnamento Dante ringrazia Cino per averlo sollecitato su una questione tanto rilevante, il mutamento dell'anima da una passione all'altra; avrebbe potuto rispondere lo stesso Cino, «nichilominus me illius autorem facere voluisti, ut in declaratione rei nimium dubitate titulum mei nominis ampliaretis».⁹⁶

Dante, secondo l'ipotesi cronologica che stiamo seguendo, è a Bologna dall'estate o ultimi mesi del 1304, i trattati dottrinali a cui sta lavorando sono favoriti dall'agevole accesso a una ricca documentazione, ma la sua fama di rimatore d'amore non è intercita, «come testimoniano le trascrizioni di suoi componimenti eseguite dai pubblici notai dei Memoriali»,⁹⁷ e lui stesso non si sottrae all'occasione di rimestare in una materia, evidentemente, non passata in giudicato. Astrattamente, magari, o per punzecchiare l'amico, anche se appare un po' preoccupante quell'ammissione, sicuramente *ex hypothesi*, relativa al condizionamento del libero arbitrio. Verrebbe da dire, trascorrendo di volo col pensiero al XVIII canto del *Purgatorio*, che Dante non può parlare seriamente, anche se il suo uditorio travalica di gran lunga la dimensione privata amicale. Ma forse quella delucidazione di Virgilio è ancora lontana. Che si tratti o no di un sofisticato gioco intellettuale, sta di fatto che quell'Eros mai abbastanza disincarnato è in agguato, e il maturo scrittore che ha passato i quarant'anni torna, inaspettatamente, a misurarsi con l'irragionevolezza della passione:

The cronology of these poems, wherein the ideologically 'regressive' *Amor, da che convien* is accorded the latest date, suggests the fierceness of Dante's internal struggle; these are not matters that he resolved once and for all without ever looking back, but an arena to which he was called again and again.⁹⁸

⁹⁴ *Io sono stato con Amore insieme*, vv. 9-11, in *Rime*, 104, p. 142.

⁹⁵ *La condamnation parisienne de 1277*, nouvelle édition du texte latin, traduction, introduction et commentaire par David Piché, avec la collaboration de Claude Lafleur, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999, p. 120.

⁹⁶ *Epistole*, III, [1], 2-3, p. 578.

⁹⁷ M. SANTAGATA, *Dante. Il romanzo della sua vita*, cit., p. 181.

⁹⁸ TEODOLINDA BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (on making distinctions in matters of love): «Inferno» v in its lyric context*, «Dante Studies», CXVI, 1998, p. 49.

Seguiamo il percorso dell'esule. Costretto a lasciare Bologna nella tarda primavera del 1306, trova ricovero in Lunigiana, presso la corte dei Malaspina. Ne siamo certi, sia per diretta testimonianza dell'anima di Corrado Malaspina, che nella valletta dell'Antipurgatorio profetizza a Dante che di lì a poco meno di sette anni avrebbe sperimentato la liberalità e cortesia della sua famiglia,⁹⁹ sia per un documento d'archivio che registra una missione diplomatica di Dante in Casentino, nell'ottobre di quell'anno, per comporre una vertenza fra il vescovo di Luni e i Malaspina. Non odi, ribalderie, tradimenti, peculato, ma un microcosmo sociale ispirato, nella percezione del pellegrino, a valori *d'antan*:

raramente ci si ricorda che Dante ha vissuto per molti anni tra i monti dell'Appennino toscano-emiliano e toscano-romagnolo. Sottolineare la componente appenninica dell'esperienza biografica di Dante non è una mera curiosità e nemmeno un semplice scrupolo da storico: l'immagine della sua vita sarebbe distorta se non si tenesse nel debito conto che in essa si incrociano il mondo mercantile e affaristico della 'borghesia' comunale e quello delle giurisdizioni feudali insediate proprio sui versanti appenninici. Se Firenze si colloca sotto il segno del profitto, l'Appennino ricade sotto quello dell'onore [...]. Con i Malaspina Dante instaura un rapporto felice e, cosa per lui insolita, mai sconfessato. In quella antica famiglia marchionale trova ancora operanti i veri valori e comportamenti cortesi. Valori e comportamenti che egli giudica all'altezza della migliore tradizione feudale perché, ovviamente, ne è stato beneficiato.¹⁰⁰

È proprio così. Sarà scontato rilevare che la produzione letteraria di questo periodo non potrà nascondere le tracce di una profonda suggestione dell'immaginario cortese, ora sentito, vissuto, dopo essere stato a lungo vagheggiato come termine astratto di una tensione poetica e speculativa ispirata dal raffinemento spirituale. E si riaffaccia sul proscenio il protagonista di quel mondo, Amore, non quello stilnovistico, tantomeno quello declinato in fogge sapienziali. Il suo fascino, la sua urgenza, la sua carnalità, la sua eresia fanno breccia nel rigore mai abbastanza draconiano dell'intellettuale che, a differenza di alcuni illustri epigoni, accetta la scandalosa possibilità di forzare la chiusura ideologica del sistema:¹⁰¹ al punto che, di fronte al fiero intransigente giudizio di Beatrice non sarà chiamato a rispondere, semplicemente, un poeta neghittoso e lussurioso preoccupato per la salvezza dell'anima; quella Beatrice purgatoriale non è la figura, l'anticipazione di quell'Agostino sognato da Petrarca, che sana un singolare *conflictus curarum*,

⁹⁹ Cfr. *Purg.* VIII, vv. 133-139.

¹⁰⁰ M. SANTAGATA, *Dante. Il romanzo della sua vita*, cit., pp. 190-191.

¹⁰¹ Per intenderci: a un livello comparabile di nevrotica radicalità critica arriverà solo Manzoni.

perché in gioco c'è un sistema di valori, di cui Dante ha drammaticamente interpretato la crisi.

Ecco Amore, ecco la donna, reale, carnale. In Casentino, alle sorgenti dell'Arno, in quel giro di mesi fra la fine del 1306 e la prima metà del 1307, Dante compone una canzone che invia al marchese Moroello Malaspina, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, la cosiddetta *montanina*: «Così m'ha' concio, Amore, in mezzo l'alpi, / nella valle del fiume / lungo 'l qual sempre sopra me sè forte». Una passione bruciante, non corrisposta, un rigurgito di *fol' amor* – «L'anima folle, ch'al suo mal s'ingegna, / com'ella è bella e ria / così dipinge, e forma la sua pena». Non valgono consigli, non ci sono rimedi, come lamenta conturbato un distico fortemente evocativo per i lettori del V Canto: «Quale argomento di ragion raffrena / ove tanta tempesta in me si gira?». L'apparizione della donna è addirittura tonitruante, prodigiosa: «e mostra poi la faccia scolorita / qual fu quel trono che mi giunse addosso; / che se con *dolce riso* è stato mosso, / lunga fiata poi rimane oscura, / perché lo spirito non si rassicura» (l'evidenziazione allude ancora al V Canto). L'innamorato deluso non vuole petrosamente infierire sulla nemica sdegnosa, non scrive per lei, non intende offuscare la sua bellezza con parole interessate: «E se mi dà parlar quanto tormento, / fa', signor mio, che 'nnanzi al mio morire / questa rea per me no-l possa udire; / che se 'ntendesse ciò che dentro ascolto, / pietà faria men bello il suo bel volto». Ma non c'è nemmeno una corte d'intendenti d'Amore, di donne gentili, che possa raccogliere lo sfogo del cuore e disacerbare il dolore: «Lasso!, non donne qui, non genti accorte / veggio, a cui mi lamenti del mio male: / s'a costei non ne cale, / non spero mai d'altrui aver soccorso». E allora il poeta disarmato, annichilito, sarà addirittura costretto a rinunciare al ritorno a Firenze, quand'anche venisse meno la crudeltà che lo sbandisce dalla sua terra, poiché ormai non può più disporre di se stesso:

O montanina mia canzon, tu vai: / forse vedrai Fiorenza, la mia terra, / che fuor di sé mi serra, / vota d'amore e nuda di pietate. / Se vi vai dentro, va' dicendo: «Omai / non vi può fare il mio fattor più guerra: / là ond'io vegno una catena il serra / tal, che se piega vostra crudeltate, / non ha di ritornar qui libertate».¹⁰²

Un bellissimo testo, in tutto degno del miglior Dante, coerente con l'ispirazione che doveva governare l'approccio poetico, coevo o di poco successivo, con la materia incandescente del V Canto. Probabilmente, nell'iperbole del congedo, un vero personale *adynaton*, Dante ha espresso l'ineluttabile necessità di Eros, con una

¹⁰² *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, vv. 61-63, 19-21, 26-27, 56-60, 11-15, 67-70, 76-84, in *Rime*, 15, pp. 87-89.

radicalità intollerante di misura che può essere equiparata soltanto con le cortesi coltissime considerazioni di un'altrimenti sconosciuta dannata del II Cerchio.

Naturalmente la canzone, come buona parte dell'opera di Dante, può essere letta in senso figurato-allegorico: «È ozioso cercare elementi autobiografici laddove il nodo della riflessione è nel rapporto fra amore passionale e ragione».¹⁰³ Sotto questo aspetto, l'occasione biografica – cioè la donna, intesa come *quella* donna –, del tutto anodina in sé, si porrebbe semplicemente a monte di un processo che la trascende del tutto, ovvero il coagularsi dell'energia fantastica intorno all'ormai maturo abbrivo di poema:

Ciò che è privo di senso è chiedersi chi fosse questa donna, problema del tutto estraneo alla logica del desiderio, i cui oggetti reali non hanno altra finalità che quella di sostenere e giustificare, come pretesti esterni, i fantasmi interiormente prodotti. Una donna (sia pure una donna qualunque, di irrilevante identità anagrafica) era però necessaria al poeta perché venisse riattivato il dispositivo interiore di produzione fantastica, e con esso l'ispirazione poetica che doveva sorreggere un impianto inventivo di dimensioni inaudite come è la *Commedia*.¹⁰⁴

Ora, è vero che la critica dantesca ha letto questi versi con certo disagio (una specie di 'falso d'autore', il riadattamento spurio di un lavoro giovanile, col rettificato rapporto fra ragione e talento che si espone in una situazione ormai sorpassata e sconveniente), ma appare sensato

leggere canzone e lettera d'accompagnamento per quel che c'è scritto, cioè «in chiave di passionale erotismo»; e soprattutto [...] non trovare affatto imbarazzante che Dante, per quanto quarantenne, esule, postpetroso e *cantor rectitudinis*, potesse innamorarsi non riamato in Casentino evidentemente d'una *domina* di quei castelli, venirne ispirato ad una canzone fra l'altro la più incontrovertibile dal punto di vista tematico e del contesto biografico-ambientale, 'congedarla' con un cenno – per null'affatto un invio! – a Firenze, inviarla – per null'affatto dedicarla! – a Moroello con una lettera d'accompagnamento la più coerente coi rapporti personali e culturali istituiti con la corte Malaspina.¹⁰⁵

¹⁰³ ROBERTO MERCURI, *Genesis della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in «Letteratura italiana», dir. da Alberto Asor Rosa, 1. *Le Origini, il Duecento, il Trecento. La storia e gli autori*, Torino, Einaudi, 2007, p. 305.

¹⁰⁴ RAFFAELE PINTO, *La canzone montanina e l'antefatto erotico della Commedia*, in «Gruppo Tenzzone», *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, ed. de Emilio Pasquini, Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, 2009, pp. 101-102.

¹⁰⁵ U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., pp. 761-762. Pregevole e difficilmente oppugnabile, secondo la prospettiva adottata nel presente studio, la lettura offerta in NATASCIA TONELLI, 15.

Storia, contesto e biografia congiurano a *realizzare* la donna, a non svaporarla nelle nebbie dell'allegoria. Sarebbe, per certi aspetti, addirittura toccante poterla identificare con l'«alpigna [...] gozzuta» di cui parla Boccaccio, una meravigliosa iniezione di realismo e di vita in una poesia che è in procinto di *realizzare* la geografia emotiva del V Canto.¹⁰⁶ Ma non è strettamente necessario. La lettera di accompagnamento offre ulteriori elementi di riscontro. Occorre citarla quasi integralmente:

Igitur michi a limine suspirate postea curie separato, in qua, velut sepe sub admiratione vidistis, fas fuit sequi libertatis officia, cum primum pedes iuxta Sarni fluentia securus et incautus defigerem, subito heu! mulier, ceu fulgur descendens, apparuit, nescio quomodo, meis auspitiis undique moribus et forma conformis. O quam in eius apparitione obstupui! Sed stupor subsequenti tonitruum terrore cessavit. Nam sicut divinis coruscationibus illico succedunt tonitrua, sic, inspecta flamma pulcritudinis huius, Amor terribilis et imperiosus me tenuit, atque hic ferox, tanquam dominus pulsus a patria post longum exilium sola in sua repatrians, quicquid eius contrarium fuerat intra me, vel occidit vel expulit vel ligavit. Occidit ergo propositum illud laudabile quo a mulieribus suisque cantibus abstinebam; ac meditationes assiduas, quibus tam celestia quam terrestria intuebar, quasi suspectas, impie relegavit; et denique, ne contra se amplius anima rebellaret, liberum meum ligavit arbitrium, ut non quo ego, sed quo ille vult, me verti oporteat. Regnat itaque Amor in me, nulla refragante virtute; qualiterque me regat, inferius extra sinum presentium requiratis.¹⁰⁷

Si noti: l'irruzione di Eros sorprende il poeta mentre, *securus et incautus* – diciamo, 'senza alcun sospetto' – si bagna nella corrente dell'Arno; Amore, terribile, imperioso, feroce, si reinsedia come Signore, *post longum exilium*, sbandendo ogni pensiero o affetto contrario; fra questi, le assidue meditazioni, *quibus tam celestia quam terrestria intuebar* – con facile estrapolazione, l'appena avviato lavoro della *Commedia*;¹⁰⁸ l'Amore, *dominus* che ritorna imponendo la sua Signoria, *liberum*

Amor, da che convien pur ch'io mi doglia (in DANTE ALIGHIERI, *Le quindici canzoni: lette da diversi*, II, 8-15, con appendice di 16 e 18, premessa di Giuliano Tanturli, Lecce, Pensa Multimedia, 2012), che indugia sull'intreccio fra montanina e Canto V.

¹⁰⁶ G. BOCCACCIO, *Vita di Dante*, cit., p. 151.

¹⁰⁷ *Epistole*, IV, [2], 2-5, p. 579.

¹⁰⁸ Ma potrebbe trattarsi anche del *Convivio*, per l'ormai conclamata cesura temporale che si fa cadere fra la stesura del III e del IV libro. Cfr., per esempio, ALBERTO CASADEI, *Osservazioni semantiche e cronologiche su Epistola IV e canzone «Montanina»*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», vol. XCIV, fasc. I, 2019, pp. 126-128.

meum ligavit arbitrium – il tema, oggetto di raffinata disputa erotica nella corrispondenza poetica con Cino, prende un'inattesa pericolosa curvatura esistenziale.¹⁰⁹

Urge una verifica ideologica, rischiosa, potenzialmente compromettente, senza alibi, di quelle che possono spingere lo scrittore, qualsiasi scrittore, al limite, sulla soglia dell'oltraggio. *Cecidere manus*, potrebbe allora annotare questo scrittore, sgomento di fronte alla pagina troppo esigente che chiede di dire la verità, oppure non arretrare, guardare in faccia la contraddizione, fino a cadere privo di sensi. Per rianimarsi, e quindi salvarsi, dovrà fare affidamento sulla virtù testimoniale della scrittura.

¹⁰⁹ Anche per l'epistola si può privilegiare una chiave di lettura allegorica, che porterebbe a svincolarla dalla Canzone, con diversa ipotesi di datazione. La proposta ha considerevole seguito nella critica. Per una messa a punto, coi pertinenti rimandi bibliografici, cfr. CLAUDIA VILLA, *Un oracolo e una ragazza: Dante fra Moroello e la gozzuta alpigina*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, t. II, Roma, Viella, 2014, pp. 1787-1798.

IV.2. LA SIGNORIA D'AMORE

IV.2.1. *L'Amore secondo Ragione*

Il più delle volte, quando si perscrutano le sfaccettature dottrinarie del discorso erotico medievale, al fine di applicare principi teorici coerenti col sistema culturale dei testi letterari, si omette di esplicitare un sottinteso presupposto metodologico, e si assume che quell'apparato argomentativo sia espressione di una *ratio* universale. Il sottaciuto presupposto, sbrigativamente collocato in *epochè*, è il seguente:

L'historien doit chercher à connaître la réalité vécue, et de préférence non pas celle du groupe aristocratique [...], mais celle de la population dans son ensemble. Tâche fort difficile, car les sources sont avant tout normatives ou ne s'attachent qu'à une élite. Ces sources sont d'ailleurs bien souvent dues à des clercs, et les laïcs qui écrivent au bas Moyen Âge sont avant tout des hommes. La parole féminine est la plupart du temps recouverte.¹

Osservazione talmente ovvia, da essere giudicata irrilevante ai fini dell'interpretazione: impone di prendere sul serio, dal momento che l'*historia rerum gestarum* ne ha sancito l'autorevole e autoritaria irrevocabilità, il logos di un'aristocrazia politica, clericale e familiare di maschi. Bene, è quanto faremo, proprio per onorare quel mondo della vita storicamente tramato di *res gestae* che sono lo sciagurato prodotto

¹ JEAN VERDON, *L'amour au Moyen âge: la chair, le sexe et le sentiment. Le plaisir au Moyen âge*, Paris, France Loisirs, 2012, p. 12.

di un discorso mentitamente totalizzante. Diciamolo per analogia: quantomeno in sede proemiale, faremo accesso al putridario con la cautela di schifare il materiale di scolo organico che purifica il cadavere dal nesso contaminante con la carne, per rivolgere l'attenzione alla spirituale essenzialità dello scheletro. Perché di ossa si tratta, per quanto sverniciate di smalto.

Dove affonda le radici quel discorso? Poniamo in esergo la sussiegosa risposta data da Agostino a Ragione, che lo esaminava sull'opportunità di prendere moglie: «nihil esse sentio quod magis ex arce deiciat animum virilem, quam blandimenta feminea, corporumque ille contactus, sine quo uxor haberi non potest». ² Seguire la storia dei travimenti erotici del più autorevole Padre della Chiesa sarebbe assai istruttivo, basti sapere che infine la ripulsa di quell'orrido contatto corporeo che svigorisce la razionalità ha la meglio, anche se perdura sottotraccia l'irritante sensazione di un non economico dispendio di accessori biologici, di una differenziazione sessuale che inficia l'ordine razionale della creazione: «Quanto enim congruentius ad convivendum et colloquendum duo amici pariter quam vir et mulier habitarent?» ³ Il soliloquio dell'anima si apre verso l'idillio della *philia*: percorso di mirabile intensa suggestione, che nella sua settaria e stizzita avversione a Eros accumula dietro di sé una inenarrabile sequela di rovine.

Si poteva evitare? Sì, l'originario progetto del Cristianesimo lasciava intravedere la possibilità di prendere una curvatura assai differente:

Nel sostituire al principio di natura dei filosofi antichi quello di un Dio di bontà, autore di una creazione buona, Lattanzio lascia all'uomo una libertà individuale immensa – includendovi anche quella parte impetuosa, le emozioni, che non vengono più considerate alla stregua di fattori perturbativi, ma piuttosto come compagni della ragione. ⁴

Dunque, infusa di sapienza teologica, Beatrice illustra al suo fedele la mobile *ratio* delle gerarchie angeliche in circoli di diversa velocità a seconda della vicinanza allo sfolgorante punto radiale. Ciò che affretta la circolazione è l'intensità del desiderio di unirsi a Dio: «Mira quel cerchio che più li è congiunto; / e sappi che 'l suo muovere è sì tosto / per l'affocato amore ond'elli è punto». ⁵ È chiaro, è l'Amore che muove: una circolazione perfetta, con un ordine intrinseco. Ma non se

² SANT'AGOSTINO, *I soliloqui* [*Soliloquiorum libri duo*], in *Dialoghi*, I, in *Opere*, vol. III, Roma, Città Nuova, 1970, p. 408 [I, 10, 17].

³ SANT'AGOSTINO, *La Genesi* [*De Genesi ad litteram*], in *Opere*, vol. IX/2, Roma, Città Nuova, 1989, p. 458 [IX, 5, 9].

⁴ D. BOQUET-P. NAGY, *Medioevo sensibile. Una storia delle emozioni (secoli III-XV)*, cit., p. 34.

⁵ *Par.* XXXVIII, vv. 43-45.

ne può dedurre che l'Amore abbia una priorità ontologica. Propriamente, l'Amore è un effetto, che ha la possibilità di retroagire sulla sua causa. La spiegazione di Beatrice non lascia adito a dubbi:

e dei saper che tutti hanno diletto / quanto la sua veduta si profonda / nel vero
in che si queta ogni intelletto. / Quinci si può veder come si fonda / l'esser
beato ne l'atto che vede, / non in quel ch'ama, che poscia seconda; / e del vede-
re è misura mercede, / che grazia partorisce e buona voglia: / così di grado in
grado si procede.⁶

La posteriorità di Amore rispetto alla visione (alla conoscenza, anche di sé) è asseverata in altri luoghi della terza Cantica. Da Salomone per esempio: «[...] Quanto fia lunga la festa / di paradiso, tanto il nostro amore / si raggerà dintorno cotal vesta. / La sua chiarezza séguita l'ardore; / l'ardor la visione, e quella è tanta, / quant'ha di grazia sovra suo valore».⁷ Vale anche per l'*amor sui* del Primo Fattore, che si ama in quanto si conosce: «O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!»⁸ Ciò non implica una scalarità di ordine assiologico, nemmeno per Tommaso: «caritas est radix fidei et spei, in quantum dat eis perfectionem virtutis. Sed fides et spes, secundum rationem propriam, praesupponuntur ad caritatem»;⁹ ma è evidente che nella disputata esegesi del monito giovanneo, *Qui non diligit, non novit Deum, quoniam Deus caritas est*,¹⁰ si giocano le sorti del razionalismo teologico medievale, che non a caso Dante cerca di comporre nella cortese tenzone dottrinale fra Tommaso d'Aquino e Bonaventura di Bagnoregio nel IV Cielo. Ma su questo punto Dante è inequivocabilmente tomista. A chi sia disposto a negare che la conoscenza possa essere causa dell'amore, Tommaso risponde:

Respondeo dicendum quod, sicut dictum est, bonum est causa amoris per modum obiecti. Bonum autem non est obiectum appetitus, nisi prout est apprehensum. Et ideo amor requirit aliquam apprehensionem boni quod amatur. Et propter hoc Philosophus dicit, 9 *Ethic.*, quod visio corporalis est principium amoris sensitivi. Et similiter contemplatio spiritualis pulchritudinis vel bonitatis, est principium

⁶ *Par.* XXVIII, vv. 106-114.

⁷ *Par.* XIV, vv. 37-42.

⁸ *Par.* XXXIII, vv. 124-126.

⁹ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. X, p. 287 [I, II, q. 65, a. 5].

¹⁰ *I Joan.*, IV, 9. In questo senso, l'amore, la *caritas*, sarebbe allora la forma privilegiata di conoscenza: «Amor ipse notitia est» (SANCTI GREGORII MAGNI *XL Homiliarum in Evangelia*, in *PL* LXXXVI, col. 1207a [II, XXVII, 4]).

amoris spiritualis. *Sic igitur cognitio est causa amoris, ea ratione qua et bonum, quod non potest amari nisi cognitum.*¹¹

Il Filosofo è Aristotele, ovviamente; ma è tutta la metafisica occidentale, in concorde unità d'intenti, a disegnare le sue circonvoluzioni nel dominio dell'intelligibile; al suo interno le diverse scuole di pensiero operano sottili distinzioni, che non pregiudicano alla natura surrettizia, secondaria, derivata, accidentale, illusoria delle passioni. Chi negherebbe la centralità dell'Amore, che in un'ottica cosmologica si fa addirittura principio di movimento dell'intero creato, a partire dalle gerarchie angeliche? Non solo: dal momento che il movimento è consustanziale al tempo,¹² al punto da essere assunto come sua unità di misura,¹³ ne consegue che solo in virtù dell'Amore l'Essere potrà dispiegarsi nella forma caleidoscopica del Divenire. Tale proprietà non lo rende tuttavia sostanziale. L'Amore è fenomenico, accidentale, vive nel consumo temporale e mira ad abolirsi nel divino Permanere, pura autosufficienza autotelica. Dante si premura di schivare sospetti di eterodossia a questo proposito, fin dal giovanile libello:

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle ogni dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sostanza [separata da materia, cioè] intelligenza, ma sì come fosse sostanza corporale: la quale cosa, secondo la verità, è falsa, ché Amore non è per sé sì come sostanza, ma è uno accidente in sostanza.¹⁴

La precedenza di ordine logico è fondamentale, perché altrimenti metteremmo in questione la stessa imputabilità giuridica e morale degli atti umani. Sebbene, in termini aristotelici, il processo della conoscenza abbia origine dal senso, le percezioni non ci danno puri *sensibilia*, poiché i dati grezzi sono orga-

¹¹ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. IX, p. 91 [II, I, q. 27, a. 2] (nostro il corsivo).

¹² «Invero noi percepiamo simultaneamente movimento e tempo... E al contrario quando sembra che un certo tempo stia trascorrendo, sembra che simultaneamente si stia verificando un certo movimento» (219a 3-7) [...]. Il termine accentuato resta il movimento: se la percezione del tempo non può prescindere dalla percezione del movimento, è l'esistenza stessa del tempo che non può prescindere da quella del movimento. La conclusione della prima fase dell'argomentazione lo conferma: «È, quindi, evidente che il tempo non è movimento, ma non è senza movimento» (219a 2)» (P. RICŒUR, *Tempo e racconto III*, cit., p. 21. Il riferimento interno è al II Libro della *Fisica* di Aristotele).

¹³ «Lo tempo, secondo che dice Aristotile nel quarto de la Fisica, è "numero di movimento secondo prima e poi" e "numero di movimento celestiale", lo quale dispone le cose di qua giù diversamente a ricevere alcuna informazione» (*Convivio*, IV, II, 6, p. 399).

¹⁴ *Vita nova*, 16, 1, p. 33.

nizzati e quindi 'riconosciuti' in ordine alle forme universali preesistenti, infuse nell'intelletto possibile dalla virtù celestiale che dà vita all'anima razionale.¹⁵ «E s'elli avviene che, per la puritate dell'anima ricevente», che dipende dall'influsso astrale e dalla virtù generativa del seme paterno, «la intellettuale vertude sia bene astratta e assoluta da ogni ombra corporea, la divina bontade in lei multiplica, sì come in cosa sufficiente a ricevere quella, e quindi sì multiplica nell'anima di questa intelligenza [dotata la divina influenza] secondo che ricevere puote».¹⁶ Nel momento in cui si insedia l'anima razionale, che per naturale virtù desidera conoscere e appetisce il bene (le forme e le norme universali, insomma, «virtute e canoscenza»), si sbriciola la scala sensibile che ha contribuito alla sua definizione, e l'antiorità logica del giudizio impone la sua legge, sia gnoseologica che etica. Come dice Tommaso, «Manifestum est autem quod ratio quodammodo voluntatem praecedit, et ordinat actum eius: in quantum scilicet voluntas in suum obiectum tendit secundum ordinem rationis, eo quod vis apprehensiva appetitivae suum obiectum repraesentat».¹⁷

In cosa consiste dunque il libero arbitrio? Nella capacità di determinarsi per il bene nelle scelte particolari (le *intentiones individuales*) grazie a un giudizio non condizionato dall'*appetitus*, che risponde alle potenze inferiori dell'anima sensitiva; nei termini peripatetici di Boezio, «non in voluntate, sed in iudicatione voluntatis liberum constat arbitrium».¹⁸ E quindi ecco la soluzione, paradossale: la scelta è libera non perché ponga l'agente di fronte a un dilemma pratico e morale (la libertà, o meglio, la possibilità di peccare), ma perché a priori si riconosce che la libertà passa soltanto attraverso la determinazione della ragione:

Ce qu'il importe ici de comprendre, c'est qu'un jugement est libre dans la mesure où il est plus purement rationnel, c'est à dire plus complètement affranchi de l'appétit et qui n'est aucunement mu par lui. Or, cette aptitude à nous déterminer par la raison, c'est le plus grand bien conféré par Dieu à la nature humaine, puisque c'est

¹⁵ «D[ante], se pure accentua secondo una tipica componente aristotelica la funzione iniziale della sensibilità nel processo di conoscenza, sembra però considerare le forme universali come 'impressioni' poste e 'sigillate' nell'intelletto dall'azione della mente divina» (CESARE VASOLI, «Intelletto possibile», in *ED*, 10, p. 275).

¹⁶ *Convivio*, IV, XXI, 8, p. 447.

¹⁷ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. VIII, p. 283 [I, II, q. 13, a. 1].

¹⁸ SEVERINUS BOETHIUS, *In librum De Interpretatione editio secunda*, in *PL LXIV*, col. 493a [III]. «È questo il solo e vero "liberum de voluntate iudicium" della definizione boeziana, cioè un giudizio libero in quanto pronuncia "ciò che si ha da volere", prima e al di fuori di ogni condizionamento appetitivo» (GIORGIO STABILE, «Volontà», in *ED*, 16, p. 561). Cfr. anche ENRICO FENZI, *Dante e il «Roman de la Rose». Alcune note sulla «candida rosa» dei beati e sulla questione del libero arbitrio*, «Critica del testo», XIX, 1, 2016, p. 240.

lui qui nous permet d'être heureux ici-bas comme des hommes et de l'être comme des dieux dans l'autre vie.¹⁹

La ragione, attraverso un giudizio non inquinato dall'*appetitum*, riconosce come retta l'inclinazione della volontà, e quindi pone le condizioni per una piena esplicitazione della sua natura morale. Nei termini di Dante: «Si ergo iudicium moveat omnino appetitum et nullo modo preveniatur ab eo, liberum est; si vero ab appetitu quocunque modo preveniente iudicium moveatur, liberum esse non potest, quia non a se, sed ab alio captivum trahitur».²⁰ Proviamo a spiegare ulteriormente:

il giudizio sta fra la conoscenza (*apprehensio*) e l'appetito; prima infatti si apprende una cosa, se ne ha la nozione, poi la si giudica buona o cattiva, e l'ultimo giudizio è seguito da una scelta positiva o negativa [...]. Ora, se il giudizio determina l'appetito, e non è da questo determinato, esso è libero, mentre non è libero il giudizio determinato da un appetito, ossia da una tendenza [...] che, proprio per essere anteriore al giudizio, è cieca.²¹

La cecità e necessità naturale dell'appetito, che accomuna alla condizione dei bruti, si trasforma in volontà quando l'appetito sia sottoposto al giudizio di ragione, un giudizio libero in quanto 'autocausante', *causa sui*. Propriamente, «solo le sostanze dotate d'intelletto sono dotate di libertà, in quanto la libertà è attuazione operante degli appetiti in conformità al preventivo giudizio formulato dalla ragione».²² Ciò è possibile perché l'oggetto che muove l'appetito è in prima istanza conosciuto in sé, astratto dalla *cupiditas* che lo intenziona, e quindi eleggibile se ritenuto dalla ragione conforme al fine morale, in caso contrario deprecabile. Pertanto, la determinazione naturale recede di fronte al giudizio: «Onde, poniam che

¹⁹ ÉTIENNE GILSON, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1953², p. 178.

²⁰ *Monarchia*, I, XII, 4, p. 526.

²¹ SOFIA VANNI ROVIGHI, «Arbitrio», in *ED*, 5, p. 534. Il passo richiamato del *Monarchia* segue dappresso Tommaso: «Huiusmodi autem immutatio hominis per passionem duobus modis contingit. Uno modo, sic quod totaliter ratio ligatur, ita quod homo usum rationis non habet: sicut contingit in his qui propter vehementem iram vel concupiscentiam furiosi vel amentes fiunt, sicut et propter aliquam aliam perturbationem corporalem; huiusmodi enim passionem non sine corporali transmutatione accidunt. Et de talibus eadem est ratio sicut et de animalibus brutis, quae ex necessitate sequuntur impetum passionis: in his enim non est aliquis rationis motus, et per consequens nec voluntatis. Aliquando autem ratio non totaliter absorbetur a passione, sed remanet quantum ad aliquid iudicium rationis liberum. Et secundum hoc remanet aliquid de motu voluntatis. In quantum ergo ratio manet libera et passioni non subiecta, intantum voluntatis motus qui manet, non ex necessitate tendit ad hoc ad quod passio inclinatur» (SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. VIII, p. 251 [I, II, q. 10, a. 3]).

²² G. STABILE, «Volontà», cit., p. 562.

di necessitate / surga ogni amor che dentro a voi s'accende, / di ritenerlo è in voi la podestate», spiega Virgilio, dal momento che «innata v'è la virtù che consiglia, / e de l'assenso de' tener la soglia». ²³ L'oggetto non condiziona, la sua alterità non sarà mai tanto prevaricante al punto di dimezzare la sfera dell'autonomia morale del soggetto, in quanto il dramma della salvezza si svolge tutto all'interno della volontà, corrotta dal peccato originale, che la ragione, soccorsa dalla grazia, deve illuminare. Agostino sortisce vincitore dalla disputa col pelagianesimo:

In Agostino il consenso e il rifiuto si svolgono nella volontà stessa, nel movimento con cui essa si vuole, o non si vuole, come è. Il soggetto si prende come oggetto della sua stessa volontà, proponendosi di volere, o di non volere, la forma concupiscente della sua volontà decaduta [...]. Quando il soggetto acconsente, non apre le porte a un oggetto desiderato, ma si costituisce e si suggella come soggetto desiderante: di conseguenza i movimenti della sua concupiscenza gli possono essere imputati. ²⁴

Sotto l'usbergo della virtù che consiglia si dipana la storia ferocemente razionale dell'amore per Beatrice:

E avegna che la sua imagine, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta soffersse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio della Ragione in quelle cose là dove cotale consiglio fosse utile a udire. ²⁵

Talmente rettificato quell'amore – a non considerare, ovviamente, gli imbarazzanti travimenti di cui Dante dovrà rispondere in vetta al monte del Purgatorio – che le sue manifestazioni intellettualistiche transiteranno senza attrito nella esaltazione di un amore puramente intellettuale, di un *amor sui* sapienziale che allontana da sé ogni sospetto di deriva sensibile:

Onde, acciò che questa natura si chiama mente, come di sopra è mostrato, dissi «Amore ragionare ne la mente», per dare ad intendere che questo amore era quello che in quella nobilissima natura nasce, cioè di veritate e di vertute, e per ischiudere ogni falsa opinione da me, per la quale fosse sospicato lo mio amore essere per sensibile dilettazone. ²⁶

²³ *Purg.* XVIII, vv. 70-72 e 62-63.

²⁴ M. FOUCAULT, *Le confessioni della carne*, cit., p. 328.

²⁵ *Vita nova*, I, 10, p. 4, ribadito poco dopo: «per la volontà d'Amore, lo quale mi comandava secondo lo consiglio della Ragione» (II, 4, p. 6).

²⁶ *Convivio*, III, III, 12, p. 359.

Amor ipse intellectus est, senza meno, anche laddove si vogliono amplificare le sfumature affettive che l'assertoria evidenza del principio lasciava trapelare nel frasario del misticismo cistercense. Alla «sensibile dilettazione» è negato l'accesso all'espressione, e l'affetto si emancipa intellettualmente solo attraverso la forzatura di una sbalorditiva antifrasi. Perché quella *koinè* che ha prodotto le conturbanti letture *super Cantica Canticorum* – i *Sermones* di Bernardo, l'*Expositio* di Guillaume de Saint-Thierry – non ha derogato dal principio illuminante dell'*intellectus amoris*, che trascende l'apparente calda sensualità del *Cantico dei Cantici*, costringendo il testo a significare altro da quel che sembra significare alla lettera. Una sua lettura 'romanzata' è inammissibile, il testo non è affatto 'amato', è interpretato, e l'eros vi è delibato solo in quanto spiritualmente e allegoricamente trasfigurato. Come dice Gregorio di Nissa, con sussiegoso ossequio verso l'altezza d'ingegno degli esegeti che precorrono l'angelica *apatia*,

Veramente colui che legge queste parole, il cui significato più immediato indica i diletti delle passioni carnali, e non scende ai pensieri osceni, ma da queste parole è condotto alla filosofia delle realtà divine, ai pensieri puri, mostra di non essere più un uomo, e di non possedere più una natura messa insieme con carne e con sangue, ma ci fa vedere quella vita che speriamo di ottenere quando ci sarà la risurrezione dei santi, già divenuto uguale agli angeli per mezzo della impassibilità [ισάγγελος διὰ τῆς ἀπαθείας γενόμενος].²⁷

Negli stessi anni Ambrogio, in area latina, assimilerà la *sponsa* alla vergine consacrata a Dio, favorendo la circolazione di un'immagine, quella della vergine *sponsa Christi*, che avrà grande fortuna.²⁸ E si tenga presente che Gregorio e Ambrogio erano esponenti di un rigorismo moderato, non intransigentemente ascetico. Che poi, al di là della cecità coatta travestita da sottigliezza dialettica, il *Cantico* potesse essere letto anche per quello che significava, alla lettera, è dimostrato dal bellissimo carme *Iam dulcis amica venito*, tramandato nella silloge dei *Carmina Cantabrigensia*.²⁹

È proprio il seguace e biografo di Bernardo, Guillaume, a coniare il sintagma, *intellectus amoris*, di suggestiva fattura in funzione dantesca.

Ratio ergo attrahit, et amor amplectitur, dum quod rationabiliter eligitur, amatur. Caput vero Sponsae, hoc est principale cordis, in laeva fovetur; cum mens

²⁷ GREGORIO DI NISSA, *Omellie sul Cantico dei Cantici*, a cura di Claudio Moreschini, *Omelia I*, Roma, Città nuova Editrice, 1988, p. 53; *PG XLIV*, 776d-777a.

²⁸ Cfr., per esempio, SANCTI AMBROSII *De virginibus*, in *PL XVI*, col. 210b-c [I, VII].

²⁹ Cfr. «*Carmina Cantabrigensia*». *Il Canzoniere di Cambridge*, a cura di Francesco Lo Monaco, Pisa, Pacini, 2009, pp. 196-201.

bene affecta, eo quod amat, per *intellectum amoris* ipsius fruitur, sicque alterum alteri cooperatur in bonum. Dum amor rationem confortat ad attrahendum, ratio amorem ad amplectendum, amor ratione munitur, ratio vero ab amore illuminatur.³⁰

Ma l'*intellectus amoris* della teologia mistica di Guillaume si fa apprezzare, quantomeno, per il valore soggettivo del genitivo, che allude a una riqualificazione in senso affettivo della conoscenza, a una vera e propria 'conoscenza innamorata', in cui amore e ragione dovrebbero procedere di concerto, fino alla rivelazione di una ragione illuminata dall'amore.³¹ Una ragione, ovviamente finita, che è in qualche modo trascinata dall'amore al superamento di se stessa, e a riaffermare la sua centralità, nel momento in cui si accosta alla conoscenza dell'infinito: «Amore quippe Dei ipse intellectus est: qui non nisi amatus intelligitur, nec nisi intellectus amatur, et utique tantum intelligitur quantum amatur, tantum amatur quantum intelligitur». ³² Altra cosa è l'*intelletto d'amore* dantesco, che mette in gioco, seguendo Tommaso, una conoscenza non discorsiva per ragioni universali, ma piuttosto di intuitiva evidenza: il genitivo è oggettivo e l'amore è oggettivabile, *affectus* semidivino, quando sia riscattato dal concupiscibile, che prende voce e figura in virtù di prosopopea. Esempio per chiarezza la distinzione che si trova in Tommaso: «Sed intellectus et ratio differunt quantum ad modum cognoscendi: quia scilicet intellectus cognoscit simpliciter intuitu, ratio vero discurrendo de uno in aliud. Sed tamen ratio per discursum pervenit ad cognoscendum illud, quod intellectus sine discursu cognoscit, scilicet universale». ³³

Se l'Amore, così oggettivato, diventa protagonista della diatriba interiore, il suo contraltare razionale il più delle volte tace – le eccezioni riguardano *Il fiore*, *Il detto*, la giovanile canzone *E' m'incresce di me sì duramente*, dove a prendere la parola è una sgomenta e rassegnata virtù estimativa, e il sonetto *Gentil pensiero che*

³⁰ GUILLELMI ABBATIS S. THEODORICI *Expositio altera super Cantica Canticorum*, in *PL CLXXX*, col. 522a.

³¹ «Nella peculiare 'antropologia cristiana delle emozioni' sviluppata negli ambienti cistercense e vittorino agli *affectus*, ai moti interiori, è infatti attribuita una specifica valenza cognitiva, e parimenti un immediato legame con la volontà, laddove essi sono considerati i 'motori' del comportamento etico, strumenti indispensabili tanto per indirizzare l'assenso e la *discretio*, quanto per sperimentare un grado di prossimità al divino irraggiungibile con la sola facoltà razionale» (MIRA MOCAN, *Intelletto d'amore. La mistica affettiva in Dante*, in *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*, a cura di Luca Lombardo, Diego Parisi e Anna Pegoretti, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, p. 85).

³² GUILLELMI ABBATIS S. THEODORICI *Expositio altera super Cantica Canticorum*, in *PL CLXXX*, col. 499c.

³³ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. IV, p. 309 [I, q. 59, a. 1].

parla di vui.³⁴ Dante non può dare voce al drammatico ma ingenuo contrasto fra Amore (nel senso passionale) e Ragione, legittimando un dualismo fra principi equipollenti che abbia per posta la salvezza di un'anima fatta indolente spettatrice; il conflitto, semmai, è fra Amore e *Humanitas*, posto che vivere «secondo l'umanità propriamente» significa vivere «secondo ragione»,³⁵ *ab essentia*: «E in questo sguardo solamente l'umana perfezione s'acquista, cioè la perfezione della ragione, dalla quale, sì come di principalissima parte, tutta la nostra essenza dipende».³⁶ La Ragione, illuminata dalla grazia, partecipa della natura divina; l'Amore, per quanto sublimato, ovvero razionalisticamente depotenziato, è lo stigma di una condizione difettiva, e verrà meno quando sarà adempiuta la sinesisi conoscitiva con l'ordine posto da Dio.

La navigazione «per lo gran mar dell'essere» è affidata a un sagace nocchiero, ma l'arrivo in porto è ritardato, ostacolato o addirittura vanificato dall'ingombro che appesantisce l'imbarcazione. Applichiamo la *transumptio* a un ordine equestre:

Veramente questo appetito conviene essere cavalcato dalla ragione; ché sì come uno sciolto cavallo, quanto ch'ello sia di natura nobile, per sé, senza lo buono cavaliere, bene non si conduce, così questo appetito, che irascibile e concupiscibile si chiama, quanto ch'ello sia nobile, a la ragione obedire conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, come buono cavaliere.³⁷

Dante avrebbe potuto mutare veicolo della metafora, con lieve slittamento dell'immagine? Per intenderci, al cavaliere e alla sua cavalcatura sostituire, per coalescenza, il centauro? La tradizione classica offriva una straordinaria suggestione, la figura di Chirone, saggio, precettore, scienziato, che sarà parzialmente valorizzata nella sua ripresa demonica in Flegetonte. Ma anima sensitiva e anima razionale non possono fondersi: l'orrore per l'imbestiamento scinde ogni possibile intima solidarietà fra sensi e ragione: «quando si dice l'uomo vivere, si dèe intendere l'uomo usare la ragione, che è sua speciale vita ed atto de la sua più nobile parte. E però chi da la ragione si parte, e usa pure la parte sensitiva, non vive uomo ma vive bestia».³⁸ La ragione è sempre in grado di imporre il suo consiglio alla volontà, liberandola dalla sua soggezione all'impulso degli appetiti. Tempier era

³⁴ Cfr. *E' m'incresce di me sì duramente*, vv. 71-84, in *Rime*, pp. 75-76, e *Gentil pensiero che parla di vui*, in *Vita nova*, 27, p. 48.

³⁵ *Convivio*, III, XI, 14, p. 381. Cfr. MARTA CRISTIANI, «Ragione», in *ED*, 13, p. 448.

³⁶ *Convivio*, III, XV, 4, p. 390. Sicché, si conclude più avanti, «levando l'ultima potenza dell'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto» (ivi, IV, VII, 15, p. 413).

³⁷ Ivi, IV, XXVI, 6, p. 460.

³⁸ Ivi, II, VII, 3-4, p. 332.

stato chiaro nella sua condanna del naturalismo peripatetico di matrice araba, censurando le proposizioni che ammettevano il determinismo della passione sulla volontà, come la seguente: «Quod voluntas, manente passione et scientia particulari in actu, non potest agere contra eam». ³⁹ In linea con quell'affrancamento razionalistico che garantisce il libero arbitrio, Dante può perciò concludere che lo stimolo del concupiscibile sia, in linea di principio ma anche di fatto, sottoposto alla giurisdizione della volontà rettificata:

Sono anche operazioni che la nostra [ragione] considera nell'atto de la volontade, sì come offendere e giovare, sì come star fermo e fuggire alla battaglia, sì come stare casto e lussuriare; e queste del tutto suggiaciono alla nostra volontade; e però semo detti da loro buoni e rei, perch'elle sono propie nostre del tutto, perché, quanto la nostra volontade ottenere puote, tanto le nostre operazioni si stendono. ⁴⁰

Non si tratta di un ordine morale calettato sulle virtù cardinali di santi e anacoreti: la sua valenza *erga omnes*, in tempi ancora lontani dalle indulgenti complicazioni della casistica, consente di 'informare' un mondo della vita passato al vaglio di un razionalistico rasoio di Occam, che elimina l'accessorio della contingenza per enucleare la limpida assertorietà degli universalisti. Ma Dante, forse suo malgrado, e per nostra fortuna, mentre ricicla la *lectio* ortodossa vede poeticamente la complessità del mondo della vita ed è mosso da una immoderata *curiositas* verso l'individuale, verso la contingenza, che più volte si traduce in *affectus*. Cosa resta dell'universale una volta che sia sottoposto, in poesia, nella *Commedia*, alla centrifuga pressione del particolare?

E in questa immediata e ammirata partecipazione alla vita dell'uomo, l'indistruttabilità dell'uomo storico e individuale, stabilita dentro l'ordine divino, si dirige contro quello stesso ordine divino, lo fa suo servo e l'eclissa. L'immagine dell'uomo si pone davanti all'immagine di Dio. L'opera di Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta. ⁴¹

Non si potrebbe dir meglio. ⁴² Da un punto di vista teologico, come osserva Hans Urs von Balthasar, il tributo che la *Commedia* paga alla metafisica cosmo-

³⁹ *La condamnation parisienne de 1277*, cit., p. 118 (169 [129]).

⁴⁰ *Convivio*, IV, IX, 7, p. 417.

⁴¹ E. AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 220.

⁴² Se si sviluppa l'intuizione realistica di Auerbach, necessariamente prende forma l'immagine di un Dante critico, eterodosso, insofferente; in questa direzione, seppure parzialmente, procede anche Antonelli: «in realtà l'Io autoriale in tutto il viaggio penitenziale è così potente e prepotente e così orientato verso la realtà terrena che l'intero poema è attraversato da un conflitto, a volte esplicito – e

logica dell'ordine e del diritto, che dalle fonti ellenistiche si consolida nel pensiero della patristica occidentale, si trova in irrisolta tensione con l'immagine evangelica, viva nella Chiesa orientale, «del Salvatore che scende all'Inferno e sconfigge la potenza delle tenebre». Ciò che per il poeta, attraverso la propaggine del *viator*, diventa a tratti insostenibile, al punto da generare in Inferno sconvenienti accessi di pietà, è la necessità di governare una logica – aggiungiamo noi, 'romanzesca' – dell'interazione dialogica, che però strutturalmente dovrebbe denegarsi: così abbiamo «l'incontro autentico e vivo con la persona dannata – e l'estrema, assoluta assenza di rapporti con essa: al tempo stesso instaurazione e rottura della comunicazione». Ci si deve chiedere, pertanto, se la traduzione del diritto in poesia avviene «rispettando fundamentalmente le sue premesse teologico-estetiche o solo in contraddizione con esse, e se, in quest'ultimo caso, ci sia una rottura nella sua rappresentazione poetico-cristiana del mondo».⁴³

Quanto segue sarà un tentativo di mostrare la radicalità con cui Dante ha poeticamente pensato la contraddizione.

IV.2.2. *La ragione sottomessa al talento*

Dopo anni di incontri furtivi, di clandestinità, di fughe, di menzogne, la storia degli amanti folli della letteratura cortese sembra giunta a un punto di non ritorno: lasciata Isotta in Cornovaglia presso la corte del suo sposo re Marco, Tristano, sconfortato, fa le vele verso la Bretagna, dove incontra una principessa, l'altra Isotta, Isotta dalle Bianche Mani. La sua bellezza, il suo status, la sua somiglianza, il suo nome, tutto congiura alla definizione del perfetto simulacro, che richiama, sostituisce e forse realizza l'amore originale per l'ormai lontana principessa irlandese. I due si sposano. Arriva il momento dell'intimità, in cui

clamorosamente esplicito – fra il *giudizio divino* rappresentato nelle pene e nei premi assegnati ai defunti, il *senso comune* – anche religioso – del tempo (e nostro), e le convinzioni e determinazioni giudiziali soggettive di Dante» (R. ANTONELLI, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, cit., p. 72). Cfr. anche THOMAS KLINKERT, *La funzione dell'intertestualità nel Medioevo. Tristano, Lancillotto, Francesca da Rimini*, in *La modernità di Dante. Prospettive semiotiche sulla «Commedia»*, Ravenna, Longo, 2021, p. 51: «Questo è lo sfondo epistemologico della *Commedia* dantesca, un testo che spiega il modello del mondo scolastico in dissoluzione in un gesto profondamente riparatore e lo traduce in una finzione cosmologica – e allo stesso tempo (forse involontariamente) rivela le lacune e le auto-contraddizioni di questo modello di mondo».

⁴³ HANS URS VON BALTHASAR, *Dante. Viaggio attraverso la lingua la storia il pensiero della «Divina Commedia»* [1962], Brescia, Morcelliana, 1973, pp. 96, 98, 103. Balthasar discute e parzialmente confuta le tesi sostenute nello studio del grande romanista HUGO FRIEDRICH, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie: Francesca da Rimini*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1942.

possono abbandonarsi alla legittima gioia dell'unione carnale. Ma Tristano esita, si sottrae alle carezze della sposa:

Sa nature proveir se volt, / la raison se tient a Ysolt. / Le desir qu'il ad vers la reïne
/ tolt le voleir vers la meschine; / le desir lui tolt le voleir, / que nature n'i ad poeir.
/ Amur e raisun le destraint, / e le voleir de sun cors vaint. / Le grant amor qu'ad
vers Ysolt / tolt ço que la nature volt, / e vaint icele volunté / que senz desir out en
pensé. / Il out boen voleir de li faire, / mais l'amur le fait molt retraire.⁴⁴

Il matrimonio non viene consumato. Cosa è successo?

Nel monologo di Tristano si fronteggiano, secondo una filosofia dei sentimenti che si avvicina alla corrente abelardiana, due opposti schieramenti: da una parte *nature* e *voleir*, dall'altra *amur* e *desir*. Il *voleir* è provocato dalla pulsione carnale (*nature*) verso la moglie legittima, nei confronti della quale egli è volontariamente sleale, poiché preferisce seguire il desiderio, l'amore autentico verso Isotta la Bionda, illegittima amante ma 'leale amica'.⁴⁵

Indaghiamo più a fondo in quel 'guazzabuglio del cuore umano' per esplicitare la drammatica tensione che sconvolge la virtù estimativa di Tristano. L'impulso naturale, pura sensibile *cupiditas*, piega la volontà verso la consumazione di un piacere condiviso con la sua sposa e quindi, in astratto, legittimato dalla Ragione – sempre di fallo si tratta, tuttavia scusabile; ma quella stessa *raison* interviene, per l'ennesima volta, a contrastare lo stimolo del concupiscibile alleandosi con l'*amour* per la donna a cui ha giurato nel cuore fedeltà, che è, particolare non trascurabile, la moglie dello zio – e questo, invece, è un fallo imperdonabile. Insomma, nemmeno la ragione coincide più con se stessa, e il desiderio, che non deve mai essere confuso col piacere, nemmeno per allusiva contiguità, interviene per deviare le energie fantasmatiche verso lo sposalizio con l'assente, col fantasma, appunto. Nel *De amore* l'elogio della fedeltà a un unico oggetto d'amore conduce conseguentemente alla riaffermazione del valore della castità: «amor reddit hominem castitatis quasi virtute decoratum, quia vix posset de alterius etiam formosae cogitare amplexu, qui unius radio fulget amoris». ⁴⁶ E se il romanzo mette in scena un conflitto, il poema agiografico seda in direzione confessionale ogni latente contraddizione fra sensi e ragione. Come avviene nella *Vie de Saint Alexis*: nella camera nuziale il protagonista riafferma la sua scelta

⁴⁴ THOMAS, *Le roman de Tristan*, cit., pp. 366, 368 [«Le mariage de Tristan», fragment Sneyd 1, vv. 596-609].

⁴⁵ FABRIZIO CIGNI, *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, in *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, a cura di Michael Dallapiazza, Trieste, Parnaso, 2003, p. 52.

⁴⁶ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 12 [I, VIII, *Quid sit effectus amoris*].

per la vita spirituale, poiché l'unico perfetto amore si dà nella trascendenza, e invita la giovane moglie a celebrare veritiere e durature nozze con Cristo.⁴⁷

E dunque? Siamo di fronte a casi esemplari di sottile casistica erotica, di quel genere di questioni che la cultura cortese discuteva all'interno di un elegante e piccante gioco di società? Indubbiamente. Ma non si deve commettere l'errore di invertire l'ordine e la sostanza dei fattori: quella cultura, che dal *De amore* al *Filocolo*, per arrivare, non a caso, al *Decameron*, squaderna di fronte agli occhi sussiegosi del lettore una complicazione inverosimile di casi amorosi, da moderna *soap opera*, parla di vita, della sua iridescenza, una fenomenologia che cerca di elaborare un'ardua sapienza del particolare. E non a caso il protagonismo delle donne, non come oggetti ma come soggetti della ricerca, è rilevantissimo. Quell'altra cultura, dell'ordine teocratico, maschile, che disciplina l'orrore per la deriva sensibile in un raffinato sistema di speculativa vigilanza razionale, è pura astrazione – che, sia ripetuto *en passant*, è stata presa sul serio, con conseguenze rovinose. Sicché, la protesta della chauceriana donna di Bath cade nel vuoto di un'assenza di documentazione che è stata implicitamente letta come incapacità di produrre un punto di vista alternativo. L'unico possibile punto di vista è quello che storicamente si è imposto, per sode ragioni oggettive, e il resto sono fanfaluche, come le obiezioni poste dalla narratrice di Chaucer: «By god, if wommen hadde writen stories, / as clerkes han with-inne hir oratories, / they wolde han writen of men moore wikkednesse / than al the mark of Adam may redresse».⁴⁸

Tristano dovrebbe seguire il consiglio della Ragione, e lo segue, castigando lo stimolo della concupiscenza, ma così si pone fuori della legge, umana e divina. Enea cosa aveva fatto? Alla visita di Mercurio, latore del messaggio olimpico, si risolve a lasciare in tutta fretta il litorale libico. Diverso tempo dopo incontra Didone nell'Ade. L'infelice regina non lo degna di uno sguardo. L'eroe, piagnucolando, tenta di giustificarsi: «invitus, regina, de tuo litore cessit».⁴⁹ Coerentemente, l'Anonimo volgarizzatore del *Roman d'Enéas* scrive: «De vos parti estre mon gre / et senz la meie volenté».⁵⁰ Dunque, dando per scontato che non si tratti di una maldestra menzogna per tacitare il senso di colpa, Enea richiama l'ineluttabilità della sua missione; il messaggero degli dèi è la personificazione del consiglio della Ragione, l'eroe ha compiuto il suo dovere, ma, come tiene a precisare, contro la propria

⁴⁷ Cfr. CHARLES E. STEBBINS, *A critical edition of the 13th and 14th centuries old French poem versions of the «Vie de Saint Alexis»*, Tübingen, Niemayer, 1974, pp. 28-30 [vv. 199-281].

⁴⁸ GEOFFREY CHAUCER, *The Prologe of the Wyves Tale of Bathe*, in *The Canterbury Tales*, London, «Oxford World's Classics», Chancellor Press, 1985, p. 308 [vv. 693-696].

⁴⁹ VIRGILIO, *Eneide*, in *Tutte le opere*, a cura di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1989, p. 498 [VI, v. 460].

⁵⁰ *Eneas*, texte critique publié par Jacques Salverda de Grave, Halle, Niemayer, 1891, p. 98 [vv. 2635-2636].

volontà. Da una parte la scelta di Enea appare libera perché la ragione si dimostra svincolata dall'appetito concupiscibile; peraltro, la volontà non risulta rettificata, perché tuttora impacciata dalla pesantezza delle determinazioni materiali. Se Enea è sincero, nei termini dell'etica abelardiana, una rivoluzionaria etica dell'intenzione, la sua condotta dovrebbe essere stigmatizzata come immorale, perché l'*effectus* – la scelta razionale di proseguire il viaggio – non toglie che il perseverante *affectus* – il desiderio di giacere con Didone – continui a gettare la sua deprecabile ombra sulle azioni dell'eroe: «È un argomento comune ad Eloisa e ad Abelardo, anzi era una pietra angolare dell'*Ethica* di Abelardo: la bontà o malvagità morale di ogni azione non deve essere giudicata dal suo effetto (*effectus*), ma solo dallo stato d'animo (*affectus*) e dalle intenzioni dell'agente». ⁵¹ Comunque sia, un altro controverso caso di scuola, da *parlement d'Amour*; di fronte al conflitto fra amore e ragione, che ha strappato le lacrime perfino al giovane Agostino, la letteratura, che nei suoi momenti migliori parla sempre di vita, tempera l'inconcussa *admiratio* per l'eroe virgiliano ⁵² con la simpatia per la regina fenicia, la cui memoria rifulge riabilitata da Petrarca, Boccaccio fino a Pascoli, nonostante l'interdetto morale agostiniano e l'asciutta condanna infernale di Dante, che si limita a seguire Virgilio. Ma diremo qualcosa di più specifico fra poco.

Si può trovare un accordo fra le diverse potenze dell'anima che letteralmente centrifugano l'unità del soggetto medievale, fino a spiattellarne la frantumazione negli *spiritelli* che popolano la poesia cavalcantiana? Nessuna *concordia discors*: il conflitto regna sovrano. A una facoltà, superiore, con l'intercessione, quando sia concessa, della grazia divina, è assegnato l'onere di disciplinare le sempre riottose e biasimevoli potenze inferiori. In questo teatro di guerra non c'è spazio per dinamiche conciliative. Il nemico è il piacere, tanto più insidioso quando si arma delle suadenti lusinghe dell'appetito concupiscibile:

⁵¹ PETER DRONKE, *Donne e cultura nel Medioevo. Scrittrici medievali dal II al XIV secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1986, p. 172.

⁵² Si fa per dire: esiste una tradizione alternativa del racconto eneadico, ben nota in epoca medievale, e certamente anche a Dante, che disegna coerentemente il profilo di un personaggio pavido e opportunistico, tutt'altro che *pius*, come attesta una glossa di Benvenuto: «Sed contra Servio commentator Virgilii dicit Eneas fuit proditor patriae, ergo non justus, imo injustissimus» (BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, cit., tomus primus, p. 48). La demistificazione del racconto ortodosso passa, non a caso, attraverso il canale romanzesco: «La storia del tradimento giunse agli antichi esegeti della *Commedia* probabilmente anche attraverso i soliti romanzi francesi di materia troiana e i loro volgarizzamenti, nei quali si racconta del tradimento di Enea e della fine della città di Troia» (ILARIA TUFANO, *Achille e le regine nella ricezione degli antichi commenti del canto V dell'Inferno*, in *I cantieri dell'Italianistica*, a cura di Beatrice Alfonzetti et alii, Roma, Adì, 2014, p. 5). Benvenuto, a dire il vero, cita la tradizione alternativa per confutarla, subito dopo, con dovizia di argomenti.

Manifestum est enim quod quando intentio animae vehementer applicatur ad actum inferioris potentie, superiores potentie debilitantur et deordinantur in suo actu; et ideo quando in actu luxurie propter vehementiam delectationis tota intentio animae trahitur ad inferiores vires, id est ad concupiscibilem et ad sensum tactus, necesse est quod superiores, scilicet ratio et voluntas, defectum patiantur.⁵³

Tommaso è un pensatore equilibrato, non è animato dal forsennato ascetismo di un Pier Damiani; tanto più risulta significativa la sua analisi ‘psicologica’. Le potenze dell’anima non sono coestensive, ma disposte a scalare, con conseguente giudizio di valore, dalle superiori alle inferiori. Fra queste ultime, l’infima, l’appetito concupiscibile direttamente legato alla sensibilità, al tatto, è la più ardua da razionalizzare. La virtù della temperanza non si deve applicare ad altro che ai piaceri venerei e della gola: «Et ideo circa delectationes ciborum et potuum, et circa delectationes venerorum, est proprie temperantia. Huiusmodi autem delectationes consequuntur sensum tactus. Unde relinquitur quod temperantia sit circa delectationes tactus».⁵⁴ Più realista del re, indossato l’abito sapienziale, Dante calca la mano sul rigore antisensuale della sua fonte filosofica: «E per la natura quarta, delli animali, cioè sensitiva, hae l’uomo altro amore, per lo quale ama secondo la sensibile apparenza, sì come bestia; e questo amore nell’uomo massimamente ha mestiere di rettore per la sua soperchievole operazione, nello diletto massimamente del gusto e del tatto».⁵⁵ La pressione della potenza inferiore derivata dalla percezione tattile, fonte di immediato piacere sensibile, è tale che l’anima razionale può restarne affetta, così da perdere la sua libertà di giudizio nei confronti dell’oggetto che si presenta alla scelta della volontà: «per luxuriam maxime superiores vires deordinentur, scilicet ratio et voluntas».⁵⁶ Disordine, e vanificazione della ragione, poiché «in actu luxurie tota ratio absorbetur».⁵⁷ Fra le proposizioni censurate da Tempier, la 172 recita: «quod delectatio in actibus venereis non impedit actum seu usum intellectum»,⁵⁸ vale a dire, si rimarca, senza clausole compromissorie, e si depreca, la totale eterogeneità fra piacere (sessuale)

⁵³ SANCTI THOMAE DE AQUINO *Quaestiones disputatae de malo*, cit., p. 278 [q. 15, a. 4]. Propriamente, «*Luxuria* is the official name of lust as sin, whereas *concupiscentia* or *cupiditas* indicates its theological manifestations, as the “disordered affectivity, the tendency of natural desire and appetites to pursue their own objects in disregard to the proper order of reason”. Other inflections of lust are *libido*, *lascivia*, and *incontinentia*. The more philosophical *intemperantia* [...] enjoyed some academic following after Grosseteste’s translation of the *Ethics*» (E. LOMBARDI, *The wings of the doves*, cit., p. 53).

⁵⁴ SAN TOMMASO D’AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXI, p. 39 [II, II, q. 141, a. 4].

⁵⁵ *Convivio*, III, III, 10, p. 359.

⁵⁶ SAN TOMMASO D’AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXI, p. 229 [II, II, q. 153, a. 5].

⁵⁷ SANCTI THOMAE DE AQUINO *Quaestiones disputatae de malo*, cit., p. 273 [q. 15, art. 2].

⁵⁸ *La condamnation parisienne de 1277*, cit., p. 130.

e ragione. L'immagine dell'uomo, soggetto all'atto concupiscibile, ne risulta rovesciata: le potenze inferiori condizionano le superiori. Nei termini di Agostino e di Bernardo, ecco un uomo sfigurato, che si curva verso terra, come gli animali, smarrendo l'originaria somiglianza col Creatore, la verticale 'rettitudine'.⁵⁹ Dunque, una ragione sottomessa all'appetito sensibile, diciamo pure al *talento*. Impossibile che Dante non fosse a conoscenza della malevola leggenda che metteva in ridicolo l'assennato e canuto «maestro di color che sanno», ignominiosamente cavalcato da una furba e procace fanciulla indiana. Il *Lai d'Aristote* risale ai primi decenni del XIII secolo, lo stesso Brunetto Latini nel *Tresor*, commentando alcuni paragrafi dell'*Ethica*, richiama velocemente e con rispettosa reticenza l'infortunio del Filosofo: «Neis Aristotes li très grant filosofes & Merlin furent deceu por feme, selonc ce que les estoires nos racontent».⁶⁰ Ecco dunque la paradigmatica sottomissione della ragione al talento, tradotta in termini esemplari in una ricca messe di miniature e motivi decorativi. Di fronte al riso di Alessandro, che ha osservato la scena, l'*excusatio* del suo precettore risulta maldestra e imbarazzata. Carponi, faccia rivolta verso terra, montato, il vecchio Aristotele incassa l'irridente *rondeau* intonato dalla ragazza: «Ainsi va qui amors meine, / maistre musars me soustient, / ainsi va qui amors meine, / et ainsi qui les maintient».⁶¹ Lo stravolgimento è imbarazzante, la cura sembra un palliativo; occorre interrogare la fisiologia della passione per capire come si determina questa irrilevanza della Ragione di fronte all'insindacabilità del desiderio.

C'è un passo del *Convivio* che andrebbe posto a esergo dei *logoi* dedicati all'amore (non soltanto medievale) in Occidente:

Dove è da sapere che quanto l'agente più al paziente sé unisce, tanto e più forte è però la passione, sì come per la sentenza del Filosofo in quello di Generazione si può comprendere; onde, quanto la cosa desiderata più appropinqua al desiderante, tanto lo desiderio è maggiore, e l'anima, più passionata, più sé unisce alla parte concupiscibile e più abandona la ragione. Sì che allora non giudica come uomo la persona, ma quasi come altro animale, pur secondo l'apparenza, non discernendo la veritate.⁶²

La 'brutalizzazione' del soggetto si realizza progressivamente, nella misura in cui il desiderio si approssima al suo compimento, nel momento in cui tende a

⁵⁹ Ne abbiamo già parlato: cfr. *supra*, § I, I, 3.

⁶⁰ BRUNETTO LATINI, *Li livres dou Tresor*, ed. by Spurgeon Baldwin & Paul Barrette, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003, p. 267 [II, 106].

⁶¹ HENRI D'ANDELI, *Le lai d'Aristote*, in *Poètes et romanciers du Moyen âge*, éd. par Albert Pauphilet, Paris, Gallimard, 1952, p. 494 [vv. 275-278].

⁶² *Convivio*, III, X, 2, p. 378.

trasformarsi in piacere. Di per sé tale compimento, che ha una sua valenza figurale, perché riunisce due concrete realtà difettive che si riconoscono in un pleroma sovratemporale, non è stigmatizzabile quando si produca nell'ordine razionalizzato del trascendente: abbiamo visto, per esempio, che le gerarchie angeliche affrettano tanto più il loro volo circolare quanto più sono prossime al termine del loro desiderio. Il discorso cambia se ci conteniamo all'ordine finito dell'immanenza: la prossimità desiderante dell'*agente al paziente*, che può maturare in una bruciante tangenza, deve essere raffrenata; *nec plus ultra*, se non si vuole correre il rischio di rendere inaudibili i consigli della Ragione. Non si tratta di spegnere il desiderio: un *talento* razionalizzato non solo è passionalmente spuntato, ma è gestibile in funzione edificante. Purché, appunto, l'oggetto del desiderio si smaterializzi, perda i connotati sensuali, sia evocato in una decorosa e languorosa lontananza.⁶³

È essenziale, dunque, che la ragione non sia sottomessa al talento. Boccaccio non aveva torto nel rilevare la genericità della formula, che può essere applicata a tutti i peccatori per *incontinentia*: «È come che questo si possa d'ogni peccatore intendere, per ciò che alcun peccatore non è che non sottometta, peccando, la ragione alla volontà, vuol nondimeno l'autore che per quel vocabolo 'carnali' s'intenda singularmente per li lussuriosi». ⁶⁴ Rimarchevole la chiarezza didascalica dell'*Ottimo commento*:

dove tocca due potentie dell'anima nostra, cioè la potentia concupiscibile e la potentia rationale: per la concupiscibile comunichiamo noi co-ll'e bestie; per la rationale, passiamo e avanziamo quelle; e però è questa nobilissima potentia, e quella è vilissima; onde dice che l'ancilla, cioè la potentia concupiscibile, signoreggiò in costoro la donna, cioè la rationale potentia.⁶⁵

Esiste una naturale inclinazione, *voluntate absoluta*, verso il bene che disegna l'ordine cosmologico di cui ogni creatura fa parte: «Vero è che, come forma non

⁶³ E così il trovatore, che si riconosce sottomesso alle leggi d'Amore, paga il tributo alla perseverante razionalità, e moralmente si salva: «La captivité de la *ratio* par la *sensualitas*, condamnée par les ecclésiastiques, devient chez les troubadours la soumission à la puissance d'*Amors* – connotée positivement – pour celui qui aime vraiment. Donc, bien que les théologiens de la morale parlent ainsi que les troubadours (et les trouvères) de captivité et de servitude de la raison dans l'amour sensuel, les deux parties n'entendent par là pas du tout la même chose. Ceci est imputable au fait que les minnesänger ont une autre conception de l'amour (l'amour n'est pas seulement *amor carnalis*) et une autre conception de la femme (elle n'est pas tentation, incitation au péché charnel)» (RÜDIGER SCHNELL, *L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I)*, «Romania», CX, 437-438, 1989, p. 122). Appunto, occorre disincarnare l'oggetto del desiderio.

⁶⁴ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 291.

⁶⁵ *Ottimo Commento alla «Commedia»*, a cura di Giovanni Battista Brocardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto, Ciro Perna, Roma, Salerno, 2018, t. I, p. 135.

s'accorda / molte fiata a l'intenzion de l'arte, / perch'a risponder la materia è sorda, / così da questo corso si diparte / talor la creatura, c'ha podere / di piegar, così pinta, in altra parte; / e sì come veder si può cadere / foco di nube, sì l'impeto primo / l'atterra torto da falso piacere». ⁶⁶ Inteso invece *talento* come volontà relativa verso qualcosa che si presenta con l'apparenza di bene (*falso piacere*), non risulterà corrivo puntualizzare, *ad abundantiam*, che la formula, generica, sottintende un riferimento al piacere sensibile. Opportunamente si cita a questo proposito il maestro di Dante: «L'en doit contester au desierres de delis, car qui se laisse vaincre, la raison remant sous le desierre [...]. Por quoi l'en se doit estudier que raison soit sus la concupiscence». ⁶⁷ Ora, questa sottomissione della ragione al desiderio di piacere carnale, in che misura è peccaminosa e foriera di dannazione? Posto che sia sufficiente un sincero pentimento *in extremis* per salvare l'anima del più efferrato criminale, si può ammettere una gradualità di colpa nel cedere allo stimolo della concupiscenza, nel sottomettere la ragione al talento? *L'Ethica* di Abelardo introduce un'interessante distinzione: «Non itaque concupiscere mulierem, sed concupiscentiae consentire peccatum est; nec voluntas concubitus, sed voluntatis consensus damnabilis est». ⁶⁸ Volere ciò che non è consentito, utilizzando la ragione in senso strumentale per ordinare il comportamento, e quindi i *mores*, in funzione dell'appagamento del desiderio, è propriamente peccaminoso; ma non si può deprecare una semplice inclinazione naturale. Tommaso è molto chiaro in merito, allorché distingue l'incontinenza per intemperanza, e dunque contratta come abito, e quella per semplice passione:

Et ideo ubi est maior inclinatio voluntatis ad peccandum, ibi est gravius peccatum. In eo autem qui est intemperatus, voluntas inclinatur ad peccandum ex propria electione, quae procedit ex habitu per consuetudinem acquisito. In eo autem qui est incontinens, voluntas inclinatur ad peccandum ex aliqua passione. Et quia passio cito transit, habitus autem est «qualitas difficile mobilis», inde est quod incontinens statim poenitet, transeunte passione: quod non accidit de intempe-

⁶⁶ *Par. I*, vv. 127-135.

⁶⁷ B. LATINI, *Li livres dou tresor*, cit., p. 169 [II, 20]. La formula è diventata espressione di un consolidato cliché morale; la troviamo declinata in Guittone, *Ora parrà s'eo saverò cantare*: «ché 'n tutte parte ove dstringe Amore / regge follere – in loco di savere» (*Poeti del Duecento*, vol. I, tomo I, *Testi arcaici, Scuola siciliana, Poesia cortese*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 214 [vv. 10-11]); nell'Autore del sonetto che a lungo è stato attribuito a Folgóre da San Gimignano, *Quando la voglia signoreggia tanto*: «simil son quelli che gioi' mostra e canto / de quell'onde doler devria un poco; / ma ben se po' coralmente dolere / chi sommette ragion a voluntade / e segue senza freno so volere» (FOLGORE DA SAN GIMIGNANO, *I sonetti*, per cura di Ferdinando Neri, Torino, UTET, 1917, p. 83 [vv. 7-11]), e altri (cfr. T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti*, cit., p. 37).

⁶⁸ PETRI ABAELARDI *Ethica seu Scito te ipsum*, in *PL CLXXVIII*, col. 639a [III].

rato, quinimmo gaudet se peccasse, eo quod operatio peccati est sibi facta connaturalis secundum habitum.⁶⁹

L'incontinente per passione è solo parzialmente malvagio (*semimalus*, ovvero *ex media parte malus*), come Tommaso precisa, commentando il luogo aureo (1152a, 15) del *Liber Ethicorum* aristotelico:

Deinde cum dicit: *quare semimalus* etc., infert correlarium ex dictis. Quia enim ante passionem habet bonam electionem, sed per passionem vult malum, sequitur quod sit ex media parte malus, in quantum scilicet vult malum, et non sit iniustus vel malus simpliciter, quia non est insidiator, quasi ex consilio et electione agens malum.⁷⁰

Non è, di per sé, un abbandono inconsapevole e 'innocente' alla sensualità che merita la pena dalla dannazione eterna, ma, evidentemente, il perseverare nella sottomissione della ragione al talento, che non può essere scusata nel momento in cui gli amanti decidono, consapevolmente, quindi sotto il consiglio di una ragione dimidiata, di infrangere i tabù religiosi, morali e sociali. La precisazione va fatta, perché altrimenti si smarrisce parte essenziale del lancinante fondo dicotomico che struttura il Canto V. Solo per ossequiare un malinteso *exergum* dottrinario si riduce a unità ciò che Dante vive e rappresenta come drammatico conflitto, allorché pone a Francesca l'indiscreta domanda e ne riceve la temuta risposta, tale da fare collassare il sensibile e non integerrimo mentore dell'Amore secondo Ragione. Poiché in *quei* versi, e in *quella* situazione, non sono rappresentati all'opera una dotta adescatrice o un impenitente seduttore, come pure a diversi lettori è piaciuto sostenere. Accade qualcos'altro, o meglio, *qualcosa accade*.

Ragione consiglia, l'Amante risponde: «Cuidez vos dont qu'Amors consente / que je refraigne et que je dente / le cuer qui est siens trestoz quites? / Ce ne puet estre que vos dites, / ançois a si mon cuer denté / qu'i n'est fors qu'a sa volenté».⁷¹ L'interiore teatralizzata diatriba fra potenze dell'anima approda per l'ennesima volta allo scacco della volontà, intesa come quella volontà rettificata che dovrebbe seguire il consiglio della ragione. Il volere dell'amante, che si riconosce nella deter-

⁶⁹ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXI, p. 305 [II, II, q. 156, a. 3].

⁷⁰ SANCTI THOMAE DE AQUINO *Sententia libri Ethicorum*, in *Opera omnia*, cura et studio Fratrum Praedicatorum, Romae, ad Sanctae Sabine, 1969, tomus XLVII, vol. II, p. 421 [VII, 10]. Per una messa a fuoco della questione, sullo sfondo dei canti V-IX dell'*Inferno*, cfr. ACHILLE TARTARO, *Nei cerchi dell'incontinenza*, in *Lectura Dantis modenese. Inferno*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia, 1984, pp. 75-101.

⁷¹ GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUN, *Le Roman de la rose*, publiée par Félix Leçoy, 3 voll., Paris, Champion, 1983, vol. I, p. 94 [vv. 3063-3068].

minazione a favore della scelta eticamente appropriata sulla base di un giudizio, è insieme chiaro e irrilevante: non è messo a tacere o ritorto contro i propri principi, è semplicemente inefficace in rapporto all'assoluta dedizione richiesta nel servizio alla potenza concupiscibile. Se la Ragione si manifesta attraverso le parole, come *logos* dunque, nella 'bocca', l'Amore comanda nel cuore. Il prode Lancillotto di Chrétien non può dare credito alla verbale saggezza di *Reison*: «N'est pas el cuer, mes an la boche / Reisons qui ce dire li ose; / mes Amors est el cuer anclose / qui li comande et semont / que tost an la charrete mont. / Amors le vialt et il i saut, / que de la honte ne li chaut / puis qu'Amors le comande et vialt».⁷² Lancillotto non si cura della vergogna, e per Amore sale sull'ignominiosa carretta. Qual è il punto? Mentre nel peccato per malizia la ragione è scientemente torta a volere il male, l'intemperante peccatore per incontinenza non smarrisce mai il senso di ciò che sarebbe giusto fare:⁷³ la ragione istruisce, ammonisce, ma il suo tutelato non riesce a disporre di sé e del libero arbitrio, soggiogato com'è da una potenza superiore ed esterna – *video meliora proboque, deteriora sequor*, come si sa.

La letteratura medievale trova accenti di particolare suggestione, nei suoi momenti meno piattamente didascalici, quando mette in scena il teatralizzato contrasto tra potenze dell'anima, che conferisce un rilievo iperbolico alla pericolosa lusinga di Eros. Il fatto che la ragione venga sottomessa al talento non significa né che sia messa a tacere (la condizione dei bruti, quindi moralmente non imputabile), né che sia strumentalizzata (il peccato per malizia): è presente, loquace, petulante il più delle volte, ma screditata, incapace di muovere la volontà. L'appello che mobilita i sensi, e a cui presta ascolto il cuore, viene da un altro principio. Il soggetto non è più agente, ma è agito. La volontà, macchiata dal peccato originale, non è in grado, fidando in se stessa, di dominare gli stimoli della concupiscenza, come invece facevano, prima della caduta, i nostri primi genitori: «Quae cum ita sint, cur non credamus illos homines ante peccatum ita genitalibus membris ad procreandos filios imperare potuisse sicut ceteris, quae in quolibet opere anima sine ulla molestia et quasi pruritu voluptatis movet?»⁷⁴ È difficile leggere questo passo senza provare un senso di vertigine: in sostanza, la millenaria speculazione, di ordine teologico e filosofico, sulla natura variegata e riottosa dell'atto volitivo, conseguente alla divaricazione fra spirito e corpo, nasce dalla constatazione

⁷² CHRÉTIEN DE TROYES, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Demowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1994, p. 516 [vv. 370-377] (cfr. ENRICO FENZI, *Dal «Roman de la Rose» al «Fiore» alle rime allegoriche di Dante: sconfitte e vittorie di Ragione*, in *Sulle tracce del Fiore*, a cura di Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 61-62).

⁷³ Poniamo fra parentesi, per il momento, il caso del cedimento repentino e preterintenzionale al prorompere dell'impulso passionale.

⁷⁴ SANT'AGOSTINO, *La Genesi*, cit., p. 470 [IX, 10, 18].

dell'incapacità maschile di controllare l'esuberante e visibile manifestazione della propria eccitazione sessuale.

In breve, il sesso 'sorge', ritto nella sua insurrezione e offerto allo sguardo. È per l'uomo ciò che l'uomo è per Dio: un ribelle. Uomo dell'uomo, ritto davanti a lui e contro di lui, come Adamo, uomo di Dio, ha sentito che doveva nascondersi dopo la propria disobbedienza [...]. Notiamo il fatto che la *libido* così concepita è essenzialmente caratterizzata dal sesso maschile, dalle sue forme e dalle sue proprietà. È originariamente fallica [...]. A questo movimento che attraversa e investe tutti gli atti sessuali, che li rende insieme visibili e vergognosi, e che li collega alla morte spirituale come alla loro causa, alla morte fisica come al loro accompagnamento – a questo movimento, o più esattamente: alla sua forma e alla sua forza involontaria –, Agostino dà il nome di *libido*.⁷⁵

Cade a proposito il riferimento a un passo del *Liber Ethicorum*, che diamo nella traduzione latina di Roberto Grossatesta: «Videntur autem involuntaria esse quae violenta vel propter ignorantiam facta. Violentum autem cuius principium extra, tale existens in quo nihil confert operans vel patiens, puta si spiritus tulerit alicubi vel homines domini existentes».⁷⁶

Nella categoria degli atti involontari rientrano quelli compiuti per ignoranza e quelli forzati da un principio esterno: che si tratti di un vento che trascina, o di uomini che impongono il proprio dominio. L'immagine dell'impetuoso vento prevaricatore, che chiaramente si applica in prima istanza alle imbarcazioni alla deriva, è particolarmente interessante, perché, per progressiva restrizione di campo, dall'azione che forza la volontà passerà a qualificare metaforicamente l'essere agito dalla passione e, ancora più nello specifico, la soggezione allo stimolo della concupiscenza. Per ragioni propriamente fisiologiche, oltretutto, se si presta fede all'autorevole Pseudo-Aristotele dei *Problemata* (la versione latina è di Bartolomeo da Messina): «recte dicuntur: Bachus et Venus ad invicem esse et melancolici plurimi venerei sunt: opus vero venereum ventosum».⁷⁷ La circolazione sanguigna, insufflata di aria, produce gli effetti afrodisiaci che rendono possibile l'atto vene-

⁷⁵ M. FOUCAULT, *Le confessioni della carne*, cit., pp. 312-314.

⁷⁶ *The Greek Commentaries on the Nicomachean Ethics of Aristotle*, in the latin translation of Robert Grosseteste [1110a] («Corpus Latinum Commentariorum in Aristotelem Graecorum», VI,1), ed. by H. Paul F. Mercken, Leiden, Brill, 1973, p. 237 (cfr. T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti*, cit., p. 35, e FRANCO COSTANTINI, *Tra Scolastica e cristologia: qualche considerazione sulla passività nella canzone 'montanina'*, «Tenzzone», 20, 2019, p. 109).

⁷⁷ BARTHOLOMAEUS DE MESSANA translator PSEUDO-ARISTOTELIS *Problemata* [953b], «Problema» XXX, 1, in *Aristoteles Latinus Database ALD Release 2/2006*, ed. by Jozef Brams, Carlos Steel, Paul Tombeur, Pieter De Leemans, Eddy Gouder, Turnhout, Brepols Publishers, 2006.

reo.⁷⁸ La fisiologia antica e medievale sostanzia di evidenza naturalistica l'analogia morale col supino arrendersi di fronte all'impredicabile urgenza della passione carnale. Il contrappasso era già evidente nel *Somnium Scipionis* ciceroniano: le anime dei lussuriosi volano in circolo attorno alla terra per purgarsi della loro soggezione ai piaceri del corpo.⁷⁹

Dante si appropria del cliché in maniera, al solito, incisiva e coerente.⁸⁰ È pur vero che la bufera infernale agisce in un luogo circolare – un 'Cerchio', il secondo – ma non realizza alcun *circuitus*. Le immagini di volo richiamano piuttosto traiettorie rettilinee – gli stornelli a schiera, la fila di gru – sconvolte, dobbiamo immaginare, da continui venti contrari, che impongono bruschi cambi di direzione – di là, di qua, in su, in giù. Anche l'accostarsi alla 'ruina' implica un convulso movimento di sistole e diastole, avanti e indietro, comunque del tutto caotico. Nessuna parvenza di ordine o di regolarità, l'incontinenza non si dà legge – a meno che non si approfondisca in intemperanza, e allora avremo il caso esemplare di Semiramide. La lettura di Benvenuto ci fornisce, come sempre, le informazioni didascalicamente rilevanti:

Et dicit: *La buffera infernale*, idest impetuosa insufflatio, quia luxuria est velocissima et impetuosa, *che mai non resta*, hec enim est pena magna amantis, qui est quietis impatiens, et eius animus nunquam quiescit, et corpus est semper in motu. Ideo bene dicit: *mena li spirti con la sua rapina*, quia scilicet violenter rapit et trahit eos.⁸¹

Questo è il punto di vista, diciamo così, 'istituzionale' di un dotto e anche sensibile *magister* romagnolo di fine Trecento. Ma per rimarcare il congiungente

⁷⁸ Il «Problema» XXX, 1 dello Pseudo-Aristotele è stato ampiamente discusso in RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFKY, FRITZ SAXL, *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy religion and art*, Nendeln Liechtenstein, Kraus reprint, 1979, pp. 18-43.

⁷⁹ Il passo, molto noto, è il seguente: «Namque eorum animi, qui se corporis voluptatibus dederunt earumque se quasi ministros praebuerunt impulsuque libidinum voluptatibus oboedientium deorum et hominum iura violaverunt, corporibus elapsi circum terram ipsam volutantur nec hunc in locum nisi multis exagitati saeculis revertuntur» (M. TULLIO CICERONE, *De Republica*, in *Opere politiche e filosofiche*, vol. I, a cura di Leonardo Ferrero e Nevio Zorzetti, Torino, UTET, 1974, p. 406 [VI, xxvi, 29]).

⁸⁰ Per una discussione del topos, cfr. FABRIZIO BEGGIATO, *Percorso di un vettore tematico, in Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*, a cura di Rosario Coluccia e Riccardo Gualdo, Galatina, Congedo, 1999, pp. 155-166.

⁸¹ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, cit., tomus primus, pp. 191-192. Cfr. GAIA GUBBINI, *Lust, desire, hope. Dante and the problem of love* (Inf. V; Purg. XVII-XVIII; Purg. XXVI), «Romanistisches Jahrbuch», LXVIII, 1, 2017, p. 145.

effetto di rinforzo fra le conoscenze fisiologiche e l'analogia morale, converrà dare la parola a due donne, una Regina e una Madre badessa.

La Regina è Ginevra. Nel *Roman de Tristan* si incrociano le storie delle più illustri coppie di amanti della leggenda medievale. Ginevra scrive a Isotta, sconfortata e indispettita per il matrimonio di Tristano e Isotta dalle Bianche Mani. La regina di Camelot, un personaggio di meravigliosa freschezza e non fittizia complessità, può vantare un'affidabile *maîtrise* nella gestione degli affari sentimentali, come risulta anche nel *Cligès* di Chrétien:

d'amors, m'est il avis, ne puet l'en mie toz jorz joie avoir, enz devons savoir certainement que puis qu'amors est chose humene, et des choses humenes est ausi com de la roe de Fortune qui l'ome *moine* a sa volenté, *ore desus, ores dejus*, or en joie, or en corroz; et por ce dient li plusor que amors est humene chose, qu'ele est muable ausi come li venez.⁸²

Ginevra non pone l'accento sull'irresistibilità della passione, ma sulla sua instabilità; non ragiona per istanze dicotomiche, anzi, equipara la mutevolezza del trasporto erotico alla condizione precaria dell'esistenza, governata da un destino capriccioso. La ruota della fortuna 'mena' gli uomini in alto, in basso, nella gioia, nel cruccio, esattamente come l'amore, ma il vento non sembra spirare per rabide impetuose folate. È una corrente incostante, non una tempesta che sconfigge, quella che si ritrova nella terzina dantesca: «Io venni in loco d'ogne luce muto, / che mugghia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto».⁸³ Questa sapiente leggerezza è di Ginevra, non di Isotta, che sperimenta il vincolante potere del filtro, entra cioè nel dominio maschile del *nómos*, che s'illude di spremere una legge dalla necessità dell'attimo. Ginevra dipinge un modello alternativo, difficilmente gestibile nell'ottica della razionale tetragona disciplina del piacere, moralmente squalificato nei ripetuti luoghi comuni sull'incostanza e leggerezza femminile, ossequiati anche da Dante, quando mette in bocca a Nino Visconti una sorniona ingiuria della vedova Beatrice d'Este: «Per lei assai di lieve si comprende / quanto in femmina foco d'amor dura, / se l'occhio o 'l tatto spesso non l'accende».⁸⁴ Le parole di Ginevra, tanto suggestive per i possibili calchi

⁸² *Le roman de Tristan en prose*, tome II, éd. par Renée L. Curtis, Leiden, Brill, 1976, p. 173 [§ 581] (nostro il corsivo). Cfr. MICHELANGELO PICONE, *Dante e la tradizione arturiana*, «Romanische Forschungen», XCIV, 1, 1982, p. 16.

⁸³ *Inf.* V, vv. 28-30. È bene rammentare che «l'immagine del mare in tempesta è un *topos* della letteratura romanzesca oitanica per descrivere un particolare tipo di amore, quello designato con l'espressione *fol'amor*» (MICHELANGELO PICONE, *Canto V*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di George Güntert e Michelangelo Picone, vol. I, *Inferno*, Firenze, Cesati, 2000, p. 78).

⁸⁴ *Purg.* VIII, vv. 76-78.

testuali da potersi scrutinare come indiziaria fonte del v. 43 («di qua, di là, di giù, di sù li mena»), anticipano sottotraccia il cambio di registro della seconda parte del canto, e la sua comparsa come protagonista del rituale erotico.

La Madre badessa è Hildegard von Bingen. Gli studi di filosofia naturale della monaca benedettina sono ovviamente debitori della scienza medica e fisica dell'epoca: ma lasciano trasparire una prospettiva diversa, attenta alla specificità fisiologica femminile, in linea col sapere ginecologico del trattato attribuito al medico salernitano, donna, Trotula de' Ruggiero.⁸⁵ L'analitica fisiologia della sessualità, calata nella classica patologia umorale dei quattro temperamenti, è sorprendentemente incisiva:

But whereas generally it was simply a question of different types of temperament distinguishable, among other things, by their sexual behaviour, St Hildegard's account, painted in the liveliest turns of phrase, could really be described as a picture of sexual types conditioned by the temperaments underlying them.⁸⁶

Quando Hildegard tratta, per esempio, delle diverse manifestazioni di insania erotica *de melancolicis*, la caratterizzazione animalesca del loro appetito sessuale (a seconda dei casi asini, lupi, leoni, orsi, vipere), la repentinità con cui si muovono verso la soddisfazione dello stimolo concupiscibile, la volontà di inferire sadicamente sull'oggetto del desiderio, traslazione fisica di un odio incoercibile, la presenza del vento, metafora assolutamente concreta dello sregolato flusso pneumatologico che li governa, ci regalano un quadro di impressionante icasticità, perché disegnato non riassumendo il frusto punto di vista della letteratura misogina e quindi sesuofobica, ma restituendo alla dinamica dell'eros maschile l'immagine di sé che ha voluto insediare nello specchio dell'Altro, senza la via di fuga consentita dalla tardiva respiscenza e dalla demonizzazione del femminile.⁸⁷ Hildegard parla, fisiologicamente, di piacere, non di desiderio; nel paragrafo *De viri delectatione* insiste su un'analogia da intendere in senso proprio, quella della *tempestas libidinis*. Nulla di nuovo. Ma qual è il meccanismo del piacere femminile?

Sed cum ventus delectationis ex medulla feminae egreditur, in matricem, quae umbilico adhaeret, cadit et sanguinem mulieris ad delectationem movet, et quia

⁸⁵ Se la mano non è concretamente femminile, l'ispirazione lo è quasi certamente. Per una moderna edizione del *De passionibus mulierum ante in et post partum*, o *Trotula maior*, cfr. *Trotula. Un compendio medievale di medicina delle donne*, a cura di Monica H. Green, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

⁸⁶ R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturn and Melancholy*, cit., p. 111.

⁸⁷ Cfr. HILDEGARDIS *Causae et curae*, ed. Paulus Kaiser, Lipsiae, in *Aedibus B.G. Teubneri*, 1903, lib. II, pp. 73-74.

matrix circa umbilicum mulieris amplum et velut apertum locum habet, ventus ille in ventrem eius se dilatat, et ideo lenius, quamvis prae humiditate sua saepius, ibi in delectationem ardet, et ideo etiam aut prae timore aut prae pudore facilius quam vir a delectatione se continere valet.⁸⁸

Il passo merita di essere approfondito:

At this point in the process, an important anatomical difference comes into play. In the man, the libidinous winds blow into a narrow, close place in the loins, where they have little room to be diffused; in the woman, the winds enter the broad and open space of the womb, so they can spread out in her abdomen [...]. A man is tossed by a storm so violent he can scarcely control himself, because of the blasts of the wind and the great waves. For a woman, both wind and waves are more moderate, and so she is able to control herself more easily than the man – though it takes work.⁸⁹

Un vento del piacere, *ventus delectationis*, che si insinua, si propaga diramandosi attraverso la circolazione sanguigna; invece di concentrarsi, come accade alla dinamica del piacere maschile, fa spazio, crea luogo. Un vento irregolare, ma non impetuoso, potenzialmente governabile. Non una bufera. Al limite, proprio per questa maggiore possibilità di dominarsi, la donna che cede allo stimolo della concupiscenza potrebbe essere giudicata moralmente più imputabile dell'uomo, drammaticamente in conflitto e spesso soccombente di fronte all'incrudire della passione carnale – questione oziosa quant'altre mai, dal momento che la donna, puntualizzerebbe Tommaso, non può giovare dei freni inibitori razionali, che l'uomo ha invece la possibilità di parare, di fronte all'insidia del piacere al libero volere:

Si ergo consideretur id quod est commune adulterio et fornicationi, peccatum viri et mulieris se habent ut excedentia et excessa: quia in muliere est plus de humore, et ideo sunt magis ducibiles a concupiscentiis; sed in viro est plus de calore, qui concupiscentiam excitat. Sed tamen, simpliciter loquendo, ceteris paribus, vir in simplici fornicatione plus peccat quam mulier: quia plus habet de rationis bono, quod praevallet quibuslibet motibus corporalium passionum.⁹⁰

Ma non si può differenziare l'universale al cospetto dell'imperscrutabile giustizia divina, che ha stabilito per tutti i peccatori del II Cerchio, uomini e donne, la

⁸⁸ Ivi, p. 76.

⁸⁹ JOAN CADDEN, *It takes all kinds: sexuality and gender differences in Hildegard of Bingen's «Book of compound medicine»*, «Traditio», XL, 1984, pp. 157-158.

⁹⁰ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXXI, p. 373 [Suppl. III, q. 62, a. 4].

medesima pena, per generale contrappasso. Piacerebbe pensare che sia la poesia, per inopinate soluzioni di continuità, a scavare recessi, a infliggere ferite nel tessuto compatto e adamantino dell'ideologia. Per divinazione, non per altro. Grazie a uno sguardo speciale, acuto, sensibilissimo, che nel torvo bulicame del caos di anime sbalzate dalla bufera ne individui «due che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggeri». Leggeri: quasi che il vento non infierisca su di loro, allo stesso modo con cui dimena le altre anime dannate.

IV.2.3. Amor hereos: *l'Amore come malattia*

Difficilmente inquadrabile l'opera e la personalità di Hildegard von Bingen: anziana, prossima alla morte, si rifiuta di sottostare all'editto canonico che le imponeva di esumare il cadavere di un nobile scomunicato. Ebbe ragione, anche questa volta, dell'interdetto pronunciato contro la sua comunità. Ben presto inizia a essere venerata come santa, il monaco Teodorico di Echternach ne scrive la *Vita*, e le gerarchie ecclesiastiche procedono a due tentativi, abortiti, di canonizzazione, con Gregorio IX (1227) e con Innocenzo IV (1244). Negli atti dell'istituito processo di beatificazione viene addotto, come miracolistico intervento per intercessione divina, il caso della guarigione di una giovane soggetta a incantamento erotico:

Insomma, dagli anni di Ildegarda (1098-1179) fino almeno a pieno Duecento, da Bingen sul Reno alla curia romana, l'attendibilità e la gravità della malattia d'amore erano tali da testimoniare, in una causa di beatificazione, a garanzia della santità di chi sapeva curarla.⁹¹

L'amore come malattia: questione disputata, e discutibile, che investe la sfera fisiologica e umorale, al di là del topos patristico e scolastico che legge nella concupiscenza l'espressione di una peccaminosa minorità creaturale, parzialmente sanata dalla moralità del *coniugio*: «Quod sanis est ad officium, aegrotis est ad remedium. Infirmas enim incontinentias, quae est in carne per peccatum mortua, ne cadat in ruinam flagitiorum, excipitur honestate nuptiarum».⁹² Dal punto di

⁹¹ NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 114-115. Il *Novellino* riprende dalla vulgata arturiana il caso della Damigella di Scalot, che si lascia morire per il rifiuto ricevuto dal cavaliere Lancialotto del Lac: «La damigella morì di mal d'amore» (*Il novellino*, a cura di Alberto Conte, Roma, Salerno, 2001, p. 138 [LXXXII]).

⁹² PETRI LOMBARDI *Sententiarum libri quatuor*, in *PL CXCII*, col. 909 [IV, 26, 2]. «I primi scolastici vedono in tutte le persone sposate dei potenziali lussuriosi, la cui malattia [...] è alla fin fine il piacere sessuale, che in paradiso non esisteva, come Agostino aveva dimostrato» (UTA

vista fisiologico la disposizione, in sé, è buona in quanto naturale, non contraria alla vita come accade di norma per le malattie, ma degenera, con palese rischio per la salute dell'individuo, allorché confonde col suo eccesso la sanità della virtù estimativa. E il medico averroista Dino del Garbo, commentatore di Cavalcanti, sottoscrive le posizioni del più accreditato naturalismo scientifico dell'epoca, che riduceva la manifestazione erotica alle sue qualità accidentali. Così si esprime l'influente medico catalano Arnaldo di Villanova: «Amor igitur, cum non sit mala dispositio membri sed potius nociva seu mala actio virtutis operantis in organo que causatur ex eiusdem dispositione contraria, dicitur proprie accidens et non morbus». ⁹³ Appunto, come dichiara nella protasi argomentativa Cavalcanti, «un accidente che sovente è fero / ed è sì altero – ch'è chiamato amore». ⁹⁴

In *Donna me prega* la speculazione dottrinale trapassa naturalmente nella dilucidazione degli effetti fisiologici; Dante utilizza l'argomento fisiologico per ridondanza metaforica, ma il punto di partenza speculativo è, di fatto, il medesimo: «Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia». ⁹⁵ Dunque, si aggiunge come qualità, o modo, alla sostanza, senza modificarne l'essenza. Lo stimolo sensibile, la «veduta forma», prende dimora nell'intelletto possibile, ove viene considerata, depurata però dalla materialità dell'affezione. Mentre, come pretendeva l'averroismo medievale, la partecipazione umana all'intelletto possibile è essenziale, cioè sostanziale, ⁹⁶ poiché si concretizza in ogni singolo atto di intendimento, l'amore può accadere, non necessariamente, anche se, come *symbebekós*, accidente, è necessario che accada per rompere logicamente la determinazione di un universo altrimenti governato da una indifferenziata permanenza. In quanto accidente, può accadere all'uomo. Diverso è il caso dell'*amor sui* divino. Come spiega Bernardo, c'è una carità sostanziale e una carità accidentale:

RANKE-HEINEMANN, *Eunuchi per il regno dei cieli. La chiesa cattolica e la sessualità*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 149).

⁹³ ARNALDI DE VILLANOVA *Opera medica omnia*. III. *Tractatus de amore heroico; Epistola de dosi tyriacalium medicinarum*, a cura di Michael R. McVaugh, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985, p. 45. Cfr. N. TONELLI, *Fisiologia della passione*, cit., p. 29.

⁹⁴ GUIDO CAVALCANTI, *Donna me prega*, in *Rime*, a cura di Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1978, p. 116 [vv. 2-3].

⁹⁵ *Vita nova*, 16, 1, p. 33.

⁹⁶ In *Donna me prega* la sostanzialità dell'intelletto possibile è scolpita nei versi 24-29: «In quella parte mai non à pesanza / perché da qualitate non descende: / respande – in sé perpetuale effetto; / non à diletto, – ma consideranza; / sì che non poté là gir simiglianza» (G. CAVALCANTI, *Rime*, cit., p. 119). «Per come è inteso e presentato qui, a ragione dunque si dice che l'intelletto possibile non è affetto da qualità sensibili, e non ne discende: e che non può, in altri termini, accoglierle in sé. Come Aristotele aveva insegnato, questo intelletto è di per sé *ἀπαθές*, impassibile; ed è per intero risolto nella sua energia intellettuale, che è altresì il suo splendore [...]. Non dà luogo a dilettazioni sensibili, ma a puri atti intellettuali» (G. SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, cit., p. 55).

Quid vero in summa et beata illa Trinitate summam et ineffabilem illam conservat unitatem, nisi caritas? [...] Nemo tamen me existimet caritatem hic accipere qualitatem, vel aliquod accidens, [...] sed substantiam illam divinam [...]. Dicitur ergo recte caritas et Deus, et Dei donum. Itaque Caritas dat caritatem, substantiva accidentalem. Ubi dantem significat, nomen est substantiae; ubi donum, qualitatis.⁹⁷

Come si è letto, sebbene nella sua accezione positiva sia riscattato dalla illuminante grazia divina che lo elargisce, l'amore resta fisso nella sua finita qualità di accidente, che viene all'uomo da un principio esterno.

Non tutti gli uomini ne sono affetti nella stessa misura; particolarmente esposti alle sue nocive conseguenze sono gli uomini che per squilibrio umorale sono inclini alla complessione malinconica – abbiamo già accennato all'impietosa animale-sca caratterizzazione dell'insania sessuale *de melancolicis* fatta da Hildegard von Bingen. Questa, propriamente, è la malattia. La soggezione erotica è un effetto, un sintomo.

Ma operiamo un'ulteriore restrizione di campo. L'inconcuosa autorità del «Problema XXX» dello Pseudo-Aristotele disegna l'alveo fisiologico in cui viene versata la sapienza semeiotica dei medici dell'epoca. Ricordiamo la celebre questione che introduce l'espansione argomentativa:

Propter quid omnes quicumque excellentiores fuerint viri. Aut secundum philosophiam: aut politicam: aut poesim aut artes videntur melancolici esse: et hi quidem ita quod et occupantur egritudinibus que sunt a nigra colera. Ut dicuntur ab heroicis ea que sunt circa herculem?⁹⁸

Amor hereos: dal *Tractatus de amore heroico* di Arnaldo di Villanova, al *Liber de heros morbo* di Giovanni Afflacio, al *Lilium medicinae* di Bernard de Gordon, per citare soltanto alcuni *specimina*, la scienza medica medievale procede di concerto, dalle prestigiose sedi accademiche di Montpellier e Salerno, a confermare *ex ante* l'impalcatura ideologica dell'amor cortese, raffinando un quadro diagnostico e terapeutico che risulterà meravigliosamente coerente con la sua elitaria complessione umorale.

Il est de plus haut intérêt de constater que les descriptions de l'état amoureux comme de la mélancolie dans les textes de fiction ont été consécutives à la décou-

⁹⁷ SANCTI BERNARDI *Epistolae*. I. *Corpus epistolarum*, 1-180, in *Opera*, vol. VII, ed. Jean Leclercq e Henri Rochais, Romae, Editiones Cistercienses, 1974, pp. 55-56 [Epistula XI].

⁹⁸ BARTHOLOMAEUS DE MESSANA translator PSEUDO-ARISTOTELIS *Problemata* [953a 10], «Problema» XXX, 1, cit.

verte par l'Occident de la grande tradition médicale de l'Antiquité et du monde arabe. Le premier et le plus important intermédiaire entre l'Orient et l'Occident dans le domaine médical fut Constantin l'Africain [...]. Or, tous ces traités, qui allaient constituer le fondement de la science médicale au Moyen Âge, accordaient une place importante à la pathologie de l'amour et de la mélancolie, dont les symptômes étaient le plus souvent les mêmes.⁹⁹

Questo principio deve essere chiaro, per capire di cosa stiamo parlando, della sedicente universalità della rappresentazione di Eros: non entra in gioco solo una discriminante di genere, ma anche una connotazione, diciamo così, socioculturale. Cavalcanti è esplicito su questo punto: «[...] ancor di lui vedrai / che 'n gente di valor lo più si trova».¹⁰⁰ Il consentaneo medico fiorentino Dino del Garbo glossa:

Deinde cum dicit Ancora di lui vedrai etc., intermiscet auctor in quibus maneribus hominum, quantum ad mores civiles, frequentius accidit hec passio, et vult dicere quod hec passio amoris, ut plurimum, reperitur in hominibus nobiles. Et appellat hic nobiles homines illos qui sunt magni et potentes vel ex progenie eorum vel ex divitiis multi vel ex virtute animi: in hominibus enim istis frequentius reperitur hec passio amoris.¹⁰¹

Sul senso specifico, edulcorato in connotazione etica, di valori che hanno larga spendibilità letteraria, come nobiltà, cortesia e gentilezza, ci promettiamo di tornare più avanti. Stiamo alle manifestazioni della supposta patologia erotica. Come precisa Cavalcanti, l'affezione visiva, che immediatamente prende stanza nell'anima sensitiva, transita nell'intelletto possibile, 'formalizzandosi': «Ven da veduta forma che s'intende, / che prende – nel possibile intelletto / come 'n subietto – loco e dimoranza».¹⁰² Lì si impone all'anima razionale, come 'pensiero dominante'. Dante esprime delicatamente la dialettica contrastiva che s'instaura, dando la parola alla ragione – nel caso particolare *anima* – che rileva turbata l'affacciarsi di un principio intellettuale (immaginativo) potente, ancorché vile, poiché distrae dal ricordo della gentilissima: «L'anima dice al cor: "Chi è costui, / che vène a consolar la nostra mente, / ed è la sua vertù tanto possente, / ch'altro

⁹⁹ MICHEL STANESCO, *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 217. Cfr. anche N. TONELLI, *Fisiologia della passione*, cit., pp. 61-63.

¹⁰⁰ G. CAVALCANTI, *Rime*, cit., p. 120 [vv. 48-49].

¹⁰¹ GUIDO FAVATI, *La glossa latina di Dino Del Garbo a «Donna me prega» del Cavalcanti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», Serie II, Vol. 21, No. 1/2, 1952, p. 99.

¹⁰² G. CAVALCANTI, *Rime*, p. 119 [vv. 21-23].

penser non lascia star con noi?».¹⁰³ La prosa di accompagnamento è provvidamente analitica, una piccola gemma di psicologica drammaturgia speculativa:

Ricoverai la vista di questa donna in sì nuova condizione, che molte volte ne pensava sì come di persona che troppo mi piacesse, e pensava di lei così: «Questa è una donna gentile, bella, giovane e savia, ed è apparita forse per volontà d'Amore acciò che la mia vita si riposi». E molte volte pensava più amorosamente, tanto che lo cuore consentia in lui, cioè nel suo ragionare. E quando io avea consentito ciò, e io mi ripensava sì come dalla Ragione mosso e dicea fra me medesimo: «Deh, che pensiero è questo, che in così vile modo vuole consolar me, e non mi lascia quasi altro pensare?». Poi si rilevava un altro pensiero e diceami: «Or tu sè stato in tanta tribulazione; perché non vuoi tu ritrarre te da tanta amaritudine? Tu vedi che questo è uno spiramento d'Amore, che ne reca li desiri d'amore dinanzi, ed è mosso da così gentil parte com'è quella degli occhi della donna che tanto pietosa ci s'è mostrata». Onde io, avendo così più volte combattuto in me medesimo, ancora ne volli dire alquante parole. E però che la battaglia de' pensieri vinceano coloro che per lei parlavano, mi parve che si convenisse di parlare a-lei.¹⁰⁴

La messa in scena è quella di una logomachia. La ragione non disputa con lo stimolo concupiscibile in sé, ma, come era lecito attendersi, con la sua formalizzazione razionale. Come scrive Cavalcanti, «For di salute giudicar mantene, / chè la 'ntenzione per ragione vale».¹⁰⁵ Lo stimolo concupiscibile razionalizzato in pensiero, cioè intellettualizzato, impone la propria legge 'razionale' (è bene rimarcarlo) ai consigli della ragione. La ragione, o meglio, il cristianizzato uomo medievale, non riesce nemmeno a concepire la possibilità che si dia qualcosa che sfugga o esondi rispetto alle coordinate del λόγος. Qualcosa accade, nel corpo, di cui si può registrare la fenomenologia o la sintomatologia: in senso patologico, nel disfaccimento psicosomatico che la veduta forma, l'influsso di Marte e la complessione malinconica producono negli uomini soggetti a Eros – il radicale pessimismo antropologico di Cavalcanti –, oppure, con trepida fiducia nell'accesso a una dimensione transumana, come accade nell'*excessus* dell'estasi mistica: «Desiderio ardet, fervet affectu, aestuat, anhelat, profunde ingemiscens et longa suspiria trahens, haec tibi animae vulneratae certa sint signa gemitus atque su-

¹⁰³ *Gentil pensiero che parla di vui*, vv. 5-8, in *Vita nova*, 28, p. 48. Che l'anima corrisponda alla ragione, è spiegato, poco prima, nella didascalia introduttiva: «In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L'una parte chiamo 'cuore', cioè l'appetito; l'altra chiamo anima, cioè la ragione; e dico come l'uno dice con l'altro. E che degno sia di chiamare l'appetito cuore, e la ragione anima, assai è manifesto a coloro a cui mi piace che ciò sia aperto».

¹⁰⁴ *Ivi*, 27, p. 47.

¹⁰⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, cit., p. 120 [vv. 32-33].

spiria, vulnus pallens, atque tabescens». ¹⁰⁶ Nel linguaggio mistico dei vittorini la violenza esorbitante della carità si manifesta in una gradazione di effetti, che il corpo esprime con scandalosa incontrollabile urgenza, dal pallore alla tachicardia al tremito convulsivo al vero e proprio deliquio: «Charitas vulnerat, charitas ligat, charitas languidum facit, charitas defectum adducit». ¹⁰⁷ Ma questa straordinaria *transumptio*, che ovviamente dimentica il basso corporeo concupiscibile da cui ha tratto la materia per la sua sublimazione, lascia in appannaggio alla sapienza mondana il silenzio, quando non sia l'orrore ideologico ed espressivo per una supposta oltraggiosa oltranza dell'amore sensuale, che può essere laicamente trattata solo per via medica, come patologia. Alla letteratura, alla poesia, resta da percorrere il vicolo stretto della razionalizzazione di Eros, che certamente è detentore di un altro discorso, ma rimane comunque λόγος. E dunque, posto che lo stimolo naturale, in sé, non può cadere sotto la giurisdizione morale (trattandosi di pura animalità), il dramma dell'imputabilità si risolve tutto in un teatro cerebrale, dove l'energia fantasmatica si libera, ma anche si consuma, in un circolo logorroico.

Proprio in ingresso dell'articolata amplificazione didascalica del *Roman de la Rose* a opera di Jean de Meun, l'Amante, sconcertato per la frustrata impresa di avvicinare Bell'Accoglienza, sollecita la Ragione a esprimersi sull'Amore: «Amors, se bien sui apensee, / c'est maladie de pensee / antre .II. persones annexe, / franchises entr'els, de divers sexe, / venanz a genz par ardeur nee / de vision desordenee, / pour acoler et pour besier, / pour els charnelment aesier». ¹⁰⁸ Una malattia del pensiero, senza meno, inoculata, come spiegava anche Cavalcanti, da una visione disordinata. Lo 'sregolamento dei sensi', chiamiamolo così, ha una realtà derivata, secondaria, meno che accidentale, puro effetto di un'infezione che ha consistenza intellettuale, e che proprio intellettualmente può e deve essere disciplinata. Un secolo prima, il sacello dottrinario dell'amor cortese, il trattato *De amore* di Andrea Cappellano, aveva lapidariamente enunciato la memorabile formula che riassume l'ineluttabile razionalizzazione della passione: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus». ¹⁰⁹ Sebbene, in sintonia con la terminologia della tradizione scientifica e medica araba, *cogitatio* debba essere inteso nell'accezione tecnica di *vis cogitativa*, legata all'immaginazione, ¹¹⁰

¹⁰⁶ RICHARDUS A SANCTO VICTORE, *De quatuor gradibus violentae charitatis*, in *PL CXCVI*, col. 1209c. Cfr. SAVERIO ORLANDO, *Da Francesca a Beatrice. Una nuova lettura di Inferno V*, «Medioevo letterario d'Italia», III, 2006, p. 51.

¹⁰⁷ RICHARDUS A SANCTO VICTORE, *De quatuor gradibus violentae charitatis*, in *PL CXCVI*, col. 1208c.

¹⁰⁸ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, pp. 134-135 [vv. 4347-4354].

¹⁰⁹ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 6 [I, III, *Quid sit amor*].

¹¹⁰ Cfr. FRANCESCA COLOMBO, *La struttura del «De amore» di Andrea Cappellano*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», LXXXIX, 4, ottobre-dicembre 1997, p. 562.

la mancanza di *mezura* è interamente a carico dell'astrazione fantasmatica. E non sorge il dubbio, a questa cultura cortese dell'astrazione scopica, che nella realtà della vita vissuta il canale di seduzione in cui si manifesta l'energia di Eros sia tutt'altro che pacificamente risolto nella prepossente impressione visiva. Qualche teologo meno distratto se ne era accorto: non la veduta forma, ma qualcosa di più embricato nella visceralità corporea può attivare l'infida semiosi della seduzione:

Mulier enim cantans in chorea est velut instrumentum dyaboli, quod gallice dicitur *quailliers*, quo coturnices capiuntur et ad cuius vocem congregantur, et sicut auceps unam avem execatam ligat in campo ad quam alie conveniunt et, tunc rethe expandens, capit illas, ita muliere excecata cantante, dum ad illam alie congregantur, rethi dyaboli omnes capiuntur. Rete enim aucupis infernalis est chorea.¹¹¹

La voce dunque, che soprattutto nel canto si fa veicolo di suggestione diabolica. Di quella donna che canta non si vedono gli occhi (*muliere excecata cantante*), è accecata come l'uccello da richiamo, che attira le prede nella rete. Questo è Eros, a rinvigorire il topos che conosciamo, il resto è artificiosa logorrea, per quanto cortese. Ipostatizzando il fantasma, tutto viene risolto nel teatro mentale dell'io, l'altro – nella sua consistenza fisica di *hic et nunc* che si potrebbe 'sensibilmente' offendere o compiacere, violare o liberare – semplicemente non esiste: «Se i medici consigliano come rimedio principale all'*amor hereos* il coito e raccomandano tutto ciò che possa distogliere il malato dalla sua "falsa immaginazione", l'amore dei poeti è invece rigorosamente e ossessivamente mantenuto all'interno del proprio circolo fantasmatico».¹¹² Al più, come esemplarmente accade nel *Roman de la rose*, la consistenza fantastica dell'altro viene risolta in una pluralità di atteggiamenti, che sono l'unico correlativo dualistico possibile alla monomania dell'Amante, impigliato nella dissociata dialettica fra potenze o facoltà. La psicologia si risolve in allegoria:

Accordingly, the lover in the *Romance* is concerned not with a single 'lady', but with a number of 'moods' or 'aspects' of that lady who alternately help and hinder his attempts to win her love, symbolized by the Rose [...]. If she takes no part in the action, it is because her heart is most often the scene of the action. Any protracted wooing involves a conflict not only between the man and the woman but

¹¹¹ JACQUES DE VITRY, *Exempla ex sermonibus vulgaribus*, in *The Exempla or Illustrative stories from the Sermones vulgares*, ed. by Thomas Frederick Crane, London, Folk-Lore Society, 1890, p. 114 [CCLXXXIIIbis].

¹¹² GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, p. 145.

between the woman and herself; it is this second conflict which occupies the most interesting scenes in the *Romance*.¹¹³

Piacerebbe immaginare che la scomposizione allegorica del fantasma non cancelli la donna, poiché, a considerare un caso eclatante, è una donna, indubbiamente gentile, forse nel contesto di un raffinato gioco cortese, a chiedere al Poeta di esprimersi su Amore. Il dotto poeta, di nobile e magnatizia ascendenza, risponde con una canzone dottrinale:

Ma in tutta la canzone manca qualsivoglia considerazione per la soggettività dell'amata [...]: per i medici non si darebbe malattia d'amore, guarita all'istante nel fortuito caso in cui fosse possibile per l'amante il congiungimento con la persona amata [...]. L'amore non sarebbe furioso, non oltrepasserebbe la misura di natura inducendo la perdita del sano giudizio, né l'amante mostrerebbe quei sintomi dell'anima e del corpo che ne dicono l'insoddisfazione di un veemente desiderio.¹¹⁴

Nella raggelante apoditticità dei principi formulati da Cavalcanti, la conseguenza feroce della congestione fantasmatica è quasi necessaria (seppure, precisiamo per soprammercato, agita e patita negli acuti tenorili della fantasia poetica): «di sua potenza segue spesso morte».¹¹⁵ È la morte che incalza un soggetto diviso che si consegna all'entropia umorale, dopo aver sacrificato il rapporto con l'altro sull'altare della razionalizzazione del desiderio. Questa 'morte', di mirabile *immaginaria* intensa ipseità, non ha nulla a che vedere con quella 'morte', *reale*, che sorprende gli amanti nella comunione di intenti erotici, e che è il drammatico effetto della rottura di convenzioni sociali, religiose, morali. Per esprimerci più chiaramente: «Amor condusse noi ad una morte», e le premesse argomentative da cui rampolla la sua orribile necessità, non hanno nulla di cavalcantiano, quei versi dicono altro.

Non che Dante fosse insensibile alle intense suggestioni drammatiche di un desiderio inibito (per ragioni morali), frustrato (per freddezza e disdegno della donna), deviato (per ragioni di convenienza): ecco dunque scissione, disfacimento, morte, teatralizzazione del conflitto fra potenze interiori, in linea con l'umbratile poetica del suo primo amico. Si prenda la canzone *E' m'incresce di me sì duramente*, del tutto cavalcantiana, in cui troviamo la rievocazione dell'effetto prodotto dalla prima apparizione di Beatrice («ch'a tutte mie virtù fu posto un freno / subitamente, sì ch'io caddi in terra») e la esplicitazione del tempo distruttore («[...] quel cor che ' belli occhi feriro / quando li aperse Amor co-le sue mani / per condurermi

¹¹³ C.S. LEWIS, *The allegory of love*, cit., p. 118.

¹¹⁴ N. TONELLI, *Fisiologia della passione*, cit., p. 66.

¹¹⁵ G. CAVALCANTI, *Rime*, cit., p. 120 [v. 35].

al tempo che mi sface»¹¹⁶ Sempre al tempo della *Vita nova*, ma anch'essa non a caso stravagante rispetto alla razionalizzata narrazione iniziatica del libello, la canzone *Lo doloroso amor che mi conduce*. Le condizioni psicosomatiche del poeta innamorato non sono tranquillizzanti; scrivere di Beatrice e delibare nella lettura la pronuncia del suo dolce nome inacerbisce il cuore, estenuato da quell'irrisolubile groppo del desiderio: «Quel dolce nome che mi fa il cor agro, / tutte fiato ch'i' lo vedrò scritto / mi farà nuovo ogni dolor ch'i' sento; / e della doglia diverrò sì magro / della persona, e 'l viso tanto afflito / che qual mi vederà n'avrà pavento»¹¹⁷ Si potrebbero addurre diversi altri esempi, fino addirittura alla tarda canzone *Montanina*, su cui ci siamo già soffermati.¹¹⁸

Ma Dante, con un solo balzo, infine supera Guinizzelli e Cavalcanti, sebbene ne mantenga vivo il frasario e la topica sentimentale, relativi al privilegio 'maieutico' assegnato alla bellezza femminile, e alla consustanzialità di amore e morte. Perché Amore è una disposizione attiva a bene operare, una virtù celeste che permette di riconoscere la bellezza insita nel creato, che si manifesta *anche* nella particolare avvenenza femminile, e che si risolve in un'estatica lode della vita, una poesia come 'biodicea', per utilizzare un termine caro a un partecipe lettore novecentesco di Dante.¹¹⁹ Non occorre attendere l'eros cosmico dei canti paradisiaci: le grandi canzoni dottrinali, che culminano in *Amor, che movi tua virtù dal cielo*, tracciano un percorso ideologicamente affilato, al netto degli occasionali travimenti indotti dalla pervicacemente riottosa anima concupiscibile.¹²⁰

Ma qui non interessa redigere il bilancio esaustivo delle tangenze e dei discostamenti fra le poetiche dei due amici. Vanno presi di mira i versi in cui Francesca racconta la sua storia inquadrandola in una complessiva dottrina dell'eros. Si può dire che attraverso le parole del personaggio Dante faccia per l'ultima volta i conti con la poetica di *Donna me prega*, prima del suggello di *Inferno X*, che divarica senza remissione le prospettive?

E nella riesposizione che, liberamente, Francesca ne dava, questa poteva ben essere considerata come una tesi tratta dalla teoria che Cavalcanti aveva ragionata in *Donna me prega*, nel punto, sopra tutto, in cui la sottomissione della ragione al

¹¹⁶ *E' m'incresce di me sì duramente*, vv. 63-64 e 7-9, in *Rime*, 10, pp. 74-75.

¹¹⁷ *Lo doloroso amor che mi conduce*, vv. 15-20, in *Rime*, 16, p. 90.

¹¹⁸ Per un convincente regesto, si veda T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti*, cit., pp. 42-44.

¹¹⁹ Intendiamo Andrea Zanzotto. Come dice Barolini, «Cavalcanti aligns love and death, Dante love and life» (ivi, p. 40).

¹²⁰ «E se l'accento in *Donna me prega* cade [...] sulla distruzione soprattutto morale che l'amore produce [...], *Amor che movi* ne esalta invece la solare funzione nobilitante» (CARLA MOLINARI, *Amor, che movi tua virtù dal cielo*, in D. ALIGHIERI, *Le quindici canzoni: lette da diversi*. II, cit., p. 132).

talento era stata pensata come la conseguenza, non di una colpevole debolezza, ma della scissione *in re* sussistente fra l'anima sensitiva e quella intellettuale. [...] se Francesca avesse dovuto, e potuto, svolgere in modo compiuto la sua idea della passione d'amore, avrebbe indicato in *Donna me prega* il suo testo d'elezione.¹²¹

Lo diciamo con una prima approssimazione, dal momento che più avanti faremo i conti con le specifiche ragioni del personaggio: l'avvento di Eros non importa malattia, scissione fra facoltà, disfacimento dell'individualità. Agisce una necessità, che è diversamente declinata nelle due sezioni del discorso di Francesca, ma che dispiega i suoi effetti ferali *de facto*, non *de iure*, per così dire. Cattiva è la Storia, non la psicologia. La potenza relazionante di Eros, in sé, salva. Dante, il giovane poeta, lo attesta anche quando contribuisce alla scarnificazione dottrinale degli effetti della passione: perché il nesso paraetimologico fra *saluto-salute-salvezza*, che scernea l'iperbole spirituale della grazia santificante, affonda le sue radici nell'esperienza che stringe gli amanti in una unità contestuale, storica. Tristano, ferito da una spada avvelenata, consegna a un messo fidato il messaggio da riferire alla lontana Isotta, perché accorra in suo soccorso: invia il suo saluto (*saluz*) all'amata, in cui ha rimesso tutta la sua salute (*saluz*), perché lo salvi ricostituendolo nel suo benessere (*santé*):

Dites li saluz de ma part, / que nule en moi senz li n'a part. / De cuer tanz saluz
li emvei / que nule ne remaint od mei. / Mis cuers de salu la salue, / senz li ne
m'ert santé rendue; / emvei li tute ma salu. / Cumfort ne m'ert jamais rendu, /
salu de vie ne santé, / se par li ne sunt aporté. / S'ele ma salu ne m'apporte / e par
buche ne me conforte, / ma santé od li dunc remaine / e jo murray od ma grant
peine; / en fin dites que jo sui morz / se jo par li n'aie conforz.¹²²

Il genere del *salut* nasce di lì a poco, in area provenzale. Certo, questa origine romanzesca appare stravagante rispetto agli sviluppi lirici: occorrerebbe immaginare «Tristano non ferito e intossicato ma in preda a una mortale malattia d'amore».¹²³ Sì, occorrerebbe trasportare in un ambito di finzione letteraria, e di

¹²¹ G. SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, cit., pp. 138, 187. Cfr. anche T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti* cit., p. 39: «*Inferno* V constitutes Dante's most synthetic and compelling meditation on love as a death force, on love as a power that does not defy death but courts it, on love as a dark compulsion that – far from leading us toward salvation – keeps us, as Cavalcanti puts it, 'for di salute'».

¹²² THOMAS, *Le roman de Tristan*, cit., p. 450 [«Dénouement du roman», manuscrit Douce, vv. 1197-1212].

¹²³ COSTANZO DI GIROLAMO, «*Madonna mia*»: una riflessione sui «salutz» e una nota per Giacomo da Lentini, in *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 193-194.

mistificazione ideologica, quella concreta risposta salvifica che solo l'amore, sollecito per il benessere dell'altro, può dare. Solo l'amore avrebbe potuto salvare Tristano, ma Isotta non arriva in tempo. L'esito è tragico, ma, anche se il contesto è illustre, non c'è traccia di *amor hereos*, perché il romanzo, il racconto, tendenzialmente, parlano di vita. Anche quando la loro eco risuoni nel profondo dell'Averno. Forse Paolo, se non si fosse trincerato dietro un tacito pietoso riserbo, avrebbe potuto argomentare la sua dannazione in senso cavalcantiano. Ma a parlare è Francesca, una donna, e non occorre una sola volta il dubbio che Dante avrebbe potuto fare parlare altri che lei. Le sue parole, che senza requie il lettore cerca di arrangiare nell'ordine del già udito, danno voce a una sensibilità raziocinante che raramente, prima di quell'inusitato incontro infernale, aveva trovato ricetta nelle scritture. È necessario disporsi all'ascolto, come ha fatto Dante, assaporando la durata cronologica e interiore della pausa, quel lungo silenzio in cui il poeta medita, turbato, a capo chino.

IV.2.4. Fol'amor, o della dismisura

«Solea creder lo mondo in suo periclo / che la bella Ciprigna il folle amore / raggiasse, volta nel terzo epiclo».¹²⁴ Il folle amore, l'amore carnale, che offende misura e cortesia. Nei pionieristici studi di Gaston Paris era stata rimarcata la paradigmatica polarità fra le due celebri coppie dell'eros romanzesco medievale: nel *Lancelot*

l'amour est un art, une science, une vertu, qui a ses règles tout comme la chevalerie ou la courtoisie, règles qu'on possède et qu'on applique mieux à mesure qu'on a fait plus de progrès, et auxquelles on ne doit pas manquer sous peine d'être jugé indigne [...]. L'amour de Tristan et d'Iseut est autre chose: c'est une passion simple, ardente, naturelle, qui ne connaît pas les subtilités et les raffinements de celui de Lancelot et de Guenièvre.¹²⁵

Il poema di Gottfried von Straßburg dedica quasi ottocento versi alla scena dell'innamoramento fra Tristano e Isotta. Non una zeppa, non un verso di troppo: una magistrale sapienza narrativa, psicologica e gnomica disegna l'accidentale incrocio degli amanti, il loro stupefatto riconoscersi, l'abbandono alla gioia sensuale. Il narratore fa calare il sipario sull'idillio erotico concedendosi un lungo excursus

¹²⁴ *Par.* VIII, vv. 1-3.

¹²⁵ GASTON PARIS, *Études sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac*, «Romania», XII, 48, 1883, p. 519.

sull'amore. Naturalmente la sua coscienza abbraccia l'intero orizzonte tragico della storia; parla di sé, come amante, forse anche come poeta. Deplora, sconsigliato, che un modo avvelenato di vivere e raccontare l'eros lo abbia reso impraticabile, incapace di imboccare i sentieri della gioia: «Wir valschen minnære, / der Minnen trügenære, / wie vergânt uns unser tage, / daz wir unserre klage / sô selten liebez ende geben! / Wie vertuon wir unser leben / âne liep und âne guot».¹²⁶ 'Falsari dell'amore': non si potrebbe dire meglio.

Sulla prospettiva eudemonistica di Gottfried, valgono le seguenti considerazioni:

laddove Thomas proietta sui due amanti il desiderio inesausto e sempre inappagato di una passione che non sembra capace di ritagliarsi in vita uno spazio di gioia, e l'unico vero momento in cui gli amanti sperimentano l'essere insieme è la morte, invece Goffredo teorizza un amore che si vive nella vita [...]. Ma la gioia, in questa vita, non in un'altra, si conquista se non si ha paura di soffrire, se si comprende la posta in gioco e soprattutto se si difende ad ogni costo il senso altissimo di quell'amore tante volte cantato nei libri.¹²⁷

Il fatto è che Eros importa eccesso, dismisura: questa è la realtà incontestabile e inaccettabile. Sembra che la passione lavori contro la vita: l'iniezione di quantità crescenti di disordine nel sistema accelera l'irreversibile dissipazione di calore, la morte entropica. Thanatos è sullo sfondo, l'Amante viene ammonito con saccate premura dalla Ragione: «Ceste amor que ci te propos / n'est pas contraire a mon propos: / ceste veill je bien que tu sives / et veill que l'autre amor eschives. / Ceste a toute vertu s'amort, / mes l'autre met les genz a mort».¹²⁸ Sì, quell'Amore conduce alla morte, come registra con implacabile consequenzialità la terzina che sigilla la dottrinale anamnesi di Francesca; meglio, ossequiando i consigli della Ragione, valorizzare la blanda universale intensità dell'amore d'amicizia, ritratto da Tullio, scampare dai lenocini della *cupiditas*, in qualunque forma si manifesti, ossequiare la Giustizia, diffidare della Fortuna, restare saldi nel possesso di sé garantito dal libero volere. Tremila versi di tetragono didascalismo, compendiate nel *Fiore* in una tenzone di dodici sonetti (dal XXXV al XLVI), che approdano però al rifiuto dell'Amante: «Mes je vos cri por Dieu merci: / ne me blasmez plus d'amer ci. / Se je sui fols, c'est mes domages; / [...] / Et se je sui fols, ne vos chaille: / je veill amer,

¹²⁶ GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan*, Band 1: Text, hrsg. von Karl Marold, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2004, p. 208, vv. 12315-12321 [«Noi, falsari dell'amore, / dell'amore ingannatori, / noi sprechiamo i nostri giorni / senza pure alla tristezza / procurare un lieto fine! / Noi gettiamo via la vita / senza amore e senza gioia!»].

¹²⁷ ARIANNA PUNZI, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005, p. 69.

¹²⁸ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 146 [vv. 4733-4738].

comment qu'il aille, / la rose ou je me sui voez». ¹²⁹ *Fol'amor*, dunque, doloroso ed esiziale nella macerata solipsistica fedeltà del desiderio non appagato, sconvolgente di ordini familiari, sociali, morali, religiosi quando, in termini danteschi, il *talento* incroci il *libito*, in una cellula di passione condivisa.

Precocemente Chrétien fa chiarezza su entrambi gli aspetti, nella *chanson* manifesto della poetica antitristaniana, *D'Amors, qui m'a tolu a moi*. Reciso il rifiuto di soggiacere a una passione irrazionale, intossicante, che condiziona la buona volontà dell'individuo, non più padrone di se stesso:

Onques du buvrage ne bui / dont Tristan fu empoisonnez; / mes plus me fet amer
que lui / fins cuers et bone volentez. / Bien en doit estre miens li grez, / qu'ainz de
riens efforciez n'en fui, / fors que tant que mes euz en crui, / par cui sui en la voie
entrez / donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui. ¹³⁰

Il puro servizio d'amore, che sublima l'animo del fedele che non attende ricompensa, ¹³¹ viene contrapposto all'avvelenamento del filtro. Malattia o incantesimo, sta di fatto che Chrétien, che riscrive un Tristano 'moralizzato' col suo secondo romanzo cortese *Cligès*, non si dimostra insensibile al fascino e agli effetti narrativi che si possono trarre dalla pratica di certa cultura materiale di fattura femminile. La governante di Fénice, di origine greca, dimostra straordinarie competenze mediche grazie al sapiente trattamento delle erbe: prepara un filtro per confondere il re Alis, zio di Cligès, che non riuscirà a consumare la prima notte di nozze con l'innamorata del nipote, ¹³² e curerà con un unguento la stessa Fénice, dopo che era stata quasi accoppiata dal trattamento dei medici salernitani: «Entre les lermes et les criz, / si con tesmoingne li escriz, / sont venu troi fisicien / de Salerne, molt ancien / [...] / Et Tessala vient qui aporte / un molt precieus oignemant, / dont ele a oint molt dolcemant / les cors et les

¹²⁹ Ivi, p. 220 [vv. 7175-7177, 7181-7183].

¹³⁰ CHRÉTIEN DE TROYES, *D'Amors qui m'a tolu a moi*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 1049 [vv. 28-36]. Parallelamente al rigetto del nesso tristaniano amore-passione, «egli assumeva una posizione inconciliabile con la *récréantise* bernardiana [*scil.* Bernart de Ventadorn], intesa quale rifiuto dell'amore e quindi della poesia, in conseguenza della mancata reciprocità del sentimento; contro questa soluzione Chrétien promuoveva la "tenacia d'una dedizione assoluta, ancorché senza compenso", avanzando la teoria di un godimento tanto più pieno quanto più raro e difficilmente fruibile» (GIULIANO ROSSI, «*Merci*» e «*Bone Volentez*»: un'ipotesi su Chrétien de Troyes e Dante, «*Critica del testo*», 12, 2009, p. 81).

¹³¹ Cfr. la chiusa della *chanson*: «car ainz ne fui faintis ne las / de ma douce dame proier: / proi et reproi sanz exploitier, / comme cil qui ne set a gas / Amors servir ne losengier» (C. DE TROYES, *D'Amors qui m'a tolu a moi*, cit., p. 1049 [vv. 50-54]).

¹³² Cfr. CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, in *Œuvres complètes*, cit., pp. 249 sgg. [vv. 3155 sgg.].

plaiēs celi». ¹³³ Non che a distanza di un secolo la fiducia nei rimedi scientifici potesse dirsi finalmente ben riposta: l'Anonimo autore del *Mare amoroso* lamenta l'incurabilità del male, resistente ai frigidì palliativi della medicina ufficiale: «e se non mi sguardate con pietanza, / non porria[nmi] scampar di mala morte / tutti li miglior medici di Salerno in midicina». ¹³⁴

Amor hereos, malattia: la costipata intellettualizzazione del desiderio carnale mette capo a un irresolubile groppo umorale, che per via espressiva e ideologica tenta di sanare la piaga dell'infinita distanza con la naturale visceralità della passione. Invano, mentre un'antichissima sapienza pratica si prende cura di disciplinare, con l'arcana efficacia dei rimedi omeopatici, ciò che alla ragione appare folle. Una empirica sapienza femminile, che in qualche modo riesce a intrudersi anche a Salerno, dove l'esercizio della professione medica non era affatto precluso alle donne – Dante, iscritto all'Arte dei Medici e Speciali, verosimilmente sapeva delle *mulieres salernitanae*. Questo amplissimo residuo di sapere materiale costituisce un pericoloso contrappunto, sconsideratamente perseguitato, a quella scienza ufficiale che fornisce il suo puntello accademico alla pratica sociale dei matrimoni combinati e alla moralistica irreggimentazione del registro passionale. L'eroina per antonomasia dell'*amour fou*, Isotta, è una guaritrice: cura le ferite di Tristano ancor prima della rivelazione del loro amore; apprende la difficile arte da sua madre, la regina d'Irlanda, che appronta la fatidica pozione. Il filtro, sorbito durante la traversata in nave per errore, e per fatalità, dai due futuri amanti, avrebbe dovuto favorire l'intimità dell'approccio fra la figlia e il promesso sposo re Marco. Pura suggestione letteraria?

How might Iseut's mother use her knowledge of plants and their effects to help her daughter? She can supply wine with added substances that promote a pleasant first encounter and consummation of the marriage, which can help set the relationship on a steady course from its beginning and therefore promote her daughter's happiness. Plant-derived drugs can help bring about a feeling of relaxation in what is surely an anxiety-producing situation, lower inhibitions, increase a sense of well-being, and possibly even create feelings of euphoria. Such a "love potion" works not on supernatural qualities, but on the principle of enhancing the conditions that can lead to falling in love. ¹³⁵

¹³³ Ivi, pp. 313, 319 [vv. 5797-5800, 6046-6049]. Per le caustiche osservazioni di Giovanni di Salisbury contro le scuole mediche di Salerno e di Montpellier, si veda JOHN OF SALISBURY, *Metalogicon. A Twelfth-Century defence of the verbal arts of the Trivium*, ed. by Daniel D. McGarry, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962, pp. 17-18 [I, 4].

¹³⁴ *Il mare amoroso*, in *Poeti del Duecento*, vol. I, tomo I, cit., pp. 498-499 [vv. 299-301].

¹³⁵ LAINE E. DOGGETT, *Love cures: healing and love magic in old French romance*, University Park, Penn State University Press, 2009, pp. 107-108.

C'è un amore che si beve, che entra in un consumo viscerale che lo mesce con gli altri liquidi del corpo, è organico, non privilegia la “veduta forma” che transita per il medium sensoriale più astratto, la vista, per poi arrovellarsi nella *cogitatio* dell'immagine intellettuale. Il divino arciere che scocca i suoi dardi agisce in lontananza, il più delle volte, ma Venere, sua madre, può opportunamente impiegarlo in una compromettente prossimità fisica, come accade a Didone, che bacia ripetutamente il finto Ascanio e s'innamora perdutamente di Enea: «infelix Dido longumque bibebat amorem».¹³⁶ Sarà suggestivo notare che uno dei più antichi romanzi francesi, il *Roman d'Eneas*, forse di poco antecedente alla più remota attestazione letteraria del mito di Tristano, introduce una felice integrazione all'ipotesto virgiliano, rivendicando una ‘tristaniana’ reciprocità:

Dido l'en trait, ki est esprise; / mortel poison la dame beit, / de son grant duel ne s'aperceit; / o le baisier tel rage prent / d'amor que le cuer li esprent. / Donc le rebaisa Eneas / et donc Dido en es le pas; / de l'un en l'autre enbat l'amor, / chascuns en beit bien a son tor; / ki plus le baise plus an beit.¹³⁷

Anche Enea, baciando Eros sotto le mentite spoglie del figlioletto, si abbevera alla fonte d'amore.¹³⁸ Prima che la ripresa del motivo nel romanzo cavalleresco rinascimentale imponga la dolorosa discronia dei tempi vissuti degli amanti, nel romanzo medievale il reagente del filtro può rivelare affinità erotiche altrimenti nascoste, delibate nella comunione dei sensi, anche se in prospettiva sempre colpevoli. Ma un'esperienza privilegiata di passionale trasporto concorde esiste, e anche la poesia più astrattamente fedele alla *ratio* sublimante di un eros sapienziale può porsi il problema della sua rappresentazione, può addirittura sostare perplessa di fronte alla sua dismisura.

Francesco Torraca aveva visto, in un contesto di raffronto tipologico, l'indubbia tangenza situazionale fra la scena dell'innamoramento sulla tolda della nave e la lettura del libro galeotto nell'interno signorile; citava a riscontro la meravigliosa e sovrabbondante freschezza prosastica della *Tavola ritonda*, per quanto lontana dalla concentrata espressione drammatica del dettato dantesco.¹³⁹ Qualche anno

¹³⁶ VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 282 [I, v. 749].

¹³⁷ *Eneas*, cit., p. 32 [vv. 810-819].

¹³⁸ Sul tema del filtro d'amore, dalle sue propaggini classiche alle riprese medievali, cfr. LUCIANO ROSSI, *Bere l'amore: per mare con Enea e Tristano*, in *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, a cura di Fabrizio Beggiano e Sabina Merinetti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002; ID., *Tra poculum amoris e poculum mortis. Dai classici augustei ai poeti d'oc e d'oïl*, «Critica del testo», XXI, 3, 2018.

¹³⁹ Cfr. F. TORRACA, *Il canto V dell'«Inferno»*, cit., p. 30. Ancorché posteriore alla composizione e diffusione dell'*Inferno*, vale la pena citare un passo, davvero delizioso, dal romanzo trecentesco: «E avendo Tristano bevuto questo beverage, egli si maraviglia molto molto, perché sua volontà

dopo Pio Rajna, opportunamente, sviluppava l'intuizione, allegando l'originale francese, il *Roman de Tristan*. Rajna osserva che la rivelazione del reciproco trasporto erotico fra Tristano e Isotta agisce sottotraccia come modello del racconto di Francesca, più allusivamente congruente rispetto al letterale riferimento agli amanti cortesi della corte di Camelot: gli scacchi sono il sostituto funzionale del libro, o meglio, il libro unisce in sé le virtù psicagogiche degli scacchi e del filtro.¹⁴⁰ Ecco un piccolo cammeo dal romanzo:

Maintenant qu'il ont beü li uns regarde l'autre, et sont ausi com tuit esbahi. Or pensent a autre chose qu'il ne pensoient devant. Tristanz pense a Yselt, et Yselt a Tristan. Toz est obliez li rois Mars. Tristanz ne demande autre chose fors que l'amor d'Yselt. Et la ou chascuns pensoit ensi en soi meïsmes, il se merveillent d'ou cil pensers lor est venuz si sotainement, car devant ne pensassent il a ceste vilenie por riens dou monde [...]. Puis que Tristanz conoist que Yselt s'accorde a sa volenté, il n'i a nul destorbement, car il sont en chambre sol a seule, qu'il n'ont garde de sorvenue ne paor d'un ne d'autre. Il fait de li ce que il veust et li tost le nom de pucele.¹⁴¹

I riscontri sono palpabili, è anche esplicitata, senza soverchio pudore, la reticenza che sigilla la rievocazione di Francesca. Il fatto che nel gioco di riflessi speculari che innerva la scena dantesca s'indovini la presenza del motivo tristaniano, è più che plausibile, ma non inficia di certo la linearità del riconoscimento nella vicenda dell'altra celebre coppia della leggenda arturiana. Rileviamo però il tenore della descrizione: per quanto adombrata, nel *Tristan* francese, da prolettiche e patetiche querele del narratore sulla futura sventura degli amanti, l'atmosfera di calda sensualità restituisce un momento di imprevisto e non governabile incanto. Nessuna bufera o tempesta passionale, nessuna logorroica diatriba fra la carne e lo spirito, nessuna preventiva respiscenza per scusare in anticipo il cedimento dei sensi, nessun disfacimento della personalità: un semplice e sbalordito riconoscersi nella convergenza del desiderio. Ciò che vale per Tristano e Isotta vale per Paolo e Francesca, nel momento in cui le due coppie sperimentano l'altra temporalità. Poi tornerà il tempo di *chrónos*, ovviamente, che leggerà in senso malefico l'incanto

né suo pensiero egli in alcuno modo non poteva raffrenare. E simile e in tal modo era infiammata madonna Isotta; cioè di lui: e per tale, l'uno guatava l'altro; e, per lo molto mirare, l'uno conosce il disio e la volontà dell'altro. E a quel punto dimenticarono lo giuoco degli scacchi» (*La tavola rotonda o L'istoria di Tristano*, a cura di Filippo Luigi Polidori, Bologna, Romagnoli, 1864, p. 121 [cap. XXXIV]).

¹⁴⁰ Cfr. PIO RAJNA, *Dante e i romanzi della Tavola rotonda*, «Nuova antologia», LV, 1° giugno 1920, p. 240.

¹⁴¹ *Le roman de Tristan en prose*, tome II, cit., pp. 65, 67 [§ 445-446, 448].

che allenta la vigilanza razionale degli amanti; una malattia, ma non del corpo, bensì del pensiero che non governa con la giusta temperanza gli appetiti, che non pone modo (misura) agli affetti.

Follia, *fol' amor*, che stilisticamente si esprime per il tramite di segnali non discorsivi o attraverso la stessa destrutturazione del linguaggio, del *lógos*. Nel primo caso, di nuovo Chrétien offre un riscontro agli sguardi, pallori e trasalimenti degli amanti riminesi; l'innamoramento fra Alexandre e Soredamors avviene in mare, alla presenza della regina Ginevra, che in principio non interpreta correttamente i segni dell'affiorante passione: «La reïne garde s'an prant, / qui l'un et l'autre voit sovant / descolorer et anpalir; / ne set don ce puet avenir, / ne ne set por coi il le font / fors que por la mer ou il sont».¹⁴² È il corpo che parla, che manda segnali; agli occhi della Regina, l'apparente malessere dei due giovani è assimilabile alla vertigine prodotta dal mal di mare. E quando dalla vertigine embricata nel corporeo si risalga all'espressione per un significare che non sia soltanto visibile, il piano del significante tracima sulle piatte formule della comunicazione ordinaria. Nel *Tristano* di Thomas la seduzione del filtro, sulla tolda dell'imbarcazione, nella suggestione del paesaggio marino, ingaggia Isotta in un'*aequivocatio* fra l'amare (*l'amer*), il mare (*la mer*), l'amaro (*l'amer*), che mette in scena sia il trasalimento dell'animo che disarticola il linguaggio, sia, in secondo grado, l'estrema perizia stilistica del discorso della principessa, che tenta di esprimere il sentimento senza dichiararlo *apertis verbis*, per stimolare la risposta speculare di Tristano.¹⁴³ Il gioco paronomastico, che ha nobili ascendenze plautine, è ripreso in conclusione del *Mare amoroso*, il poemetto in cui si fa apprezzare una possibile fonte arturiana del *plazer* dantesco Guido, *i' vorrei che tu e Lapo ed io*: «Chi vuole amare, li convien tremare, / bramare, chiamare, sì come 'l marinaio in mare amaro».¹⁴⁴ Meravigliosa la resa

¹⁴² C. DE TROYES, *Cligès*, cit., p. 186 [vv. 539-544]. Cfr. GIOVANNA PERROTTA, «*C'est costume d'amur de joie avoir après dolor*». *La fenomenologia amorosa in alcuni passi del Tristan e del Cligès*, «Interfaces», 2, 2016, p. 171.

¹⁴³ Il passo è contenuto nel cosiddetto «Frammento di Carlisle» del *Tristan* di Thomas, di recente scoperta (cfr. THOMAS, *Le roman de Tristan*, cit., p. 332 [«Premiers aveux d'amour», fragment de Carlisle, vv. 39 sgg.]. Cfr. MICHAEL BENSKIN, TONY HUNT ET IAN SHORT, *Un nouveau fragment du Tristan de Thomas*, «Romania», 113, 1995, pp. 301-302). Il fatto che la soluzione stilistica sia codificata, non toglie nulla all'efficacia di una verbalizzazione intrinsecamente affettiva: «*L'ars Versificatoria* di Matthieu de Vendôme (ante 1175) e la *Summa de coloribus retoricis* di Geoffroy de Vinsauf [...], soprattutto con i loro capitoli dedicati alla trattazione dei sentimenti, contengono gli stessi strumenti tecnici, e raccomandano gli stessi precetti osservati da Thomas» (F. CIGNI, *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, cit., p. 58).

¹⁴⁴ *Il mare amoroso*, cit., p. 500 [vv. 329-330]. Cfr. i vv. 212 ss. La segnalazione è dovuta a P. RAJNA, *Dante e i romanzi della Tavola rotonda*, cit., p. 242. Per una ricognizione dei motivi arturiani presenti nel *Mare amoroso*, cfr. EDMUND G. GARDNER, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York, Dent-Dutton, 1930, pp. 101-107. Sulla possibile – ma del tutto improbabile – ripresa dantesca della paronomasia nel verso 103 del Canto V, dove *amar* sarebbe

del passo in Gottfried, che mantiene il gioco linguistico del testo francese, con cadenza ternaria in anafora, cementata dalla assonanza: «Der Minnen vederspil Îsôt, / “lameir” sprach si “daz ist mîn nôt, / lameir daz swaeret mir den muot, / lameir ist, daz mir leide tuot”». ¹⁴⁵ E dunque?

The homophonic wordplay between «l’amer» (“love”) and «la mer» (“sea”) reveals the couple’s enjoyment of the ludic aspects of the conversation, showing the potion’s ability to promote a sense of «pleasure, rampant excitement, and well-being», the same effects of PEA [body’s production of the neurochemical phenylethylamine]. ¹⁴⁶

Si tratta di forme ed espressioni del discorso del corpo, riflessi involontari e processi cinesici impastati nell’ordine dell’immaginario; una volta verbalizzati, destrutturano l’ordine simbolico della significazione.

C’è un altro aspetto di rilievo ‘teoretico’, che il trattamento tristaniano del motivo del filtro amoroso può porre all’attenzione del lettore dell’episodio dantesco. Nel poema di Béroul la durata degli effetti del filtro è limitata, per quanto cospicua: tre anni. La passione travolge, improvvisa, ma la sua intensità fatalmente scema: non tanto per un rinsaldarsi delle prerogative razionali, che non hanno voce in capitolo, ma per il venire meno dell’urgenza del desiderio. Il recupero della direzione del volere è assimilabile a un risveglio, pieno di stupore. E pertanto gli amanti non solo rifiutano di riconoscersi colpevoli per l’abbandono al folle amore, ma, paradossalmente, protestano di non amarsi, in realtà. Così risponde Tristano alla rampogna del monaco eremita Ogrin: «que ele m’aime en bone foi, / vos n’entendez pas la raison: / q’el m’aime, c’est par la poison. / Ge ne me pus de lié partir, / n’ele de moi, n’en quier mentir». E Isotta sarà ancora più esplicita: «il ne m’aime pas, ne je lui, / fors par un herbé dont je bui / et il en but: ce fu pechiez». ¹⁴⁷ Su questo punto la versione di Thomas è meno *tranchant*: non è posto un limite alla durata degli effetti, il filtro ha permesso di riconoscere ciò che attendeva soltanto di essere portato pienamente alla luce. La rivelazione mette in prospettiva il passato, dando senso a un percorso compiuto, come rileva Tristano:

da interpretare come troncamento di *amaro*, cfr. ANTONIO SORELLA, *Amor ch’a nullo amato amar perdona*, in «*In principio fuit textus*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di Vito Luigi Castrignanò, Francesca De Blasi e Marco Maggiore, Firenze, Cesati, 2018, pp. 127-142.

¹⁴⁵ G. VON STRASSBURG, *Tristan*, cit., p. 202 [vv. 11989-11992].

¹⁴⁶ L.E. DOGGETT, *Love cures*, cit., p. 111.

¹⁴⁷ BÉROUL, *Le roman de Tristan*, cit., pp. 86, 88 [vv. 1382-1386, 1413-1415].

Dites li qu'ore li suvenge / des emveisures, des deduiz / qu'eümes jadis jors e nuiz,
 / des granz peines, des tristurs / e des joies e des dusurs / de nostre amur fine e
 veraie / quant ele jadis guari ma plaie, / del beivre qu'ensemble beümes / en la mer,
 quant suppris en fumes. / El beivre fud la nostre mort, / nus n'en avrum ja mais
 confort; / a tel ure duné nus fu / a nostre mort l'avum beü.¹⁴⁸

Certo, nel momento in cui gli amanti sorbiscono il filtro, che si diffonde fra gli umori del corpo, si determina un salto di qualità nel rapporto erotico, che entra nella dimensione propriamente tragica. Dalla *fin'amor* alla *fol'amor*:

In tale ottica al filtro andrebbe attribuita la responsabilità di avere trasportato l'amore *desir* nella dimensione dell'amore *deduit*, che è anche ciò che dal punto di vista narrativo avviene nei testi che hanno conservato questa parte della storia e che è ciò che la *Tavola Ritonda* dice esplicitamente.¹⁴⁹

Precisamente: il momento in cui il desiderio, sempre ideologicamente e moralmente gestibile,¹⁵⁰ si trasforma in piacere, puro e ideologicamente negletto linguaggio del corpo. Un linguaggio che esorbita dall'inquadramento logocentrico. È preideologico, amorale natura che si risveglia. Ci voleva un pensatore come Abelardo per rivendicarne la neutralità intenzionale: «Ex his, ut arbitror, liquidum est nullam naturalem carnis delectationem peccato abscribendam esse, nec culpae tribuendum in eo nos delectari, quo cum perventum sit delectationem necesse est sentiri».¹⁵¹ Naturalmente, non è il filtro in sé, l'affidarsi al principio di piacere, che determina le conseguenze nefaste, bensì l'oltraggio a un costrittivo sistema di valori, che quasi sempre determina reazioni, sul piano dottrinale ma anche materiale, di inaudita violenza. E quindi, qual è il nucleo intimo della leggenda di Tristano e Isotta, che l'ha imposta e la mantiene viva, proprio in quel torno di secoli bassomedievali che approdano alla tragedia degli amanti infernali di Dante?

[...] through the practice of arranged marriages, medieval society ignored the existence of passion. The romance of Tristan and Iseut reveals the costs associated

¹⁴⁸ THOMAS, *Le roman de Tristan*, cit., pp. 450, 452 [«Dénouement du roman», manuscrit Douce, vv. 1216-1228]. «In listing the events of their shared past, Tristan says that they loved each other with true *fin'amors* before they even drank the potion, suggesting that such feelings were there for some time before they were recognized. We have all had experiences in which the signs pointed to an understanding that we saw clearly only in retrospect» (L.E. DOGGETT, *Love cures*, cit., p. 114).

¹⁴⁹ G. ZAGANELLI, *Béroul, Thomas e Chrétien de Troyes (sull'amore, la morte, la gioia)*, cit., p. 21.

¹⁵⁰ «Mostratemi chi devo desiderare», protestava Barthes (cfr. *supra*, § I.5).

¹⁵¹ PETRI ABALARDI *Ethica seu Scito te ipsum*, in *PL* CLXXVIII, col. 641b [III].

with ignoring this real and powerful force. Ovid's love poetry and Andreas Capellanus' *De arte honeste amandi* depict love as a game. Flirting and dalliances serve as a means of entertainment and distraction for those who marry for economic or political reasons. Moreover, the lovers in these works seem driven by conventions and not by passion. The Tristan legend demands that we pay attention to passion's force. This is what is new in the depiction of love in twelfth- and thirteenth-century romance: passionate love is shown to be other than an amusing game with contradictory rules.¹⁵²

L'urgenza della passione, che chiede uno spazio di rivelazione e gratificazione, s'infrange contro l'ordine costituito della storia, contro la sua pretesa razionalità. L'insoffribile verità proclamata dal *Tristan* genera la risposta misurata dell'amor cortese, che pone sul piatto un'innocua interiorità cerebralmente vellicata, che ama, soffre e muore senza che debba essere presa sul serio:

Chrétien contesta la pretesa verità del *Tristan*, respinge la nozione di destino tragico e nega al tempo stesso l'aspirazione dell'individuo ad una felicità che possa svilupparsi solo al di fuori della società. Per il mondo cortese il comportamento di Tristano era un tradimento dell'ideale cavalleresco, mentre nel *Tristan* la società si presentava per la prima volta chiaramente come istituzione ostile all'uomo, e il diritto alla felicità individuale si affermava nella sua verità solo nel suo ultimo trionfo, nella morte.¹⁵³

Nella composita tradizione testuale del *Tristan en prose*, troviamo un lai attribuito al personaggio di Isotta, *Folie n'est pas vasselage*, sprezzante verso lo spassimante cavaliere Caerdino (Kahédin). È folle, sentenzia la principessa, prestare un servizio d'amore che non s'aspetti ricompensa o, ancora peggio, che non abbia speranza di essere corrisposto: «Lors dit l'om qu'il est sage et preuz: / "Qi aime et set qu'il n'est amez, / bien devroit estre fols clamez". / Amor qui fait voie perdue / est amor povre et experdue».¹⁵⁴ La prospettiva di Isotta è incontestabilmente passionale, e irriducibile dunque all'universo dell'amor cortese, che contraddice col suo *ethos* e qui critica in forma gnomica. Ribalta su quella cultura l'astratta

¹⁵² L.E. DOGGETT, *Love cures*, cit., p. 132.

¹⁵³ ERICH KÖHLER, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 218.

¹⁵⁴ Abbiamo citato da FABRIZIO CIGNI, *Il lai tristaniano Folie n'est pas vasselage e i suoi contesti (con edizione del manoscritto braidense)*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, cit., tomo I, p. 592 [vv. 10-14]. All'interno della vasta compagine romanzesca, il lai si trova in *Le roman de Tristan en prose*, tome I, *Des aventures de Lancelot à la fin de la «Folie Tristan»*, éd. par Philippe Ménard, Genève, Droz, 1987, p. 233 [§ 158].

caratterizzazione di *fol'amor* che viene attribuita alla sua storia con Tristano: non potrà dirsi folle chi condivide, senza costrizione, la passione, che potrà risultare eccedente solo rispetto a un sedicente universale costrittivo *modus in rebus*, bensì chi sublima le ragioni di un rifiuto in una via di ascesi morale o, ancora peggio, chi vendica il desiderio frustrato con la sopraffazione dell'amato. Di nuovo, siamo in presenza di un'altra voce, e la sua caratteristica insistenza sulla reciprocità sembra proiettare un riflesso su una celeberrima affermazione di Francesca. Ascoltiamo un'altra voce femminile, Lavinia, ormai presa dall'amore per Enea: è follia amare senza essere corrisposti: «Lasse, coment porrai amer, / se ge ne truis d'amor mon per? / Ce m'est avis que ge folei, / sel voi amer et il n'aint mei».¹⁵⁵

È innegabile che nell'esperienza di un *folle amore*, impastato di sensualità, convergano le storie di Isotta e di Francesca; ma anche Ginevra reclama la sua gioiosa e allo stesso tempo dolorosa prossimità. La Dame du Lac, madre adottiva di Lancillotto, così si rivolge alla Regina, pregiando il suo amore per il cavaliere:

moult a grant confort de sa folie qui raison i trouve et honnour; et en vostre folie amés vous la flour de tous les chevaliers. Si vous poés de ce vanter qu'onques dame ne pot faire: car vous estes compangne au plus prodome del monde, et dame au meillor chevalier qui vive. Et pour s'amour m'avés vous gaaingnie, et quan que je puis faire.¹⁵⁶

Un altro discorso al femminile, che, per quanto codificato nell'universo cortese che gioca sui paradossi ricavabili dalla convertibilità di *raison* e *folie*, mette in scena il capovolgimento della prospettiva: perché Lancillotto, indebolito e fuori di senno, è vegliato da Ginevra e curato dalla Dame du Lac, con «un ongement moult rice»;¹⁵⁷ allorché recupera le forze e torna padrone di sé, riconosce la Regina e gode i benefici del ritrovato amore per i successivi nove giorni, prima di rispondere nuovamente all'appello delle armi.

Fol'amor? Se si pesa sulla base delle esiziali tragiche conseguenze, la risposta non può essere che univoca: infrazione, che comporta disunione, e quindi la morte

¹⁵⁵ *Eneas*, cit., p. 303 [vv. 8171-8174]. Nel *Roman de Troie* viene declinato, apparentemente, il medesimo principio: «C'est une chose mout contraire, / amer ço dont om n'est amez» (BENOIT DE SAINT-MAURE, *Roman de Troie*, éd. par Léopold Constans, tome III, Paris, Firmin, 1907, p. 7 [vv. 15046-15047]). *Apparentemente*: non si esprime una donna, ma il Narratore, che prende spunto dai simulati sdegni di Briseide nei confronti di Diomede per deprecare l'attitudine femminile alla preziosità nelle schermaglie erotiche.

¹⁵⁶ *La Première Partie de la quête de Lancelot*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Jean-Marie Fritz, in *Le Livre du Graal*, II, *Lancelot. De «La Marche de Gaule» à «La Première Partie de la quête de Lancelot»*, édition préparée par Daniel Poirion, publiée sous la direction de Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2003, p. 900 [§ 888].

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 898 [§ 887].

degli amanti – e quindi la rovina del regno arturiano, in un'aura di tregenda. In ogni cosa occorre misura, soprattutto nell'assecondare lo stimolo dell'appetito concupiscibile. La mancanza di misura è un'offesa diretta a Dio: «Quando autem excesseris modum, offendis Deum», ammonisce Agostino,¹⁵⁸ anche nell'*usus uxoris*, beninteso (si ricordi la distinzione fra *uti et frui*). È il *modo*, eccessivo, che *offende*. Ma non in sé – non si può biasimare il semplice 'bestiale' impulso naturale – ma in quanto prodotto da una malattia del pensiero, che svislisce l'efficacia dei consigli dell'anima razionale di fronte al persistere dell'immagine del piacere. *Immoderata cogitatio*, appunto, come diceva Andrea Cappellano, che biasimava l'eccesso, ma, per altro verso, poneva il dubbio che a questa strozzatura passionale potessero porre rimedio uomini di vigilanza razionale e morale molto meno salda di quelli unti dal Signore, come Davide e Salomone: «Quis ergo mulierum amator suam sciret cupidinem moderari, si in viris tanto sapientiae dogmate fultis pro mulierum amore sapientia suum non novit officium nec modum potuit luxuriando servare».¹⁵⁹

L'equilibrio richiesto nella pratica mondana, la *mezura*, conseguibile attraverso ascesi e spiritualizzazione, possono essere violati in funzione dell'*excessus* desiderante che si rivolge a Dio. Certo, appare degno di nota il fatto che «l'éclosion de la poésie courtoise et du roman courtois, toute cette littérature amoureuse en langue française, est précédée ou accompagnée d'une abondante spéculation théologique sur l'amour»,¹⁶⁰ che passa attraverso la scuola benedettina e cistercense di Guillaume de Saint-Thierry e Bernardo di Chiaravalle, e la scuola vittorina di Ugo e Riccardo di San Vittore. La passione conculcata esonda dagli argini razionali per compensare il rapporto totalmente sbilanciato con l'Infinito della carità (abbiamo ricordato il principio giovanneo, *Deus caritas est*, che impone l'amore come viatico alla conoscenza). E allora il riscattato senso anagogico dell'esperienza erotica nel *Canticum canticorum* può esprimersi senza remore, in una *laudatio* in vertiginosa *climax*, nelle parole di Bernardo:

O amor praeceps, vehemens, flagrans, impetuose, qui praeter te aliud cogitare non sinis, fastidis caetera, contemnis omnia praeter te, te contentus! Confundis ordines, dissimulas usum, *modum ignoras*; totum quod opportunitatis, quod rationis, quod pudoris, quod consilii iudiciive esse videtur, triumphas in temetipso, et redigis in captivitatem.¹⁶¹

¹⁵⁸ Si tratta dei *Sermones de Sanctis* (SANT'AGOSTINO, *Discorsi*, V, *Su i Santi*, in *Opera*, vol. XXIII, Roma, Città Nuova, 1986, p. 70 [CCLXXVIII, 10]), su cui ha richiamato l'attenzione LINO PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella «Commedia»*, Firenze, Cadmo, 2005, p. 52.

¹⁵⁹ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 310 [III].

¹⁶⁰ É. GILSON, *La théologie mystique de Saint Bernard*, cit., p. 14.

¹⁶¹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones super Cantica Canticorum 36-86*, cit., p. 272 [LXXIX] (nostro il corsivo).

Un amore che ignora il modo, la misura, e che assoggetta la ragione (il pudore, il consiglio, il giudizio). Dio, e solo Lui evidentemente, deve essere amato per sé, e senza misura: «Vultis ergo a me audire quare et quo modo diligendus sit Deus. Et ego: causa diligendi Deum, est Deus; modus, *sine modo diligere*». ¹⁶² *Fol'amor*, senza meno, che nell'afflato desiderante dell'anima dimidia la meschina prudenza mondana che si arresta di fronte alla sconvenienza dell'*immoderata cogitatio*. Poi si torna nel secolo, e di quell'immoderato amore, in sé intransitivo perché sempre in difetto rispetto all'intensità dell'amore divino, non deve restare traccia, fra enti finiti marcati dall'appetito concupiscibile. Eppure s'impone, inalienabile, la tentazione di rompere il limite anche in senso orizzontale; il più delle volte, una tentazione gestita nella macerazione della respiscenza o nella fierrezza della continenza, assai di rado rivendicata nella sua consustanzialità con la vita, *absolute* rispetto alla cattiva infinità della Storia. È la voce di Eloisa: «Cui quidem tanto te maiore debito noveris obligatum, quanto te amplius nuptialis foedere sacramenti constat esse astrictum et eo te magis mihi obnoxium, quo te semper ut omnibus patet immoderato amore complexa sum». ¹⁶³

Immoderato amore: l'amore con cui ha abbracciato l'amante, vincolandolo con un titolo più cogente del sacramento nuziale. ¹⁶⁴ Non si tratta dell'antistorica affermazione di una sensibilità preromantica: più avanti avremo modo di apprezzare la reazione di due letterati dell'epoca, come Jean de Meun e Francesco Petrarca, che nella voce di Eloisa percepirono il riverbero di un'altra voce. In una successiva lettera, Abelardo biasimerà invece, con significativo slittamento semantico, la propria *immoderata libido*, che l'aveva condotto ad assumere atteggiamenti aggressivi, quando non addirittura violenti, nei confronti dell'amata:

Nosti quantis turpitudinibus immoderata mea libido corpora nostra addixerat ut nulla honestatis vel Dei reverentia in ipsis etiam diebus Dominicae passionis vel quantarumcumque solemnitatum ab huius luti volutabro me revocaret. Sed et te nolentem et, prout poteras, reluctantem et dissuadentem, quae natura infirmior eras, saepius minis ac flagellis ad consensum trahebam. ¹⁶⁵

¹⁶² BERNARD DE CLAIRVAUX, *Liber de diligendo Deo*, cit., p. 119 (nostro il corsivo).

¹⁶³ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 128 [Eloisa, II].

¹⁶⁴ L'espressione di Eloisa era moneta corrente nel calepino ortodosso, ma in tutt'altra accezione; si veda Alcuino, quando enumera i peccati generati dalla *fornicatio*: «De qua [fornicatione] nascitur caecitas mentis, inconstantia oculorum vel totius corporis, *amor immoderatus*; saepe periculum vitae, lascivia, joca, petulantia, et omnis incontinentia; odium mandatorum Dei, mentis enervatio, et injustae cupiditates; negligentia vitae futurae, et praesentis delectatio» (ALCUINI *Liber de virtutibus et vitiis*, XXIX, in *PL CI*, col. 634a [nostro il corsivo]).

¹⁶⁵ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 206 [Abelardo, III].

Si pone a questo punto il problema della dibattuta interpretazione dell'emistichio «e 'l modo ancor m'offende». Acclarato che «Il provenzale *mezura*, traduzione del termine latino 'modus', è [...] correlabile con l'italiano 'modo' nel senso che assume in questo contesto dantesco»,¹⁶⁶ occorrerebbe chiedersi se la valorizzazione della parola di Francesca sia davvero salvaguardata dalla collusione col paradigma dicotomico che regge l'ideologia cortese del *De amore*:

non deve stupire che anche nel v. 102, proprio in quel termine, "modo", si celi l'ennesimo riferimento al *De amore* e che dunque nel "modo" che offende Francesca vi sia l'eco non molto lontana dall'*immoderata cogitatio*, in maniera perfettamente coerente alla teoria d'amore fino a questo punto espressa nell'episodio dei due amanti e che poi sarebbe tornata per essere spiegata nel senso più generale in quei canti centrali del *Purgatorio*, un amore che coinvolge e sconvolge la razionalità di Francesca, la cui "dismisura" finisce per colpire proprio la sfera della *cogitatio*.¹⁶⁷

Vale quanto argomentato a proposito dell'assolutamente ridimensionabile ascendente di Cavalcanti: nell'offesa alla *mezura* non ha rilievo l'*immoderata cogitatio*. Scartata la *lectio faciliior*, banalizzante, del riferimento alla circostanza della morte – siamo in presenza di un conflitto di codici, ma ne parleremo più avanti¹⁶⁸ –, si tratta allora di fare una scelta: vedere in Francesca l'astrazione femminile di un sistema dottrinale cortese, oppure considerarla sorella di Isotta, di Ginevra, di Eloisa. Nel momento in cui si riuscisse a comprendere che esiste un *immoderatus amor* che non risponde alla logica binaria che stringe in unità, facce della stessa medaglia, *immoderata cogitatio* e *immoderata libido*, avremmo verosimilmente trovato anche la risposta ai quesiti che continua a porre la seconda parte del canto V. Ma prima si richiede un breve indugio nel vestibolo.

¹⁶⁶ ANDREA PULEGA, *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 248.

¹⁶⁷ SEBASTIANO VALERIO, *Trittico per Francesca. I. Perché «il modo ancor m'offende»: riflessioni sul peccato di Paolo e Francesca*, «L'Alighieri», 28, 2006, p. 13.

¹⁶⁸ Si vedano le equilibrate considerazioni esposte in GIANCARLO RATI, *Ancora sull'esegesi di «Inf.» V, 102*, in *La pietà negata. Letture e contributi danteschi*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 11-20, che hanno il merito, se non altro, di mettere in dubbio che la diatriba sulla corretta lettura del verso sia davvero finita, come opinava Padoan (cfr. GIORGIO PADOAN, *Fine di una (troppo) fine interpretazione (a proposito di Inf. V, 102)*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I, *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 273-283).

IV.2.5. *Preliminari al colloquio*

Il pellegrino che accede al II Cerchio si trova al cospetto di un convulso dinamismo di corpi in completa balia di forti venti contrari: una quantità innumerevole di spiriti ammassati e sbalestrati in un caos perenne («di qua, di là, di giù, di sù li mena»). Si aggiungano le pessime condizioni di visibilità: «Io venni in loco d'ogne luce muto». In linea di principio, e oggettivamente, non sussiste margine per il discernimento dell'individuale; Tommaso, a cui mancano però le informazioni 'di prima mano' a cui aveva accesso Dante, riteneva che un qualche lume *ad videndum* fosse necessario ammetterlo, sebbene *nihil perspicue videatur*.¹⁶⁹ A meno che non venga ravvisato un elemento d'ordine, messo a fuoco dalla vista più acuta di Virgilio, che consenta all'intendimento ancora non trasumanato di Dante di vedere selettivamente e di riconoscere. La similitudine è come al solito dirimente: «E come i gru van cantando lor lai, / faccendo in aere di sé lunga riga». Ordine, disciplina, sollecitudine, secondo l'autorevole *explanatio* allegorica del *Trésor*:

Grues sont oisiaus que volent a eschieles, a senblance de *chevaliers* armés qui vont a bataille, & tousjors volent li uns devant l'autre ausi come gonfaloniers & guieres des autres, & le meine & conduist & chastie de sa vois, & trestous autres ensivent cellui & obeissent a sa loy.¹⁷⁰

A questo punto le singole anime possono essere distinte, se ne può ricavare la rassegna, come se si assistesse al transito di un corteo, anche se procede col passo irruente dei cavalieri schierati che si lanciano in battaglia. In testa – la 'gru che guida' le altre – dobbiamo immaginare Semiramide: «La prima di color di cui novelle / tu vuo' saper»; poi una sintetica menzione testuale di poche altre ombre, che omette di dare conto della lunga enumerazione di Virgilio: «e più di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito». Sono gli spiriti di coloro che morirono

¹⁶⁹ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXXIII, p. 273 [Suppl. III, q. 97 a. 4]. Come si sa, i Supplementi alla Terza parte della *Summa* sono il frutto dell'arrangiamento di precedenti opere dell'Aquinate, realizzato dai discepoli per concludere l'immensa fatica dottrinale, rimasta incompiuta in seguito alla crisi psicofisica patita il 6 dicembre 1273. I biografi raccontano di un Tommaso che trascorre gli ultimi mesi di vita in uno stato di ebbrietà mistica (cfr. JAMES A. WEISHEIPL, *Tommaso d'Aquino. Vita, pensiero, opere*, Milano, Jaca Book, 2003, pp. 324-326).

¹⁷⁰ B. LATINI, *Li livres dou tresor*, cit., p. 128 [I, 163] (nostro il corsivo). Cfr. LAWRENCE V. RYAN, "Stornei, Gru, Colombe": *the bird images in «Inferno» V*, «Dante Studies», 94, 1976, p. 34. Nel *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival (metà circa del XIII secolo), la positiva connotazione morale delle gru non è dedotta dal loro movimento ordinato, ma dal reciproco prendersi cura durante le ore del riposo, poiché la gru che veglia sulle altre vince la tentazione del sonno appoggiando le zampe su un terreno pietroso (cfr. RICHARD DE FOURNIVAL, *Le Bestiaire d'amour* suivi de la *Reponse de la Dame*, éd. par Célestin Hippeau, Paris, Auguste Aubry, 1860, p. 25).

per amore: «ch'amor di nostra vita dipartille».¹⁷¹ Nonostante l'evidente privilegio, per finalità esemplari, accordato a Semiramide, questo gruppo numeroso, ma ben differenziato e distinguibile di dannati, trova in un'altra donna la sua figura eponima: «la schiera ov'è Dido» – *schiera* dunque, non a caso, tenendo conto che Dante è sopraffatto da un primo soprassalto di pietà al sentire nominare non solo le «donne antiche», ma, appunto, i *cavalier*. S'intenda pure l'approssimativo dato numerico compendiato da Dante in funzione di iperbole: cionondimeno se ne ricava che una consistente quota di personaggi del mito classico, biblico e moderno, di nobile lignaggio e per fama noti, si ritrova a condividere la posizione di colpevole ma tragica e compassionevole soggezione ad Amore.¹⁷² Ammettiamolo pure: appartenere a quella schiera costituisce un segno di distinzione, non tanto per quel che possa valere in sé in Inferno, ma per la già fortissima appropriazione soggettiva dell'esperienza a carico del partecipe pellegrino narratore. Naturalmente, le anime che vi siano scaraventate di filato dalla cronaca non possono che confermare, per contagio nobilitante, i tratti che qualificano il gruppo.

Dicevamo di Didone, «colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo». La sua presenza, in posizione incipitaria, nel frammento di catalogo registrato da Dante, era attesa, ma il suo ruolo appare controverso. Dante segue Virgilio, e non poteva essere diversamente; nel *Convivio* aveva accolto la lettura moralizzante della relazione con Enea, che poneva in cattiva luce le lusinghe sensuali della Regina.¹⁷³

Nel trattato filosofico l'Alighieri accoglie infatti l'interpretazione allegorico-morale che, degli amori d'Enea e Didone, fornivano i prediletti avviamenti all'alta tragedia: il *De virgiliana continentia* di Fulgenzio e il commento *In Eneida* di Bernardo Silvestre, i quali, nell'ambito d'una ermeneutica tesa a ricondurre l'*itinerarium* descritto nel poema latino ad una esperienza esistenziale condotta nella varie età umane della vita, vedevano in Didone il prototipo della lussuria, anzi d'una adulterina, sfrenata libidine, dominante la creatura nei suoi giovani anni ma poi finalmente quanto virilmente vinta dalla ragione.¹⁷⁴

¹⁷¹ Secondo un'interessante proposta di lettura, che si appoggia al senso con cui il verbo *dipartire* è utilizzato proprio nel canto immediatamente precedente («O tu ch'onori scienza e arte, / questi chi son c'hanno cotanta onranza, / che dal modo de li altri li diparte?» [*Inf.* IV, vv. 73-75]), si dovrebbe intendere «le anime che si sono distinte a causa dell'amore» (cfr. CARLOS CORTEZO, *Bases para una restauración del Canto V del Inferno*, «Cuadernos de Filología Italiana», 1, 1994, pp. 50-52).

¹⁷² Sullo scorciato catalogo dantesco, cfr. PHILIPPE GUÉRIN ET LEYLA LIVRAGHI, *Regards croisés sur Dante, Enfer V: amants exemplaires, pragmatique de la liste et interprétation de la tradition*, in *Entre les choses et les mots: les listes médiévales*, éd. par Philippe Guérin et Olivier Biaggini, Paris, Parution, 2021, pp. 127-153.

¹⁷³ Cfr. *Convivio*, IV, XXVI, 8, p. 460.

¹⁷⁴ FRANCESCO MAZZONI, *Il canto V dell'Inferno*, cit., p. 112.

Il *Roman d'Eneas*, che pure restituisce in una efficace chiave drammatica il traviamiento passionale di Didone, allude alla dubbia reputazione della donna, alla «felonie de la dame» di cui tutta la Libia ormai favoleggiava, al suo rapporto con quello straniero che «or la maintient eil en putage. / En luxure andui se demeiennent».¹⁷⁵ È pur vero che esisteva un'altra autorevole versione della vicenda, che Dante difficilmente poteva ignorare, avvalorata da Servio¹⁷⁶ e ripresa esplicitamente da un indignato Petrarca, polemico, è da supporre, nei confronti dell'infamante lezione del Canto V. Ecco dunque la Regina di Tiro, che diventa uno dei personaggi esemplari del *Triumphus Pudicitie*: «poi vidi, fra le donne pellegrine, / quella che per lo suo diletto e fido / sposo, non per Enea, volse ire al fine / (taccia 'l vulgo ignorante); io dico Dido, / cui studio d'onestate a morte spinse, / non vano amor com'è 'l publico grido».¹⁷⁷ L'immagine di Didone casta vedova *univira*, alimentata da una tradizione medievale che non si appoggia al racconto virgiliano e ovidiano, suicida per non cedere alle voglie di Iarba re dei Getuli, trova riscontro anche nel Boccaccio di *De mulieribus claris*: «Dido, cui prius Elyssa nomen, Cartaginis eque conditrix et regina fuit. Huius quidem in veras laudes, paululum ampliatis fimbriis, ire libet, si forte paucis literulis meis saltem pro parte notam, indigne obiectam decori sue veduitatis, abstergere queam».¹⁷⁸ Pertanto, suicida proprio per onorare il «cener di Sicheo».

La figura è ancipite. Dante sicuramente non avalla la sua riduzione a paradigma di prorompente e maliziosa lussuria femminile, sul tipo di Semiramide e Cleopatra: una chiara spia lessicale la distingue, ascrivendola al regime delle donne vittime d'Amore – «colei che s'ancise amorosa». Amore sensuale, ma Amore.¹⁷⁹

¹⁷⁵ *Eneas*, cit., p. 59 [vv. 1568, 1572-1573].

¹⁷⁶ «Despectus Iarbas, rex Lybiae, qui Didonem re vera voluit ducere uxorem et, ut habet historia, cum haec negaret, Carthagini intulit bellum. Cuius timore cum cogeretur a civibus, petiit ut ante placaret manes mariti prioris, et exaedificata pyra se in ignem praecipitavit; ob quam rem Dido, id est virago, quae virile aliquid fecit, appellata est: nam Elissa proprie dicta est» (*Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii / recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen*, Hildesheim, Olms, 1961, vol. I, p. 468 [ad *Aen.* IV, 36]). Cfr. anche AMBROSII THEODOSII MACROBII *Saturnalia*, hrsg. von Iacobus Willis, Leipzig, Teubner, 1970, vol. I, p. 315 [I, 5, 17, 4-6].

¹⁷⁷ FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus Pudicitie*, in *Trionfi*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1984, p. 70 [vv. 154-159].

¹⁷⁸ GIOVANNI BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1967, vol. X, pp. 168-169 [XLII 1]. Cfr. ELSA FILOSA, *Tre studi sul «De mulieribus claris»*, Milano, Led, 2012, pp. 98-103.

¹⁷⁹ Bonora vede solo parzialmente giusto, perché conferisce un peso sproporzionato alla dimensione spirituale di Eros: «dopo avere parlato di lussuria per Semiramide, dice amore per Didone (“ell'è colei che s'ancise amorosa”), torna a lussuria con Cleopatra (“Cleopatràs lussuriosa”), abbandonando poi definitivamente le parole che farebbero pensare alla sola carnalità e usando sempre la parola *amore* per quello che essa comporta di spirituale» (ETTORE BONORA, «*Inferno*» Canto V, «Giornale storico della letteratura italiana», CLIX, 1, 1982, p. 336). Interessante l'ipotesi di leggere nella fisionomia del personaggio di Francesca un'*altera Dido*; i riscontri, noti, sono

Nel *Roman de la Rose* la Vieille, che dovrebbe salvaguardare il pulcellaggio di Bel Accueil, istruisce la giovane, in una tirata di 1500 versi, al fine di sfruttare cinicamente le debolezze maschili nel gioco mondano di eros. Le donne soggiogate dalla passione sono sempre state ridotte a mal partito, come confermano l'esperienza e i casi illustri riferiti dall'antica sapienza. Snocciola allora un catalogo di infelici donne amanti, che termina con la reticenza: «Mil exemples dire en savroie, / mes trop grant conte a fere avroie»¹⁸⁰ – si ricordi «e più di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito».¹⁸¹ In realtà l'elenco, per quanto diffuso per una novantina di versi, conta solo quattro donne, come in Dante. La prima a essere introdotta è proprio Didone (poi Fillide, Enone e Medea). Dopo aver rimarcato l'ingratitude, la doppiezza, la viltà dell'eroe troiano, la Vieille ritrae il patetico gesto insano della Regina che si trafigge il petto: «Mout fust granz pitiez a voair, / qui tel fet fere li veïst; / dur fust qui pitiez n'en preïst, / quant si veïst Dydo la bele / seur la pointe de l'alumele. / Par mi le cors la se ficha, / tel deul ot don cil la tricha».¹⁸²

La rievocazione del crudele fato di Didone non è adombrata dalla condanna moralistica, bensì offre il destro per un salutare esercizio di pietà: certamente pericoloso, deplorabile, se si presta ascolto all'integralismo agostiniano, che quasi in apertura delle *Confessioni* si rammarica di avere versato lacrime per quella donna infelice, quando avrebbe dovuto piuttosto piangere per se stesso, così indulgente in gioventù alla fornicazione col falso sentimentalismo della letteratura, che allontana dall'autentico amore per Dio:

Quid enim miserius misero non miserante se ipsum, et flente Didonis mortem, quae fiebat amando Aeneam, non flente autem mortem suam, quae fiebat non amando te, Deus, lumen cordis mei, et panis oris intus animae meae, et virtus maritans mentem meam et sinum cogitationis meae? Non te amabam, et fornicabar abs te.¹⁸³

Problema morale enorme, dunque, per Dante, che in maniera ostentata non

efficacemente argomentati in CLAUDIA VILLA, *Le maschere di Francesca e il fantasma di Didone*, «Lecture classensi», 46, 2017, pp. 27-42.

¹⁸⁰ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. II, p. 153 [vv. 13233-13234].

¹⁸¹ Cfr. CARLOS CORTEZO, *Le roman «de Francesca»*, «Tenzone», 12, 2011, p. 88. Nel *Fiore* avremo: «Molti d'asempri dartene saprei, / ma troppo saria lungo parlamento» (*Fiore*, CLXII, vv. 1-2, p. 242).

¹⁸² G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. II, p. 151 [vv. 13174-13180].

¹⁸³ SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni*, cit., pp. 22-24 [I, 13, 21]. Nella reazione di Agostino di fronte alla seduzione del testo letterario, nel suo caso il libro IV dell'*Eneide*, si può ravvisare, secondo Mazzotta, la fonte che ha suggestionato Dante per l'invenzione del "libro galeotto" (cfr. GIUSEPPE MAZZOTTA, *Dante, poet of the desert. History and allegory in the «Divine comedy»*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1979, pp. 166-170).

rifugge dal dichiarare ed esibire le proprie reazioni pietose di fronte agli esiti infausti che hanno dolorosamente sciolto i viluppi passionali: «Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito / nomar le donne antiche e ' cavalieri, / pietà mi giunse, e fui quasi smarrito». Pietà, è da credere, soprattutto per l'*infelix Dido*, e di lì a poco per l'anima di Francesca.

La figura di Didone si presta a ulteriori considerazioni, da porre in premessa all'incontro che si sta per materializzare. La leggenda virgiliana racconta dell'omicidio di Sicheo perpetrato dal cognato, Pigmalione, per loschi motivi dinastici; Virgilio destina la suicida regina per amore ai *lugentes campi*, nell'Antinferno, mentre nel Tartaro vero e proprio, riservato agli empi, si trovano anche «quique ob adulterium caesi», gli adulteri che sono stati uccisi; soprattutto, Didone, come tutte le ombre che popolano i “campi del pianto”, è uno spirito senza pace: «Hic quos durus amor crudeli tabe peredit, / secreti celant calles et murtea circum / silva tegit; curae non ipsa in morte relinquunt».¹⁸⁴ Non tormentata da una pena corporale specifica, errante per un bosco di mirti, la donna continua a patire l'intensità degli affetti terreni, ancora consumata dall'amore: motivo che il fuggevole incontro con l'eroe in Averno, beneficato di silenzio e sprezzo, solleva in un'aura di tragica *admiratio*. Veramente difficile immaginare che, Virgilio presente – lì, con lui –, Dante potesse enfatizzare la versione meramente libidinosa, in funzione di *exemplum* moralistico, del dramma di Didone; peraltro, Dante sfugge prodigiosamente anche al rischio opposto, di confermare, sempre per fini di pargnesi morale, il santino della donna risolutamente fedele alla memoria del marito. Di tale fattura è il realismo dantesco. Riconosciuta la Regina fenicia, accesa di amore sensuale, s'illimpidisce l'orizzonte per notare, fluttuanti nella sua schiera, «quei due che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggeri».

Dunque, lo sguardo del pellegrino, com'è naturale che sia, progressivamente assuefatto alla malcerta visibilità di quell'orizzonte caotico, si è fatto acuto al punto di discernere l'individuale: le più di mille anime indicate dalla sua guida e quindi una coppia, che, dobbiamo intendere, si segnala per una postura in tutto stravagante rispetto a quella dei numerosissimi dannati passati silenziosamente in rassegna. Dante lavora su una sensibilità medievale che accarezza l'idea dell'unione degli amanti in un solo cuore. Le risorse speculative e fantastiche erano assicurate dalle venerande discussioni sull'amicizia e dai più recenti rapimenti estatici del misticismo. «For human lovers, [...] no less than for divine lovers, love seeks to unite two hearts in one or to bring about a mutual transformation of the lover and the beloved. Medieval poets of different lands knew this motif well».¹⁸⁵ La

¹⁸⁴ Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 260 [I, vv. 343 sgg.]; pp. 496, 506 [VI, vv. 442-444 e 612].

¹⁸⁵ NICOLAS JAMES PERELLA, *Kiss sacred and profane. An interpretative history of kiss symbolism and related religio-erotic themes*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 96.

lirica provenzale giocava sapientemente con l'*equivocatio* tra *cor(s)* e *cor(p)s*, 'cuore' e 'corpo', per alludere alla vagheggiata unione fisica e spirituale degli amanti.¹⁸⁶ Probabilmente il lettore trecentesco non avrebbe avuto soverchia difficoltà a identificare, con rapida supposizione, le due anime strette nell'abbraccio, non fosse che Dante, così provvidamente parco nel risparmiare una noiosa enumerazione, aveva tuttavia avuto l'accortezza di avvertire che Tristano era presente, ma in volo solitario, diviso da una innominata Isotta. La testimonianza del narratore è sorprendente: l'unione nella morte e oltre la morte del principe di Cornovaglia e della principessa irlandese era attestata da una tradizione che partiva dal meraviglioso lai *Chevrefoil* di Marie de France, e veniva ancora ribadita nella *Tavola ritonda*:

Conta la vera storia e pruvano più persone, che compiuto l'anno, in quel di subitamente, cioè dal dì che Tristano e Isotta furono sopelliti, nel pillo si nacque una vite, la quale avea due barbe o vero radici; e l'una era barbicata nel cuore di Tristano, e l'altra nel cuore di Isotta; e le due radici feceno uno pedale, lo quale era pieno di fiori e di foglie, e uscia dal pillo e facea meriggiana sopra le due imagini delli due amanti.¹⁸⁷

Più che un omaggio al mito, quella di Dante sembra una sua riscrittura: Tristano è un modello che viene superato attraverso un'allusiva *aemulatio*. A questo punto, le coppie Tristano-Isotta e Paolo-Francesca si separano, dopo essere partite da un fondo comune – gli amanti adulteri che infrangono l'ordine familiare. Diverse le circostanze della morte congiunta – nel *Tristan en prose* occupa la scena, con iperrealistica indelicatezza che sarà sentimentalmente sfumata nella *Tavola ritonda*, un Tristano moribondo che raccoglie le ultime forze per stringere a sé Isotta, soffocandola, per adempiere il voto di morire all'unisono; diversa la sorte ultraterrena. Prima ancora di mettere a tacere Lucano e Ovidio, Dante sembra fare i conti con la leggenda tristaniana, che *in articulo mortis* viene sconfessata.

L'orizzonte è puramente letterario – non teologico, tantomeno morale –, perché solo introducendo una necessità di carattere poetico, forse in agonistica tensione col *Tristano*, potremo spiegare una condizione altrimenti irricevibile, quella delle anime amanti indissolubilmente legate nel Cerchio dei peccatori carnali:

A noi sembra che Dante non si sia posto il problema se l'essere uniti costituisca per la coppia una pena maggiore o minore, poiché ciò era del tutto estraneo al

¹⁸⁶ Cfr. ANTOINE TAVERA, *Ancien Provençal 'cor(s)' et 'cor(p)s': une quasi-homonymie riche de conséquences*, in *Le «cuer» au Moyen Âge (réalité et senefiance)*, «Senefiance», 30, 1991, pp. 409-437.

¹⁸⁷ *La tavola ritonda o L'istoria di Tristano*, cit., p. 508 [cap. CXXXI]. L'accostamento del lai di Marie de France, in funzione del motivo dell'indissolubile unione degli amanti, era stato proposto da VINCENZO CRESCINI, *L'episodio di Francesca*, Padova, Draghi, 1902, p. 16.

momento poetico che egli voleva fissare in quelle figure. Comunque, manca ogni motivo per ammettere che egli vedesse nell'unione dei due un accrescimento della pena, giacché, anzi, dell'essere uniti, i due amanti non pare che si dolgano; il rimpianto del 'tempo felice', quello del peccato, basterebbe a farci escludere che Dante volesse applicare al caso tanta teologia, quanta ne vede il dantista moderno.¹⁸⁸

I tentativi di dare conto di quell'unione, penetrando nei decreti della Giustizia divina, si sono naturalmente sprecati.¹⁸⁹ Ma si consideri: a quale titolo quella Giustizia avrebbe dovuto inferire sulle anime di Paolo e Francesca, riservando loro una condizione del tutto eccezionale che comportasse aggravio di pena? Dovendosi intendere dunque più colpevoli delle migliaia di anime che Dante ha avuto l'opportunità di ravvisare durante il transito in quel Cerchio? Né si può pretendere, all'opposto, che quella intima prossimità corrisponda a una mitigazione della sofferenza, come se la pietà avesse infine illanguidito l'inflessibile verdetto divino. A Dio la giustizia, a Dante la pietà, non si possono confondere i ruoli. Né Dante né il partecipe lettore possono interrogare il divino arbitrio; ne devono prendere atto, ammirando, di quando in quando, la sua stupefacente traduzione in giustizia poetica. Ciò che accade con gli amanti romagnoli, che esprimono imperituramente la miracolosa unione del due in uno,¹⁹⁰ in un senso prima di tutto icasticamente fisico.¹⁹¹ La conferma l'abbiamo per diretta attestazione di un autore che non può essere sospetto di condiscendenza verso l'invenzione dantesca, intendiamo Petrarca, che incontra Paolo e Francesca, insieme a Tristano e Isotta, all'interno della prima stringata elencazione degli eroi amanti del mito moderno:

¹⁸⁸ A. PAGLIARO, *Il canto di Francesca*, cit., p. 132.

¹⁸⁹ Un esempio: «Né il fatto che i due *paion si al vento esser leggiere* vuol certo indicare una condizione d'oblio, o di indifferenza alla bufera, ma piuttosto una particolare intensità di partecipazione alla pena. [...] la loro punizione è maggiore proprio in quella disperata unione e nel perpetuarsi in loro la disposizione al peccato, senza ombra di pentimento o di rivolta» (GIOACCHINO PAPARELLI, *Ethos e pathos nell'episodio di Francesca da Rimini*, in *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 185-186).

¹⁹⁰ Non abbiamo gli elementi per asserire che, prima dei bamboleggiamenti del sentimentale romantico, nell'idea di un'unione degli amanti oltre la morte (un'idea non cristiana, come testimonia la formula del sacramento nuziale) abbia trovato espressione una sensibilità marcata per genere; tuttavia, alcune testimonianze di donne dell'Alto Medioevo, pietosamente raccolte e discusse da Peter Dronke, reclamano attenzione; per esempio, l'epitaffio per la tomba di Vezio Agorio Pretestato, composto dalla vedova Aconia Fabia Paulina: «sed tamen felix tua / quia sum fuique postque mortem mox ero» (cfr. P. DRONKE, *Donne e cultura nel Medioevo*, cit., p. 52).

¹⁹¹ Non è affatto peregrino «pensare a Paolo e Francesca come due amanti che, trucidati insieme con un unico colpo di spada proprio mentre consumavano l'atto d'amore, si ritrovano fissati nell'eternità come corpo unico, avvinghiati, congiunti» (GIANNI OLIVA, «*Questi, che mai da me non fia diviso*» (Inf. V, 135), «Critica letteraria», 182, 1 2019, p. 8).

«Ecco quei che le carte empion di sogni, / Lancilotto, Tristano e gli altri erranti, / ove conven che 'l vulgo errante agogni. / Vedi Ginevra, Isolda e l'altre amanti, / e la coppia d'Armino che 'nseme / vanno facendo dolorosi pianti».¹⁹² Tristano è superato, per la resa dei conti occorrerà attendere il XIX secolo. Sullo sfondo s'affaccia invece un altro modello, a partire da una base storica letterariamente trascesa in una dimensione ormai mitica ed esemplare, anche se difficilmente inquadrabile in un registro ortodosso. L'Anonimo redattore del *Chronicon Turonense* (anni Venti del secolo XIII) raccoglie una diceria sulla morte di Eloisa:

Haec namque, sicut dicitur, in aegritudine ultima posita, praecepit ut mortua infra mariti tumulum poneretur. Et sic, eadem defuncta ad tumulum apertum deportata, maritus eius, qui multis diebus ante eam defunctus fuerat, elevatis brachiis illam recepit, et ita eam amplexatus brachia sua strinxit.¹⁹³

Anche se l'immagine della costanza *post mortem* dell'affetto rende forse eccessivo onore alla disgraziata figura del chierico, la sottintesa 'infinitezza' del terreno apre uno squarcio sulla *forma mentis* medievale, che Dante esalterà proficuamente soprattutto in ragione della struttura dicotomica della prima Cantica, ancora lorda di vita.

Si può temperare, in grazia dell'amore, l'irriducibile intensità della pena cominata dal giudizio divino? L'Anonimo autore di un *chantafable* di fine XII secolo aveva avuto l'ardire di disegnare un autentico Inferno della cortesia, abitato da chierici, cavalieri, belle dame, musicisti, poeti, a cui l'eroe avrebbe volentieri sacrificato la salute dell'anima, pur di condividere la sorte dell'amata. È Aucassin che parla, angustiato per la scomparsa di Nicolette, fanciulla di supposte origini saracene:

Mais en infer voil jou aler, car en infer vont li bel clerc, et li bel chevalier qui sont mort as tornois et as riches guerres, et li buen sergant et li franc home: avec ciaus voil jou aler; et s'i vont les beles dames cortoises que eles ont deus amis ou trois avoc leur barons, et s'i va li ors et li argens et li vairs et li gris, et si i vont herpeor et jogleur et li roi del siecle: avoc ciaus voil jou aler, mais que j'aie Nicolette ma tres-douce amie avec mi.¹⁹⁴

Anche a Dante, al giovane poeta almeno, piaceva pensarlo, piaceva accarezzare

¹⁹² F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, in *Trionfi*, cit., pp. 45-46 [III, vv. 79-84].

¹⁹³ Il testo in PETER DRONKE, *Abelard and Heloise in medieval testimonies*, Glasgow, Glasgow University Press, 1976, p. 51. Dante conosceva la vicenda erotica di Abelardo ed Eloisa? Ovviamente sì, Jean de Meun l'aveva raccontata con partecipazione nel *Roman de la Rose* (cfr. G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. II, pp. 16-18 [vv. 8729-8802]).

¹⁹⁴ *Aucassin et Nicolette*, in *Poètes et romanciers du Moyen âge*, cit., p. 457 [VI].

l'iperbole e l'*adynaton* nell'immaginazione riscaldata dalla passione. Così quando dà voce, per l'unica volta, al Primo Fattore: «Diletti miei, or sofferite in pace / che vostra spene sia quanto mi piace / là ov'è alcun che perder lei s'attende, / e che dirà nello 'Nferno: 'O mal nati, / io vidi la speranza de' beati'»;¹⁹⁵ così, soprattutto, quando architetta una fantasia che non si saprebbe se definire blasfema, irriverente, proterva o se, semplicemente, debba riconoscersi il marchio dell'indelebile amore che esalta e custodisce l'esperienza terrena:

Pensando a quel che d'amor ho provato, / l'anima mia non chiede altro diletto, / né il penar non cura il quale attende; / ché poi che 'l corpo sarà consumato / se n'anderà l'amor che m'ha sì stretto / collei a Quel ch'ogni ragione intende; / e se del suo peccar pace no i rende, / partirassi col tormentar ch'è degna, / sìcche non ne paventa, / e starà tanto attenta / d'immaginar colei per cui s'è mossa, / che nulla pena averà che ella senta; / sìcche se 'n questo mo[n]do i' l'ho perduto, / Amor ne l'altro me'n darà tributo.¹⁹⁶

Andiamo avanti. Si prospetta la possibilità di parlare con le due anime. Possiamo immaginare la trepidazione del pellegrino, che per la prima volta interloquisce con dei dannati, e la trepidazione dello scrittore, alla ricerca di adeguate formule esordiali, per un attacco che risulti memorabile. Virgilio, sapientemente, imposta il registro dell'approccio. È opportuno riportare integralmente le tre terzine:

Sì tosto come il vento a noi li piega, / mossi la voce: «O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altri nol niega!». / Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere dal voler portate; / cotali uscir de la schiera ov'è Dido, / a noi venendo per l'aere maligno, / sì forte fu l'affettuoso grido.¹⁹⁷

Sul valore allegorico e morale da attribuire alle *colombe* si è discusso a sazietà; il richiamo in similitudine dovrebbe alludere alla condizione dei dannati del II Cerchio e, nello specifico, alla particolare connotazione dell'eros cortese vagheggiato e recitato dai due amanti. Perché la colomba è l'uccello sacro a Venere, madre di Enea, si dice che sia ghiotta di baci, che scambia come preliminari all'accoppiamento, e il suo nome è paraetimologicamente espressivo, come conferma Bernardo Silvestre: «dicuntur aves Veneris quia sunt luxuriose: unde dicuntur columbe quasi colentes

¹⁹⁵ *Donne ch'avete intelletto d'amore*, vv. 24-28, in *Vita Nova*, 10, p. 21.

¹⁹⁶ *Lo doloroso amor che mi conduce*, vv. 29-42, in *Rime*, 16, pp. 90-91.

¹⁹⁷ *Inf.* V, vv. 82-87.

lumbos».¹⁹⁸ Peraltro, la tradizione biblica offre una chiave di lettura più purgata (da Noè alla Terza Persona della Trinità), anche laddove la colomba entri in gioco come appellativo usato nel *Cantico dei Cantici* per l'amata. Nell'influente aviario di Ugo di Fouillo, che si apre, sulla scorta di un versetto del *Salmo* LXVII, proprio con un'analitica moralizzazione della *columba*, si precisa che l'uccello «Non vesticur cadaveribus, id est, desiderii carnalibus».¹⁹⁹ Si potrebbe venire a capo dell'incipite lettura supponendo all'opera una distinzione, più o meno esplicita, fra la *columba* e il *columbus* (piccione); è quest'ultimo a essere naturalmente libidinoso e adultero:

Per i bestiari e gli aviari, parlar male della colomba è una pratica impossibile. A meno di non cambiarne il nome: da colomba (*columba*), diventa piccione (*columbum*). Quest'ultimo è un uccello dal sangue caldo, come tutti quelli che si nutrono di granaglie e, per questa ragione, sessualmente focoso. Alcuni piccioni formano una coppia fedele, e non smettono di coccolarsi, di abbracciarsi, di copulare. Altri sono libidinosi e praticano l'adulterio, cosa che la colomba non fa mai.²⁰⁰

Così fosse, avremmo posto un ulteriore tassello a conferma dell'oltraggiosa evidenza del realismo dantesco: perché in Inferno la pura *columba* entra in similitudine per spiritualizzare l'impulso carnale che unisce due dannati, mentre in Paradiso l'impuro *columbus* regge il paragone per dare concretezza sensuale all'incontro fra San Pietro e San Giacomo. Ricordiamo i versi: «Sì come quando il colombo si pone / presso al compagno, l'uno a l'altro pande, / girando e mormorando, l'affezione; / così vid'io l'un da l'altro grande / principe glorioso essere accolto, / laudando il cibo che là sù li prande».²⁰¹ Anche in Purgatorio i colombi entrano in una similitudine: «Come quando, cogliendo biado o loglio, / li colombi adunati a la pastura, / queti, senza mostrar l'usato orgoglio, / se cosa appare ond'elli abbian paura, / subitamente lasciano star l'esca, / perch'assaliti son da maggior cura».²⁰²

¹⁹⁸ BERNARDUS SILVESTRIS, *Commentum Super Sex Libros Eneidos Virgilii*, a cura di Bruno Basile, Roma, Carocci, 2008, p. 156. Cfr. GIUSEPPE LEDDA, «Quali colombe dal disio chiamate»: a bestiary of desire in Dante's *Commedia*, in *Desire in Dante and the Middle Ages*, ed. by Manuele Gagnolati, Tristan Kay, Elena Lombardi and Francesca Southerden, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2012, p. 59.

¹⁹⁹ HUGO DE FOLIETO, *Aviarium*, cap. XI: *The Medieval book of birds: Hugh of Fouillo's De avibus*, ed. by Willene B. Clark, Binghamton (NY), Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1992, p. 134.

²⁰⁰ MICHEL PASTOUREAU, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012, p. 186.

²⁰¹ *Par.* XXV, vv. 19-24.

²⁰² *Purg.* II, vv. 124-129. Cfr. RICHARD ALLEN SHOAF, *Dante's «colombi» and the figuralism of hope in the Divine Comedy*, «Dante Studies», 93, 1975.

Come che sia, il terreno è sdrucchiolevole, come sempre accade di fronte alla necessità di spremere il significato allegorico e morale delle scritture. Abbiamo però il senso letterale – ‘storico’, situazionale – che ci può servire da guida. Torniamo alla similitudine infernale, senza dimenticare quel contrastivo sviluppo paradisiaco. Non ci risulta che qualcuno abbia illustrato meglio di Boccaccio il senso letterale della similitudine: «*Quali colombe dal desio*, di rivedere i figliuoli, *chiamate*, cioè incitate, *con l'ali alzate*, volando, e *ferme*, con l'affezione, *al dolce nido*, nel quale i figliuoli hanno lasciati, per dover cercare pastura per li figliuoli e per loro». ²⁰³ Il commento di Sapegno è uno dei pochi a riportare parzialmente il significato letterale, ma per escludere la sua rilevanza:

ma questa volontà (il *disio*, il *voler*, che sarà da intender qui come “estro amoroso”, meglio che come “desiderio dei figli che han lasciato nel nido”) è più precisamente un istinto; e il poeta ne sottolinea il carattere di forza irresistibile. Allo stesso modo le due anime escono dalla schiera di Didone, trascinate quasi a forza dall'ansioso appello di Dante, nel quale esse avvertono un interesse profondo, e non una banale curiosità, della loro sorte e della passione che li ha travolti e tuttora li incalza. ²⁰⁴

Dunque, pur riconoscendo di sbieco la possibile parziale ripresa di una similitudine virgiliana, ²⁰⁵ esplicitiamo i termini della comparazione: alle *colombe* corrispondono le anime in volo di Paolo e Francesca; si dirigono verso il *nido*, ovvero verso lo spuntone di roccia da cui è partito l'*affettuoso grido*. Cosa sarà allora il *disio*, da cui sono *chiamate*? Letteralmente, qui non c'è margine di ambiguità, corrisponde proprio al grido di Dante, cioè al desiderio, *di Dante*, ²⁰⁶ di essere metaforicamente ‘nutrito’ dal colloquio, come i nidiacci che pigolano per reclamare il cibo. Si potrà giudicare irrilevante, potrà non piacere, ma il senso letterale è questo. E se poniamo mente alla similitudine paradisiaca poc'anzi citata, noteremo che l'orizzonte semantico del nutrimento è centrale, e lo stesso dicasi per l'altra similitudine aviaria purgatoriale.

²⁰³ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 314. Pregevole la lettura di Moore: «Note that the *disio* includes the ‘Heimweh’ (as the German would say) for the *dolce nido*, as well as thoughts of their young brood, an idea so beautifully expanded by Dante himself in the opening lines of *Par. XXIII* (ll. 1-9)» (EDWARD MOORE, *Studies in Dante*, I, *Scripture and classical authors in Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1896, p. 185).

²⁰⁴ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, cit., in *ED*, 1, p. 62.

²⁰⁵ Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 432 [V, vv. 213-217].

²⁰⁶ Concretezza, realismo: l'immagine di Dante è sempre un visibile parlare. Se si intendesse *disio* per ‘estro, desiderio di accoppiamento’, ci troveremmo di fronte a un luogo vuoto – il nido – che chiama (all'amplesso). Immagine certamente suggestiva, fin troppo, ma che non ha nessuna relazione col termine comparato (l'*affettuoso grido* di Dante, che viene da un luogo, ed è pronunciato da un essere animato).

Desiderio di conoscenza, in Dante, che non può arretrare di fronte alla prospettiva di spezzare il pane degli angeli in un singolare convivio infernale, in presenza del primo dannato, una donna, a cui viene data la parola. Si tenga presente, inoltre, che il termine *affettuoso* è un *hapax* nella *Commedia*, ma il suo sostantivo radicale, *affetto*, ricorrerà di lì a breve, con la sfumatura semantica di ‘desiderio’ – «Ma s’a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto» – che ci rimanda, di nuovo, al *disio* – all’*affettuoso grido* – a cui rispondono le colombe.

Ma non arretriamo di fronte al rilevamento di un altro effetto di superficie: la similitudine anticipa il fortissimo legame di empatia che si stabilirà fra la sventurata coppia e il pellegrino del doloroso regno, per una prossimità quasi familiare. Certamente Dante era rimasto scosso dalla lunga elencazione di Virgilio, impietosito soprattutto dal caso di Didone, ma c’è da chiedersi se con quel grido ‘affettuoso’ il narratore non abbia inteso offrire un segnale discorsivo prolettico dell’atmosfera sentimentale in cui si sarebbe svolto il colloquio. E non solo. A rigore, l’appello di Dante alle due anime sembra trascurare la circospezione ossequiosa consigliata da Virgilio, che suggeriva di impetrare in nome di Amore intercessore: «Vedrai quando saranno / più presso a noi; e tu allor li priega / per quello amor che i mena, ed ei verranno». La *brevitas* dell’allocuzione, assolutamente realistica (Dante deve farsi sentire, e non può perdersi in giri di parole), risalta se posta a confronto con la struttura riposata e complessa di altri approcci colloquiali – si pensi a Beatrice, anche lei ‘mossa dall’amore’,²⁰⁷ che intercetta Virgilio e cortesemente lo lusinga nel giro delle cinque terzine con cui esprime la sua richiesta. Ma il poeta augusteo non conosce la *caritas*, può solo scongiurare i suoi interlocutori in virtù del ricordo di una grazia sensibile tutta immanente. Finirà per violare il *decorum* dell’*apte dicere*. Pregherà cortesemente Catone in nome dell’amore per Marzia: «per lo suo amore adunque a noi ti piega». «Marzia piacque tanto a li occhi miei», ammetterà il vegliardo, ma quell’unione terrena era stata scissa dalla legge divina.²⁰⁸ Avrà qualche rilevanza notare che Catone si schermisce di fronte alla lusinga del ricordo dell’affetto terreno, che certamente non può più scuoterlo, mentre Paolo e Francesca, di fatto, sembrano ancora rispondere a quell’affetto? Siamo in Inferno, e la fonte virgiliana, abbiamo visto, dichiarava la persistenza delle *curae* terrene nell’animo tormentato di Didone.

L’inopportuna piaggeria di Virgilio a Catone merita un piccolo indugio. Dobbiamo assumere, naturalmente, che il suo discorso sia veritiero (la presunzione di falsità va dimostrata, quella di verità può, a ragion veduta, affidarsi alla lettera del testo). Dunque, come sa il lettore, e come sicuramente potrà presumere anche Catone, Virgilio tornerà nel Limbo, restituito a quella condizione di «duol senza martiri» che condivide con Marzia da più di un millennio. Per un’insperata grazia può riportare a

²⁰⁷ *Inf.* II, v. 72: «amor mi mosse, che mi fa parlare».

²⁰⁸ *Purg.* I, vv. 81, 85.

Catone la parola e la devozione della donna che ha amato. È l'eccezionale mediatore di un dialogo e di un affetto che, per un solo istante, chiede di rinnovarsi: «ma son del cerchio ove son li occhi casti / di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega, / o santo petto, che per tua la tegni».²⁰⁹ La risposta di Catone è prodigiosa: ha sbrigato con scrupolo la 'pratica' che riguarda Marzia, ora può (o *deve*) pensare ad altro, di maggiore urgenza; il latore del messaggio tornerà senza risposta, quella donna non significa più nulla per lui, non può più esistere, nemmeno per un momento.²¹⁰ Ed è ovvio: poiché il momento, immettendo in un diverso registro della temporalità, rischia di perforare perpendicolarmente anche l'eterno, rivelandone l'abisso. Per l'ennesima volta, con inattesa sanzione nell'ordine immutabile del trascendente, Marzia, la donna, appaiono per quello che sono sempre state: delle tentatrici. *Uti*, non *frui*: questo è l'amore cristiano, virile santo amore razionale.

«O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altri nol niega!». Il discepolo interpreta in maniera originale l'invito del Maestro: la formula d'intercessione raccomandata da Virgilio presupponeva la triangolazione col *dominus* del rapporto amoroso; Dante, col puntuale utilizzo di un 'tecnicismo' del lessico erotico cortese, concentra l'allocuzione, tributando alla coppia l'omaggio che la rende esemplare nella vivida manifestazione del travaglio d'amore.²¹¹ Le due anime, a tal punto gratificate, non possono resistere al richiamo. Mosse in vita e nel penoso contrappasso infernale dall'affetto, solo un consentaneo *affettuoso grido* può schiodarle dal turbine.

La bufera è sullo sfondo, le parole ora possono risuonare chiaramente. Ma non si può dire che il frastuono del vento non sia più udibile, anche se, come è naturale che sia, risulta meno molesto se percepito dalla balza in cui si trovano i due viandanti. Eppure sembra regnare il silenzio, «mentre che 'l vento, come fa, ci tace».²¹² L'osservazione è di Francesca, e sua è la prospettiva: rispetto al fragore

²⁰⁹ *Purg.* I, vv. 78-80.

²¹⁰ «Marzia piacque tanto a li occhi miei / mentre ch' 'i' fu' di là», diss'elli allora, / «che quante grazie volse da me, fei. / Or che di là dal mal fiume dimora, / più muover non mi può, per quella legge / che fatta fu quando me n'uscì' fora» (*Purg.* I, vv. 85-90). Come apprendiamo dalla biografia di Plutarco, l'integerrimo uticense aveva fatto commercio della fertilità della giovane sposa; la vicenda, raccontata anche da Lucano, era nota a Dante, che ne trasse spunto per un'allegorica moralità in lode e gloria di quell'uomo «degnò [...] di significare Dio» (*Convivio*, IV, XXVIII, 13-19, pp. 466-467). Figuriamoci.

²¹¹ Cfr. ALDO MARIA MORACE, *Un tritico dantesco, tre donne nell'eterno*, «Critica letteraria», XLIX, 192-193, 2021, p. 661.

²¹² «Onde pare proprio che sia da rifiutare la *lectio facilior* 'si tace', con cui verrebbe legittimata la sosta, sia pur momentanea, del turbine, e che sia da accogliere invece la lezione critica 'ci tace' (*ci*, con valore locativo), appunto intendendo che mentre sullo sfondo continua a imperversare il corrucio della tempesta, soltanto qui, nel luogo ove si trovano i due poeti e al quale sono pervenute le due anime in volo, si sia creata una specie di vuoto d'aria, una esigua sfera tranquilla, a cui giunge soltanto il tuono della bufera, come una lontana minaccia, una dura presenza, rendendo possibile il colloquio e permettendo a Dante di risalire così all'origine prima della passione amorosa e di

squassante del vento che mai non posa, lì, dove si è alzato l'appello, regna una singolare pace, che a lei manca da anni, e che mai più si ripresenterà.

ripercorrerne il tortuoso itinerario» (LANFRANCO CARETTI, *Eros e castigo (Inferno V)*, in *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 22-23).

IV.3. LA TENSIONE DEL PRINCIPIO CORTESE

IV.3.1. *La logica cortese di Francesca*

Il primo nome maledetto che echeggia nell'avello infernale è quello di una donna: «Ell'è Semiramis». Lo pronuncia Virgilio, dedicando una singolare cura perifrastica alla descrizione della natura vergognosa e tracotante del suo peccato. Pochi versi dopo, risuona la voce di un dannato, che per la prima volta si esprime in conto proprio: è di nuovo una donna. Da una parte la triviale corriva replica del discorso misogino, la donna di cui si parla, dall'altra la donna che parla. Quantomeno, Virgilio ha l'accortezza, o il pudore, di schermirsi dietro la fonte autorevole che cita: «Ell'è Semiramis, di cui si legge» – la responsabilità per quelle volgari insinuazioni è di Orosio, e di quella lungimirante cultura che trova la sua provvida ratifica nella sanzione infernale dell'infrazione carnale. Da quella sfumatura, forse preterintenzionale, che alleggerisce la diretta responsabilità enunciativa di Virgilio, si passa, di lì a poco, a una rispettosa disposizione all'ascolto: nella voce di Francesca – perché no? – anche Semiramide può recitare la sua difesa.

Il lapidario invito di Dante, con mirabile sintesi espressiva, cadenza nella successione di tre emistichi i tre attori del contesto dialogico: «O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altri nol niega». La replica della dannata è stupefacente. Nel giro di quattro versi, inaugurati dal vocativo rafforzato che rende solenne il saluto, a cui seguono due relative circostanziali e la protasi di un periodo ipotetico, con tanto di *adynaton*, vengono partitamente declinati i tre soggetti: «O animal grazioso e benigno / che visitando vai per l'aere perso / noi che tignemmo il mondo di sanguigno, / se fosse amico il re de l'universo». Questo analitico sviluppo appositivo precipita poi nella condensata apodosi, con persistente perfetta

corrispondenza ternaria, che introduce la clausola esplicativa: «*noi* pregheremmo *lui* de la *tua* pace, / poi c'hai pietà del nostro mal perverso». La maestria sintattica è patente, il *tricolon* respira nell'espansione per *adiunctio* e nella contrazione, il dominio dell'*ordo artificialis* richiama il grado eccelso di *compositio* previsto dalle *artes poetriae* più raffinate, secondo la nota graduazione del *De vulgari eloquentia*:

est et sapidus et venustus etiam et excelsus, qui est dictatorum illustrium, ut «Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit». Hunc gradum constructionis excellentissimus nominamus, et hic est quem querimus cum suprema venemur.¹

Chi padroneggia nel volgare di *si*, XIV secolo ineunte, una siffatta raffinata complessità espressiva sarebbe una 'lettrice di provincia, usufruttuaria delle lettere'? Il problema è un altro, ed è inutile girarci intorno: chi parla così è una donna. Inverosimile, irrealistico? Si può discutere, anche se è indiscutibile che Dante avesse in animo di rappresentare un tipo ideale di femminilità in grado di farlo. Ricordiamo le premurose raccomandazioni paoline: «Mulieres in ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui, sed subditas esse, sicut et lex dicit. Si quid autem volunt discere, domi viros suos interrogent. Turpe est enim mulieri loqui in ecclesia»;² «Mulier in silentio discat cum omni subiectione. Docere autem mulieri non permitto, neque dominari in virum: sed esse in silentio».³ Che nella costituzione del testo paolino siano entrate in gioco volenterose interpolazioni dei copisti, non interessa la sostanza del discorso. Anche laddove, in ambito laico, la cultura ellenistica riusciva a rivalutare il *coniugio* come rapporto fra uguali, al pari della *φιλία* virile, non era negoziabile la raccomandazione di estrema riservatezza: come scrive Plutarco, è bene che la donna parli solo al marito e attraverso il marito, che assumerà la cautelare e giudiziosa funzione vicaria dello strumento a fiato (il flauto), che le permetterà di esprimersi proficuamente in una lingua altrui («δεῖ γὰρ ἢ πρὸς τὸν ἄνδρα λαλεῖν ἢ διὰ τοῦ ἀνδρός, μὴ δυσχεραίνουσαν εἰ δι' ἄλλοτρίας γλώττης ὥσπερ αὐλητῆς φθέγγεται σεμνότερον»)⁴. L'«assennato» pregiudizio, difficile da sradicare, travalica il formulario della letteratura devozionale e morale per trovare occasionali pertugi nella discorsività romanzesca, che fra le sue insidiose piacevolezze mette in scena personaggi femminili che parlano, e hanno molto da dire – a differenza delle silenti madonne dell'espressività lirica. Così, verso la conclusione del *Roman de Silence* (prima metà del XIII secolo), il

¹ *De vulgari eloquentia*, II, VI, 4-5, p. 502.

² *1 Cor.* 14, 34-35.

³ *1 Tim.* 2, 11-12.

⁴ PLUTARCO, *Conjugalia praecepta*, in *Moralia*, II, Cambridge-London, Harvard University Press-William Heinemann, 1971, p. 322 [32, 142d].

re Ebain mette a tacere l'irrequieta regina Eufeme: «Sens de feme gist en taisir / [...] / Lasciés me faire, / et vos alés en vostre cambre».⁵ Zelante esortazione, che Francesca non raccoglie. Parla: si appropria di un linguaggio ideologicamente iperconnotato, ma non lo fa nella maniera giusta. Qualcosa non torna nella sua argomentazione. Forse travisa, perché è una *minus habens*, forse mistifica, perché la sua parola è collaterale a quella del demonio, forse insegue una chimerica lucidità *per intervalla insaniae*. Forse, semplicemente, esprime la complessità irriducibile di un'altra parola. Intanto, prendiamo atto che, dietro la fattura educatissima della formula esordiale, s'indovina subito la sua indisponibilità al trattamento esemplare. Nessuna confusa ed estrinseca solidarietà: in scena c'è solo lei, col suo taciturno amante di scorta.

Si consideri: nei sei versi dell'introibo ricorre per tre volte il riferimento all'area pronominale e aggettivale di prima persona plurale: *noi* che tignemmo il mondo di sanguigno; *noi* pregheremmo lui de la tua pace; poi c'hai pietà del *nostro* mal perverso. Evidenziamo il dato incontrovertibile: la seconda occorrenza è esistenziale e specifica, individua le anime di Paolo e Francesca, a cui Dante, in senso specifico e non generico, si era rivolto col suo appello. Stando così le cose, non è economico, né elegante, e francamente equivoco attribuire alle altre occorrenze un valore generico, riferito alla condizione collettiva delle anime incolonnate nella *schiera ov'è Dido*. In realtà anche la terza pericope rifluisce agevolmente nella dimensione privata dei due amanti, a meno che non s'intenda che Francesca, sbalzata nel vento rapinoso della bufera, avesse comunque percepito il precedente smarrimento di Dante all'ascolto del lungo elenco di Virgilio – ci potrebbe stare, ma sul piano della verisimiglianza è piuttosto forzato. Certo, per induzione si può inferire che alcuni tratti che individuano la storia di Francesca abbiano una valenza categoriale, ma è poeticamente, e sintatticamente, efficace pensare che Francesca parli subito di sé, faccia cronaca e memoria disinteressandosi di qualsiasi significato esemplare, che lascia volentieri alla prima della schiera, a Semiramide.

Una donna, dunque, o l'ennesima *fantasima* che popola l'immaginario della civiltà cortese?

Francesca parla dell'amore con lo stile del suo tempo e del suo *milieu*; ma quella fraseologia rituale del preziosismo guinizzelliano-cavalcantiano, ormai al limite del non-senso, passa dall'astrazione della lirica d'arte nel concreto d'una situazione romanzesco-tragica. Riusando quelle formule, Dante le risemantizza come parole di un'eroina *vera* che parla *veramente* dell'amore umano.⁶

⁵ HELDRIS DE CORNUÄLLE, *Silence. A Thirteenth-Century French romance*, ed. by Sarah Roche-Mahdi, East Lansing, Michigan State University Press, 2007, p. 300 [vv. 6398, 6406-6407].

⁶ LUIGI DERLA, *Francesca, una Beatrice incompiuta (Inf. V 73-143)*, «Italian Quarterly», XXXIV, n. 133-134, Summer-Fall 1997, p. 8.

Una potenziale trovatrice, come è stato argutamente suggerito:

una grande signora, protagonista di una società raffinata e ancor piena, sia pure nel declinare, dei valori di amore e cortesia [...]; una signora cui il Poeta ha potuto prestare una retorica squisita – che ne fa la massima, seppur fittizia, *trobairitz* in volgare di *si* – e una penetrante competenza dottrinarica: un «intelletto d'amore» di cui la perversità non diminuisce la profondità.⁷

Non una semplice *boutade*, ma l'impressione che nel personaggio di Francesca si palesi qualcosa di più della buona o cattiva lettrice, passiva ruminante di una cultura d'accatto. L'appropriazione è personale, e si traduce in una voce che obliquamente valica le secche ideologiche dell'universo letterario standard, che si tratti dei precetti erotici di Gualtieri o della codificazione poetica dello stilnovismo. Francesca cita le fonti, così pare, 'travisandole', che si tratti del Guinizzelli di *Al cor gentil rempaira sempre amore* o, addirittura, di un sonetto del Poeta con cui sta dialogando, proprio in quel momento. È stato notato, giustamente, che in *Amor e 'l cor gentil sono una cosa* non troviamo «nessun *coupe de foudre*, nessun irresistibile e improvviso rapimento passionale, ma al contrario costanza e disciplina».⁸ *Et pour cause*, verrebbe da dire. Non tanto per una logica della *misquotation*,⁹ della falsificazione espressiva e ideologica che connoterebbe il parlare obliquo dei dannati, ma per una singolare declinazione *pro domo sua* della precettistica erotica cortese, che squarcia il velo su una prospettiva e una sensibilità istituzionalmente negletta. E pertanto, «it seems perverse to require scholarly precision of this fluid evocation of Guinizzelli; the lyric tradition seems to me to be not travestied but re-created».¹⁰

L'idea che Dante metta in scena un drammatico confronto ideologico coi principi poetici dello stilnovismo è da precisare: il personaggio non è sopraffatto dalla pietà, al punto da perdere i sensi, in quanto poeta, *poiētēs* potenzialmente corruttore di una sana acquiescenza alla morale statuita; tutte le drammatiche iperboli sul disfacimento

⁷ GIORGIO INGLESE, *Francesca e le regine amorose. Per l'interpretazione di «Inferno» V 100-107*, «La Cultura», XLII, 1, aprile 2004, pp. 46-47.

⁸ M. SANTAGATA, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'«Inferno»*, cit., p. 135. Nella storica lettura di Barbi il sonetto e l'eziologia amorosa proposta da Francesca sembrano procedere a specchio: «Par d'aver nelle due terzine dell'Inferno un'applicazione del son. *Amor e 'l cor gentil*» (MICHELE BARBI, *Francesca da Rimini* [1932], in *Con Dante e coi suoi interpreti. Saggi per un nuovo commento della «Divina Commedia»*, Firenze, Le Monnier, 1941, p. 123).

⁹ Così Teodolinda Barolini: «the very nature of Dante's infernal commentary on this issue precludes the possibility of quotation, since the mimesis of the first canticle is dedicated to reproducing instances of textual distortion» (T. BAROLINI, *Dante's poets. Textuality and truth in the «Comedy»*, cit., p. 4).

¹⁰ JILL MANN, *In defence of Francesca: human and divine love in Dante and Chaucer*, «Strumenti critici», XXVIII, 1, gennaio 2013, p. 16.

e l'obnubilazione delle facoltà sensitive di fronte alla parusia della bellezza o al diniego, feroce a volte ma eticamente salutare, dell'amata, sono un'èlegante e patetica *transumptio*, diciamolo pure, un edificante *senhal* letterario, a meno che non si creda di potervi leggere un rapporto causale con le crisi epilettiche a cui sarebbe stato soggetto Dante, come pure è stato suggerito. Italo Calvino, che in proposito la sapeva lunga, scrive: «Petrarca per più di trecento sonetti fa finta di credere che sta camminando per l'aperta campagna in preda a sofferenze e angosce, mentre invece è seduto tranquillo nel suo studio, con la sua gatta sulle ginocchia, cesellando i versi con piena soddisfazione».¹¹ C'è ben altro in gioco che un ideale di scuola letteraria radicato in una eletta *koinè* tosco-emiliana di fine Duecento, con le sue stilizzate figurine di madonne sdegnose e/o salvifiche. Dante farà i conti con lo Stilnovo scalando le balze del monte purgatorio, e tra Bonagiunta e Guinizzelli, dopo essere passato per la sorridente palinodia dell'esperienza realistica di Forese, non rinnegherà affatto la sua poetica giovanile, ma la sublimerà, ormai purificato dal fuoco della settima Cornice, al cospetto, non a caso, di Beatrice, della stella meridiana di quel training formativo. Ma quanto difficile e penoso quel percorso di tranciante disciplina della libido, se ancora lì, proprio passeggiando nell'innocente *locus amoenus* del primo giardino, il pellegrino sarà trattenuto dall'approcciare 'sensibilmente' Matelda solo da un impedimento oggettivo:

Non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venere, trafitta / dal figlio fuor di tutto suo costume. / Ella ridea da l'altra riva dritta, / trattando più color con le sue mani, / che l'alta terra senza seme gitta. / Tre passi ci faceva il fiume lontani; / ma Elesponto, là 've passò Serse, / ancora freno a tutti orgogli umani, / più odio da Leandro non sofferse / per mareggiare intra Sesto e Abido, / che quel da me perch'allor non s'aperse.¹²

L'*explanatio* allegorica prontamente chiamata in soccorso ridimensionerà sollecita questa oltraggiosa letterale indecenza.

Forse sulla poetica dello Stilnovo avrebbe potuto dire qualcosa Paolo, che qualcuno (d'Annunzio) immaginerà corrispondente per rima di Dante; ma Francesca no: non si può utilizzare la parola di una donna, per istituto poeticamente e ideologicamente silente, per un'identificazione proiettiva che riconduca il fittizio dialogo a un discorso del Poeta *entre lui-même*.

The doctrine of the *dolce stil novo* has not only nothing in common with Francesca's love, but is diametrically opposed to it. There would be, moreover, nothing

¹¹ ITALO CALVINO, *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 294. Anche se la gatta Dulcina aliterà solo gli ultimi anni del Poeta, il sornione cinismo di Calvino pare difficilmente oppugnabile.

¹² *Purg.* XXVIII, vv. 64-75.

more inadequate than to put such a warning into the mouth of a woman, who was, after all, conceived of as a pure medium for the male potency of poetry. If Francesca, thus, uses the language of the sweet new style, it tells us a lot about Francesca, but almost nothing about the *dolce stil novo*.¹³

Francesca non travisa, bensì reinterpreta dichiarando un altro punto di vista, e così conduce Dante lungo i crinali di un confronto aperto, imprevedibile e ideologicamente spiazzante, che mette a nudo entrambi gli interlocutori, costretti a non mentire e quindi a dire/mostrare tutto.

In questo senso la retorica non fa velo: non è l'ingombrante pannello che oscura o maschera l'essenziale linearità della sincerità espressiva, qualunque cosa essa sia. Il discorso di Eros è intrinsecamente ornato, come risulta da una elementare comparazione:

E lo cielo di Venere si può comparare alla Rettorica per due proprietadi: l'una si è la chiarezza del suo aspetto, ché è soavissima a vedere più che altra stella; l'altra si è la sua apparenza or da mane or da sera. E queste due proprietadi sono nella Rettorica: ché la Rettorica è soavissima di tutte l'altre scienze, però che a ciò principalmente intende; [e] appare da mane quando dinanzi dal viso dell'uditore lo rettorico parla; appare da sera, cioè retro, quando da lettera, per la parte remota, si parla per lo rettorico.¹⁴

Virtù psicagogica della parola ornata, che, soavemente trattando di *amoris accensio*,¹⁵ si stringe in unità con le altre due arti del Trivio, anche con la Dialettica, che viene sottilmente utilizzata da Francesca per strutturare l'argomentazione parasillologistica dell'anafora *tirade* sull'Amore.¹⁶ Non sono pochi i lettori che hanno resistito di fronte alla malia psicagogica delle terzine martellate dall'anafora di *Amor*; offriamo una veloce ma sintomatica campionatura:

Per liberarsene occorre svincolarsi dai lacci della retorica, ridurre il suo discorso al grado zero: solo una parafrasi ne rivela impietosamente la povertà concettuale;¹⁷

¹³ B. VINKEN, *Encore: Francesca da Rimini*, cit., p. 401.

¹⁴ *Convivio*, II, XIII, 13-14, p. 343.

¹⁵ Fra gli argomenti «que sint maxime pertractanda» nel volgare illustre, insieme all'*armorum probitas* e alla *directio voluntatis* (*De vulgari eloquentia*, II, II, 7, p. 497).

¹⁶ Sulla serrata *consecutio* logico-sintattica di quegli otto versi ha in più riprese insistito Pagliaro (cfr. A. PAGLIARO, *Il canto di Francesca*, cit., pp. 145-147, e *Saggi di critica semantica*, Messina, D'Anna, 1953, pp. 333 sgg.).

¹⁷ M. SANTAGATA, *Cognati e amanti*, cit., p. 126.

Ma dopo la notizia iniziale Francesca, parlando della propria dannazione e di quella di Paolo, viene a usare le formule della letteratura erotica nel modo più scolastico possibile, come appunto compete a chi, come lei, tutto ha appreso dai libri e si è comportata esattamente come i libri le hanno suggerito, né ha altro linguaggio che quello della letteratura assunta come modello di pensiero e di vita;¹⁸

Non a caso le tre terzine dell'anafora, le più ricche di trofei letterari, sono parse «sintatticamente staccate, congiunte solo dalla rima»: il discorso tenta un'impossibile coerenza dimostrativa fra realtà e dottrina, oscilla fra la preventiva sentenza e la narrazione, tende a spostare sulle formule e sulla loro forza persuasiva e dottrinale la responsabilità del reale che sfugge loro e vi si contrappone, non è in realtà un discorso, ma il naufragio d'un discorso;¹⁹

parole e lacrime eventualmente ridicibili a inutile balbettio quando non alla vuota sentenziosità di citazioni poetiche che sulla bocca di Francesca suonano da espressioni retoricamente elevate ma sostanzialmente sprovviste di valori profondi.²⁰

Viene così dimidiato intellettualmente il personaggio creato da Dante, quella *poor Francesca*, per riprendere l'espressione di Pirandello, che è anche fortemente pregiudicata nell'ottica morale, in ossequio, si fa per dire, al razionale principio demistificante che protegge l'uomo che sogna d'amore: sì, poiché sotto l'affatturante malia sensuale della sirena si cela una «femmina balba» (che non sa parlare, ovviamente), che emana un fetido lezzo dal suo ventre. È il sogno della IV Cornice purgatoriale, e il salutare disgusto del risveglio segna l'ennesima provvisoria vittoria sulle tentazioni della carne.²¹ Lo schifoso fetore delle pudende è il contrassegno simbolico della *meretrix*, 'puttana', *putain*, animalizzata come signora dei lupanari, quindi femmina di lupo. Nella sua tana maleodorante trova conferma paraetimologica la connessione

del termine *putage* con l'aggettivo latino *putidus* attraverso l'aggettivo *put* del francese antico [...]. Resta comunque da precisare, quali siano state le circostanze,

¹⁸ G. BARBERI SQUAROTTI, *Francesca o la vittima della letteratura*, cit., p. 179.

¹⁹ ANGELO JACOMUZZI, «Quando leggemo...». *Nota sul canto V dell'Inferno*, in *L'immagine al cerchio e altri studi sulla «Divina Commedia»*, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 159. Il riferimento interno – così aggiungiamo un'altra voce al coro – è a MARIO FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 199.

²⁰ MARCELLO CICCUTO, *Lecture d'amore, passioni pericolose: Francesca all'inferno*, «Cahiers d'études italiennes», 33, 2021, p. 6.

²¹ Cfr. *Purg.* XIX, vv. 1-33.

il *milieu* culturale e le coordinate temporali in cui il termine francese *putain*, nel significato di ‘donna dai costumi liberi’ e, quindi anche, al sostantivo *putage*, fosse aggiunta la connotazione olfattiva del ‘fetore’, sulla base del collegamento con l’aggettivo *putidus*, il cui significato attiene a tutto ciò che è maleodorante [...]. Il collegamento tra il ‘peccato di lussuria’ e l’elemento del ‘fetore’ è comunque un motivo costante in ambiente di esegesi biblica.²²

Suadente sirena e/o strega balzubiente: l’impressione è che Francesca proprio non voglia assettarsi l’abito per lei confezionato. Non ci sta. Ed è questo che continua a disturbare. Ma per non vederci un doppio più o meno svisato dell’Autore, occorre pesare la consistenza realistica della sua rappresentazione. È davvero credibile, lei che si esprime in quel modo? Pensiamo alla leggenda della bella principessa Nicolette, che alla fine di una serie di peripezie sceglie di travestirsi da *jongleur* per raggiungere il suo Aucassin: a corte, sotto mentite spoglie maschili, canta proprio la storia del suo amore di fronte all’amato, che credeva di averla perduta. Si traveste, ma le parole e il canto sono suoi.²³ Il medium è romanzesco.

Partiamo con l’esame di un caso esemplare. Fra i miti che ha trasmesso l’antichità, quello di Filomela, Procne e Tereo è il più cupo, crudo e insano racconto dell’immarcescibile odio di genere, interessante ai nostri fini anche perché la violenza si dispiega in un ambito familiare – Tereo stupra la cognata Filomela, e per impedirle di denunciare l’oltraggio ricevuto le mozza la lingua (non rimarchiamo ulteriormente il valore simbolico di questa mutilazione). La giovane principessa si affida all’arte del ricamo per porre l’ignominiosa scena sotto gli occhi della sorella. Procne, di concerto con Filomela, architetta l’efferata vendetta: trafigge con la spada il proprio figlio Iti, su cui Filomela infierisce sgozzandolo, e serve come pietanza le carni arrostitite al regale consorte (una simbolica castrazione). Solo di fronte all’orrore e all’ira furibonda di Tereo finalmente Zeus si decide a intervenire, trasformando il re trace in upupa, Procne in usignolo e Filomela in rondine (a seconda delle versioni tradite). Dante fa due cursori riferimenti al mito, celando il rilievo onomastico dietro le perifrasi che individuano i due uccelli: la rondine nel sogno della valletta antipurgatoriale, e l’usignolo nella visione che prelude all’ingresso nella IV Cornice.²⁴ Ancora sogni, visioni, come nel caso della «femmina balba», in cui si appalesa l’immagine terrificata e disgustosa del femminile. Bene,

²² SILVIA CONTE, *La rappresentazione di Didone lussuriosa nell’«Eneas»*, in *Amanti lussuriosi esemplari. Semantica e morfologia di un vettore tematico*, Roma, Bagatto, 2007, pp. 156, 160-161.

²³ «Et ele fist faire cote et mantel et chemise et braies, si s’atorna a guise de jogleor» (*Aucassin et Nicolette*, cit., p. 481 [XXXVIII]).

²⁴ Rispettivamente: «Ne l’ora che comincia i tristi lai / la rondinella presso a la mattina, / forse a memoria de’ suo’ primi guai» (*Purg.* IX, vv. 13-15) e «De l’empiezza di lei che mutò forma / ne l’uccel ch’a cantar più si diletta, / ne l’immagine mia apparve l’orma» (*Purg.* XVII, vv. 19-21).

veniamo al punto. La fonte più autorevole del mito è Ovidio, nel VI Libro delle *Metamorfosi* (vv. 424-676). La cultura medievale, che saccheggia l'autore latino, corona un secolare ossequio con la pletorica epitome dell'*Ovide moralisé* (primo quarto del Trecento). Degli oltre settantamila ottosillabi, quasi millecinquecento sono dedicati alla leggenda in parola, che sarebbe l'interpolato arrangiamento di un perduto romanzo giovanile di Chrétien de Troyes, non ancora alle prese con la materia cavalleresca.²⁵ Sofferamiamoci sulla presentazione del personaggio di Filomela. Ovidio, che pure non è mai stato eletto a modello di concisione espressiva, appare efficace e parco: «ecce venit magno dives Philomela paratu, / divitior forma», invidiata dalle stesse Naiadi e Driadi per il suo incedere aggraziato.²⁶ Tradizionale descrizione della bellezza muliebre, l'ethos del personaggio è mostrato in azione allorché reagisce eloquentemente alla violenza subita. Chrétien è assai più diffuso:

Des auctours sot et de gramair, / et sot bien faire vers et letre, / et quant li plot
lui entremetre / et dou psaltere et de la lire. / Plus en sot qu'on ne porroit dire, /
et de la gigue et de la rote; / sous ciel n'a lai, ne son, ne note / qu'el ne seüst bien
vieler, / et tant sot sagement parler / que seulement de sa parole / seüst elle tenir
escole.²⁷

Nella giovane principessa si realizza un meraviglioso accordo di cortesia e saggezza, non semplice frutto di innata donnesca predisposizione, ma coltivato nell'esperienza acquisita a contatto con gli Autori della tradizione e nello studio della Grammatica; la sua capacità di dire, scrivere e cantare in rima era impregiosita dalla tecnica musicale; tanto saggia ed eloquente che, ci sia perdonato l'intrepido accostamento, avrebbe fatto «parlando innamorar la gente». Un tipo ideale, alla maniera delle eroine amazzone del romanzo cavalleresco rinascimentale? Alla maniera di Francesca, che comunica 'affettando' cortesia?²⁸ Per rispondere occorre dedicare qualche riflessione a quel complesso fenomeno socioculturale

²⁵ Nel Prologo del *Cligès* Chrétien fa riferimento alla scrittura, o meglio, alla 'traduzione in romanzo' (*an romans mist*), di diverse pedine dello scacchiere narrativo ovidiano, a partire «de la hupe et de l'aronde / et del rossignol la muance» (C. DE TROYES, *Cligès*, cit., p. 173 [vv. 3, 6-7]).

²⁶ OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., p. 324 [VI, vv. 452-455].

²⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Philomena*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 922 [vv. 194-204]. Cfr. PATRIZIA CARAFFI, *Storie di violenza e smembramento tra arte e barbarie. Filomena, Lavinia, Artemisia, Griselda*, «L'Immagine Riflessa», n.s., XXVI, 1-2, 2017, e SILVIA ROUSTANT, «*Philomena* de Chrétien de Troyes. Métamorphose d'une métamorphose au temps du roman», «Carnets», V, 2013.

²⁸ «Se parliamo del mondo cavalleresco nella *Commedia*, dobbiamo anzitutto renderci conto di quanto il poema sacro sia impregnato dell'idea della cortesia come modalità di comunicazione» (KARLHEINZ STIERLE, *Il mondo cavalleresco nella «Commedia»*, in *La letteratura cavalleresca dalle «Chansons de geste» alla «Gerusalemme liberata»*, a cura di Michelangelo Picone, Pisa, Pacini, 2008, p. 136).

che risponde al nome di civiltà cortese. Il suo cono di luce, magari nei termini di una esacerbata nostalgia, spande i suoi riflessi su tutta l'epoca che Dante giudica e fieramente rampogna.

IV.3.2. *Il tempo storico della cortesia*

Dalla *Cronica* di Giovanni Villani, il più antico biografo di Dante, forse anche suo amico,²⁹ si può estrapolare un suggestivo spaccato di quotidianità fiorentina. È l'inizio d'estate del 1283:

Nell'anno appresso MCCLXXXIII, del mese di giugno, per la festa di santo Giovanni, essendo la città di Firenze in felice e buono stato di riposo, e tranquillo e pacifico stato, e utile per li mercatanti e artefici, e massimamente per gli Guelfi che signoreggiavano la terra, si fece nella contrada di Santa Felicità Oltrarno, onde furono capo e cominciatori quegli della casa de' Rossi colloro vicinanza, una compagnia e brigata di M uomini o più, tutti vestiti di robe bianche, con uno signore detto dell'Amore. Per la qual brigata non s'intendea se non in giuochi, e in sollazzi, e in balli di donne e di cavalieri e d'altri popolani, andando per la terra con trombe e diversi stromenti in gioia e allegrezza, e stando in conviti insieme, in desinari e in cene. La qual corte durò presso a due mesi, e fu la più nobile e nominata che mai fosse nella città di Firenze o in Toscana; alla quale vennero di diverse parti molti gentili uomini di corte e giocolari, e tutti furono ricevuti e provveduti onorevolmente. E nota che ne' detti tempi la città di Firenze e' suoi cittadini fu nel più felice stato che mai fosse, e durò insino agli anni MCCLXXXIII, che si cominciò la divisione tra 'l popolo e' grandi, appresso tra' Bianchi e' Neri. E ne' detti tempi avea in Firenze da CCC cavalieri di corredo e molte brigate di cavalieri e di donzelli, che sera e mattina metteano tavola con molti uomini di corte, donando per le pasque molte robe vaie; onde di Lombardia e di tutta Italia traeano a Firenze i buffoni e uomini di corte, e erano bene veduti, e non passava per Firenze niuno forestiere, persona nominato o d'onore, che a gara erano fatti invitare dalle dette brigate, e accompagnati a cavallo per la città e di fuori, come avesse bisogno.³⁰

Paolo Malatesta aveva lasciato Firenze da pochi mesi: rientrato nei suoi domini comitali, di lui si perdono le tracce. Dante aveva appena compiuto diciotto anni.

²⁹ Cfr. GIOVANNI AQUILECCHIA, «Villani, Giovanni», in *ED*, 16, p. 384.

³⁰ GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Parma, Guanda, 1991, tomo I, pp. 547-548 [lib. VIII, cap. LXXXIX].

Secondo il racconto della *Vita nova*, rivede Beatrice, dopo nove anni, «vestita di colore bianchissimo, in mezzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga etade». ³¹ Il bianco, come si è letto, è il colore dominante di quella giovanile estiva corte d'Amore. Si può immaginare l'impressione vivissima che fece nell'animo del giovinetto poeta questa onesta e gaia rivisitazione di costumi cavallereschi, parati a ricreazione di una favolosa cortesia *d'antan*, nel pacifico contesto di un Comune ingrassato dagli utili di «mercantanti e artefici». Virtù edulcorante della memoria, che nello sguardo retrospettivo del cronista individua nel 1283 un'emblematica data spartiacque: dall'anno successivo, nota amaramente il testo, sarebbero emerse le divisioni, fomite di discordie, tra *magnates* e popolo delle Arti, e di lì quella fra Bianchi e Neri. Una piacevole parentesi, a voler essere indulgenti; ma sarà comunque significativo che l'altro grande cronista dei fatti fiorentini di quell'epoca inizi il suo racconto proprio dal 1280, dopo aver velocemente ricondotto l'origine delle discordie civili a uno sgarbo matrimoniale che rese nemiche le potenti famiglie dei Donati e degli Uberti, nel lontano 1215. ³²

La grande crisi del Trecento, accertata nelle sue diverse manifestazioni dalla moderna storiografia, affonda le sue radici negli ultimi decenni del XIII secolo; a Firenze il rivolgimento della curva espansiva era reso visibile dalle contrastate dinamiche di mobilità sociale:

bisognerà dire che la crisi del Medioevo è, almeno per Firenze e per altre realtà simili, il periodo della massima occupazione del potere da parte della borghesia rispetto alla feudalità, e che la fine della crisi è anche la ricomparsa di una classe nata dall'alleanza di ceti magnatizi e aristocratici con la più potente borghesia cittadina: una classe, se vogliamo, di nuovo "feudale", ancorché profondamente diversa da quella che, con la stessa denominazione, si sarebbe potuta ritenere sconfitta alla fine del '200. ³³

Il fenomeno di lungo periodo che, tra il XII e il XIII secolo, registra la progressiva affermazione di un'economia di mercato, che soppianta le consolidate forme di relazione sociale basate sulla cosiddetta cultura del dono, innesca paradossali istanze di resistenza ideologica in diversi beneficiari della nuova stratificazione urbana. Come si sa, il figlio del cambiavalute Alaghiero di Bellincione, uomo

³¹ *Vita nova*, 1, 12, p. 4.

³² Cfr. DINO COMPAGNI, *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 49-52 [I, II]. L'episodio è ricordato, e deprecato, da Cacciaguida (cfr. *Par. XVI*, vv. 136-141).

³³ DUCCIO BALESTRACCI, *Una città nella crisi: Firenze (1280-1380). A proposito del recente volume di Charles Marie de La Roncière*, «Archivio Storico Italiano», CXLIII, 2 (524), aprile-giugno 1985, p. 194.

d'affari forse dedito all'usura secondo una malevola allusione di Forese, si pose per tempo il problema della legittimazione culturale ed etica dell'aristocrazia comunale, composta classe dirigente che veniva associando la nobiltà d'antico lignaggio a quella acquisita per virtù del 'fiorino'. Il valore unificante doveva essere quello della cortesia, oggetto di riflessione nelle grandi canzoni dottrinali degli anni Novanta, centrate sulla nobiltà (*Le dolci rime d'Amor ch'i' solia*) e sulla leggiadria (*Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*). Di lì all'estremo approdo dell'insignito cavalierato dell'avo Cacciaguida, si dispiega un percorso ideologico che può essere sintetizzato come segue:

La *cortesia*, valore nato come denotativo delle *corti*, era stata concettualmente elaborata dal Dante degli anni Novanta per quella aristocrazia comunale composta, fatta di lignaggi antichi e di *domus* dalla fortuna recente: se non la cortesia 'borghese' (che pure si era storicamente sviluppata nell'Italia dei Comuni e che a Firenze aveva avuto, nella generazione di Dante, illustratori come Dino Compagni e Francesco da Barberino), certo la *cortesia* per la specifica, così ibrida *gentilezza* – nobiltà del sangue e nobiltà del fiorino –, anzi per la *grandigia* dei magnati e dei maggiori di popolo; ma all'altezza del *Convivio*, quando Dante è ormai in ogni senso fuori dal Comune, itinerante fra Guidi e Malaspina e Caminesi e Faggiolani e Ubaldini e Scaligeri, sempre più nettamente orientato in senso filoimperiale, la sua idea di *cortesia* torna per così dire all'accezione originaria, al primitivo concetto d'una 'cortesia delle corti': sicché la polemica, che nei versi degli anni Novanta si era rivolta contro i falsi cavalieri della vita comunale inetti a leggiadria e a sollazzo, viene indirizzata nella prosa dell'esilio contro le corti che a lor volta sono tacciate tutte di *fare contra* i valori di larghezza e prudente temperanza.³⁴

Ecco Dante, senza mezze misure:

Cortesia e onestade è tutt'uno: e però che nelle corti anticamente le vertudi e li belli costumi s'usavano, sì come oggi s'usa lo contrario, si tolse quello vocabulo da le corti, e fu tanto a dire cortesia quanto uso di corte. Lo qual vocabulo se oggi si togliesse dalle corti, massimamente d'Italia, non sarebbe altro a dire che turpezza.³⁵

In senso ampio, negli sviluppi della *vis* polemica di Dante convergono i filoni di una critica antiborghese e anticuriale sedimentata e sempre attuale. L'ancora

³⁴ U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., pp. 80-81.

³⁵ *Convivio*, II, X, 8, p. 338.

giovane iscritto all'Arte dei medici e degli speciali avrebbe senz'altro apprezzato il modo in cui Franco Sacchetti continuerà a fustigare il fiorentino mercato delle dignità cavalleresche:

Essendosi fatto in Firenze uno cavaliere, il quale sempre avea prestato a usura ed era sfolgoratamente ricco, ed era gottoso e già vecchio, in vergogna e vituperio della cavalleria, la quale nelle stalle e ne' porcili veggo condotta – e se io dico il vero, pensi chi non mi credesse s'elli ha veduto, non sono molti anni, fare cavalieri li meccanici, gli artieri, insino a' fornai; ancora più giù, gli scardassieri, gli usurai e rubaldi barattieri. E per questo fastidio si può chiamare cacaleria e non cavalleria, da che mel convien pur dire.³⁶

Il chierico in esilio, che mendicherà «sua vita a frusto a frusto», di corte in corte, avrebbe invece potuto sottoscrivere l'impeto insolente delle invettive di Walter Map, che si inarcano fino a comporre suggestive immagini di infernale degradazione:

Sed si corpus humanum aliqua valet similitudine dici carcer et chaos animae, quare non curia tam corporis quam anime? Stix odium, Flegeton ardor, oblivio Lethes, Chociton luctus, triste sonans Acheron, in curia nostra sunt. In his penarum volumina confunduntur, in his omnia flagiciorum genera puniuntur. Non est transgressio cui non <hic> et in his fluminibus equiparetur ulcio. Parem hic invenit omnis nequicia malleum.³⁷

Nello specifico, a giochi ormai fatti, proprio in stretta contiguità col respiro cortese che anima il V Canto, si farà pronunciare a un altro personaggio del tutto sparito dai radar della storia, il cui nome è destinato a rimanere indeterminato all'anagrafe della ricerca d'archivio, la prima *vituperatio* del costume fiorentino. Ciaccio, che Boccaccio ritrae come uomo parzialmente aduso alla vita di corte,³⁸ non è immediatamente riconosciuto da Dante; di almeno una generazione precedente alla sua, doveva essere uomo bene in vista nella Firenze della seconda metà del Duecento. La sua rampogna, che si precisa in termini profetici per soddisfare la curiosità del concittadino, è anticipata incidentalmente nei versi con cui si pre-

³⁶ FRANCO SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno, 1996, pp. 489-490 [novella CLIII].

³⁷ WALTER MAP, *De nugis curialium or Courtiers' trifles*, ed. and transl. by Montague Rhodes James, revised and amended by Christopher N.L. Brooke and Roger A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 500 [dist. V, c. 7]. Cfr. ARIANNA PUNZI, *Monastero, piazza, corte*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, dir. Piero Boitani *et alii*, III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno, 2003, p. 28.

³⁸ Cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 350.

senta: «La tua città, ch'è piena / d'invidia sì che già trabocca il sacco, / seco mi tenne in la vita serena».³⁹ Ricalcando un modulo espressivo che aveva connotato l'affetto nostalgico di Francesca,⁴⁰ Ciacco bipartisce due epoche: in senso largo e *facilior*, la condizione di dannato rispetto alla sempre e comunque preferibile esistenza terrena; in un senso più determinato, la Firenze di pieno Duecento, che aveva goduto di un periodo di relativa stabilità politica dopo la battaglia di Benevento, rispetto a quella di fine secolo, centrifugata dalle discordie.⁴¹ Sul tema della 'divisione' cittadina, infatti, insiste Dante quando investe Ciacco di spirito profetico: «ma dimmi, se tu sai, a che verranno / li cittadin de la città partita». Ma il pellegrino non si limita a sollecitare una prodezza da indovino, narrativamente funzionale, perché impegna il dannato anche in un'inchiesta eziologica, al 'futuro anteriore': «e dimmi la cagione / per che l'ha tanta discordia assalita». Ora, per supporre che Dante possa porre 'ingenuamente' una simile domanda nella notte del 25 marzo (o 8 aprile) del 1300, occorrerebbe dimenticare alcuni inequivocabili giudizi espressi in precedenti canzoni. Ciacco risponde che «superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville c'hanno i cuori accesi».⁴² Si tratta di disvalori per eccellenza anticortesi, come aveva già chiarito la canzone della leggiadria, *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*. Il piano dottrinale a un certo punto si flette nella deplorazione: «Oh falsi cavalier', malvagi e rei, / nemici di costei, / ch'al prenze delle stelle s'assomiglia!»⁴³

La biasimevole china è ormai imboccata, e non servirà un'operazione di interessante sincretismo ideologico come la compilazione della *Tavola ritonda*,⁴⁴ in pieno Trecento, a riattare un istituto cortese ormai screditato dall'uso. Firenze è la punta esposta di un fenomeno di decadente imborghesimento, che sverniciava il nuovo assetto socioeconomico col mercato di dignità feudali del tutto anacronistiche. La Romagna, col suo microcosmo di Comuni, famiglie, castelli, in perenne conflitto endemico – si ricordi: «Romagna tua non è, e non fu mai, / senza guerra ne' cuor

³⁹ *Inf.* VI, vv. 49-51.

⁴⁰ «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria».

⁴¹ In *Inf.* XV, v. 49 e XIX, v. 102, i nessi predicativi "vita serena" e "vita lieta" sono senza dubbio funzionali alla esplicitazione dello *status animarum post mortem*; nel caso specifico di Ciacco, potrebbe essere produttivo leggervi un giudizio storico: non un rapporto fra assoluti – vita/morte – ma fra due periodi contigui della storia fiorentina – *ante* -1280/*post* -1280.

⁴² *Inf.* VI, vv. 60-63, 74-75.

⁴³ *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, vv. 112-114, in *Rime*, 11, p. 79.

⁴⁴ Nell'opera «di razionalizzazione e di moralizzazione del mito tristaniano» si esprime «la volontà di instaurare un dialogo con la contemporaneità: la *societas* arturiana è esemplata su quella comunale, e di essa la *Tavola Ritonda* trattiene la mentalità, gli schemi di ragionamento, il vocabolario, i proverbi, la toponomastica» (GIULIA MURGIA, *La «Tavola ritonda» tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015, p. 6).

de' suoi tiranni»⁴⁵ —, ribelli sia all'autorità imperiale che all'ingerenza papale, è lo specchio di un tralignamento etico-politico che non è più possibile compensare dopo che, nel 1278, il temporalismo pontificio aveva esteso anche formalmente le sue prerogative secolari sulle terre dell'esarcato. È lo spirito penitente di Guido del Duca, della famiglia degli Onesti, signori di Bertinoro, a pronunciare l'invettiva contro l'imbastardimento dei costumi, rilevato dal confronto con un cospicuo elenco di personalità politiche romagnole del buon tempo che fu.

Contrariamente alle attese, non si tratta affatto di un tempo che si perde nella nebbia del ricordo o nella leggenda generazionale: Guido del Duca fa storia, e interrompe la sua magnanima rievocazione per sfogare quel pianto che nemmeno la necessaria crudeltà della pena gli stava strappando. È Dante, piuttosto, che piange per gli invidiosi della II Cornice, allorché ravvisa la loro pena, gli occhi cuciti con filo di ferro: «Non credo che per terra vada ancoi / omo sì duro, che non fosse punto / per compassion di quel ch'i' vidi poi; / ché, quando fui sì presso di lor giunto, / che li atti loro a me venivan certi, / per li occhi fui di grave dolor munto».⁴⁶ Ma non saremo sorpresi da questa reazione intensamente umana ed empatica del pellegrino. La *trenodia dell'ubi sunt* conferisce vigore esemplare a una dozzina di protagonisti di meno di un secolo di cronaca romagnola: Rinieri di Calboli, penitente che condivide la pena di Guido, era recentemente scomparso, nel 1296; *recentiores non deteriores*, morti tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, Lizio di Valbona, Guido di Carpegna e Ugolino de' Fantolini; i più antichi, Arrigo Mainardi e Pier Traversaro, non avevano valicato il terzo decennio del XIII secolo, contemporanei di quel Guglielmo il Maresciallo, morto nel 1219, che cronache e biografie romanizzate ricordano come “il miglior cavaliere del mondo”.⁴⁷ Tutti costoro rientrano nel commosso giro perifrastico con cui Guido del Duca sunteggia la desolazione per una probità irrecuperabile: «Non ti maravigliar s'io piango, Tosco, / quando rimembro [...] / le donne e ' cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia / là dove i cuor son fatti sì malvagi».⁴⁸

Questa è storia, non mito; quei personaggi non rampollano dalle pagine umide di sospiri e trepide di fantasia di un qualche romanzo cavalleresco: hanno lasciato tracce consistenti nella memoria e negli affetti, e negli odi politici, di chi tuttora,

⁴⁵ *Inf.* XXVII, vv. 37-38.

⁴⁶ *Purg.* XIII, vv. 52-57.

⁴⁷ «Mais, depuis deux décennies, la chevalerie n'était plus, et Guillaume n'était plus lui-même qu'une forme résiduelle, comme une relique. Elle et lui, en 1219, ne pouvaient plus guère servir qu'à dresser devant les rugosités du réel l'écran trompeur et rassurant de ces vanités dont chacun, en ce moment et dans le grand monde, nourrissait en son cœur la nostalgie lancinante» (GEORGES DUBY, *Guillaume le Maréchal ou Le meilleur chevalier du monde*, Paris, Fayard, 1984, p. 186).

⁴⁸ *Purg.* XIV, vv. 103-104, 109-111.

al tempo di Dante, può confermare di averli conosciuti. Sono *donne e cavalieri* che vengono da un tempo, cronologicamente prossimo, accostumato ai valori cortesi, ad *amore e cortesia* – all'*amor cortese*, se è lecito contrarre la dittologia, pur col senso ampio che Guido poteva conferire all'espressione. Il lettore moderno potrebbe inferirne che, nella prospettiva di Dante, la storia prenda i colori della leggenda e la leggenda si versi nell'evidenza della storia: in qualche modo è così, ma per Dante, e per la cultura medievale, una simile distinzione non avrebbe avuto senso. Dante può riferirsi alla 'gentilezza', sia di sangue che di cuore, negli stessi termini in cui la intendeva il novizio Lancillotto, istruito dalla Dame du Lac:

et on me fait a entendant que d'un home et d'une feme sont issu toutes gens, si ne sai par quel raison li un ont plus gentillece que li autre, se on ne le conquiert par prouece, ausi com on conquiert les terres et les honours. Mais tant saciés vous bien pour voir que se li grant cuer faisaient les gentix homes, je en quideroie encore estre des plus gentix.⁴⁹

Il penitente piange, rammentando le donne e i cavalieri di quel buon tempo. Poco più di tre giorni prima, il pellegrino era stato sopraffatto dalla medesima commozione, come si ricorderà: «Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito / nomar le donne antiche e ' cavalieri, / pietà mi giunse, e fui quasi smarrito».⁵⁰ *Donne antiche e cavalieri*, distinti dall'incolonnamento nella schiera di Didone. Nessuna estrinseca distinzione fra storia e mito, leggenda e cronaca. Quel cospicuo gruppo di dannati, che paga esemplarmente per l'incapacità di resistere alla pressione del piacere carnale, non deve rispondere di colpe ben più gravi – per esempio, dell'incontinenza legata allo smodato desiderio di beni terreni, l'avarizia, o di violenza e malizia generate da superbia e invidia. Pur nell'imperfetta corrispondenza fra schema teologico dei sette peccati capitali, su cui è strutturato il Purgatorio, e aristotelica tripartizione delle disposizioni peccaminose, che regge l'Inferno, non occorre dimenticare che superbia e invidia sono peccati dell'amore d'elezione «per malo obietto», ben più pregiudizievole dell'amore «per troppo [...] di vigore» che connota la lussuria, come spiega Virgilio salendo verso la IV Cornice.⁵¹ Nessun valore anticortese aduggia, col suo triviale materialismo, le patetiche *ambages*, in vita e in morte, delle anime ascritte a quel vorticoso corteo. E non potrebbe essere diversamente: si tratta di cavalieri, e di regine. Francesca appartiene a quella schiera: punita, come Didone, come l'innominata Isotta, non affetta maldestra-

⁴⁹ *La Marche de Gaule*, texte établi par Éric Hicks, traduit, présenté et annoté par Anne Berthelot, in *Le Livre du Graal*, II, cit., p. 196 [§ 190].

⁵⁰ *Inf.* V, vv. 70-72.

⁵¹ Cfr. *Purg.* XVII, vv. 91-139.

mente cortesia, la esprime. Il suo sogno di amor cortese, in cui si perde, non è un succedaneo di letture mal ruminare, è tuttora coerente con la storia, con la vita.⁵²

IV.3.3. *Amore, stupro e matrimonio*

La bibbia dell'amor cortese, il trattato di Andrea Cappellano, disciplina la casistica degli approcci erotici, affinando l'urgenza della passione nella misura richiesta da un cerimonioso confronto sentimentale e intellettuale tra il cavaliere e la dama. Cappellano è tuttavia un sociologo *ante litteram*, non ragiona per universali, e dunque calibra modalità e intensità del corteggiamento, che può assottigliare la dura pratica del servizio d'amore – quella che, s'intende, temprava la nobiltà del cuore gentile – fino al grado zero della brutale violenza carnale. Dipende, *ça va sans dire*, dallo status della sfortunata (o fortunata, dipende dai punti di vista) interlocutrice: «Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus efferre memento, et, si locum inveneris opportunum non differas assumere, quod petebas et violento potiri amplexu». Un'autentica perla di saggezza: si tratta dell'XI capitolo del II Libro, poco più di una pagina – e cos'altro c'era da dire? – che prende il titolo di *De amore rusticorum*.⁵³ È misura e cortesia? «On sait que la mezura n'était d'obligation qu'envers les dames et que barons et troubadours se montraient assez peu respectueux de la vertu des jeunes filles qu'ils rencontraient dans la campagne».⁵⁴ Dunque, prendiamo atto che c'è 'modo' e 'modo', e pazienza se viene gettata un'ombra sui languori cortesi della spiritualizzata formazione erotica da *fin'amor* o stilnovo. A quale situazione allude la graziosa ballata cavalcantiana *In un boschetto trova' pastorella*?

Detto altrimenti, l'avventura del poeta-cavaliere ci prospetta le «vacanze della cortesia» [...], terminate le quali ci immaginiamo che il protagonista sia nuovamente assorto nel pensiero d'amore che ne ha accompagnato il girovagare per la campagna e che in certo modo lo ha condotto tra le braccia della pastora. Non sorprende pertanto che il mondo agreste e i suoi abitanti siano irrigiditi in un folklorismo di maniera che, come esclude ogni forma di simpatia umana, così non manca di elementi grotteschi: la pastora conquistata, per calcolo o per stupidità, dalle parole galanti, dalle promesse o dai regali del seduttore, ma anche la “donna selvaggia” pronta a dare libero corso al proprio appetito sessuale [...]; i pastori

⁵² Ovviamente dal punto di vista di Dante. La morte di Francesca, ricordiamo, è collocabile fra il 1283 e il 1285.

⁵³ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., pp. 213-214 [II, XXIII, *De amore rusticorum*].

⁵⁴ RENÉ NELLI, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963, p. 175.

sempre sciocchi o bestiali; il cavaliere cinico dongiovanni che può spingersi fino allo stupro.⁵⁵

Al di là di certe maliziose o malevole interpretazioni della pastorellia cavalcantiana, tempestivamente proposte dai primi lettori, che quindi già ‘bucavano’ il velo edulcorato dell’idillio erotico (basterebbe rileggere *Le jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle per avvicinarci a una rappresentazione più ‘realistica’), bisogna chiedersi se siamo d’accordo che uno stupro è uno stupro oggi, come lo era otto secoli fa o addirittura più di duemila anni fa, quando veniva francamente descritto, con realismo cinico/comico incurante dell’eufemismo, da Teocrito nel V idillio. È scientificamente corretto, e comodo, contestualizzare storicamente rimettendosi alla sensibilità e all’ordine dei valori che condizionano i protagonisti *a parte subiecti* (ma sarebbe il caso di sentire anche il parere delle vittime degli abusi, spesso in età impubere), è sicuramente irrituale, *inattuale* e antistorico esprimere la nostra posizione in merito, in quanto posteri che si sentono eticamente implicati.⁵⁶ Ma torniamo alla cortesia, e alla gentilezza, valori di spirituale nobilitazione che chiedono di essere presi sul serio.

Correvano tempi grami per la giustificazione etica dell’istituto coniugale. Soprattutto dalla parte di quella ortodossia dottrinale cristiana che avrebbe dovuto rimarcare la dignità sacramentale, vengono scagliati continui anatemi ascetici e celibatari. Pier Damiani non risparmia nemmeno l’apostolo Pietro: «Petrus autem nuptiarum sordes abluit cruore martyrii»⁵⁷ – il sangue del martirio ha providamente lavato la sozzura matrimoniale. Cosa possiamo aspettarci dalla cultura laica?

Nella leggenda bretone la figura di Marco, Re di Cornovaglia, zio di Tristano e marito di Isotta, subisce una significativa evoluzione. Nelle fonti più antiche, a partire dai poemi di Béroul e Thomas, è un sovrano cortese e magnanimo. Non sempre risoluto, ingannato dagli amanti, sobillato dai baroni, non esige il pagamento di un sanguinoso fio per lavare la macchia al suo onore di monarca e consorte tradito. È disposto a riaccogliere a corte i due fuggitivi, non inferisce quando li scopre addormentati nella foresta. Tristano non muore per mano sua. Sono l’infido ambiente curtense e le interessate aderenze feudali a gettare una sinistra luce sulla storia.⁵⁸ Le cose cambiano con lo sviluppo in prosa del XIII secolo. Re Marco

⁵⁵ LUCIANO FORMISANO, *La lirica*, in *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, a cura di Costanzo Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 100-101.

⁵⁶ Sul tema, si può fruttuosamente leggere *Teaching rape in the medieval literature classroom. Approach to difficult texts*, ed. by Alison Gulley, Leeds, Arc Humanities Press, 2018.

⁵⁷ S. PETRI DAMIANI *De perfectione monachorum*, in *PL CXLV*, col. 299a.

⁵⁸ Ecco il sovrano nel poema di Béroul, «un re Marco dal profilo non granitico, una figura debole, indecisa, non priva di tratti caricaturali [...], ma pure capace di pietà e di tenerezza verso quei due esseri che tanto gli sono cari» (A. PUNZI, *Tristano. Storia di un mito*, cit., p. 89).

diventa un re fellone, senza onore, ben prima di ferire proditoriamente Tristano con la punta avvelenata di una lancia.⁵⁹ La storia è ormai confluita nel ciclo arturiano, e saranno allora i nobili dignitari di Camelot a pretendere un'eseplare punizione per l'oltraggio patito dal miglior cavaliere che si fosse mai visto sulla terra. Non viene ucciso, ma bandito in un'isola deserta. Riesce a fuggire, e a recuperare addirittura le sue prerogative regali con un abile stratagemma. Istruito da tanta variabile esperienza, finirà i suoi giorni governando, questa volta, con saggezza. *La Tavola ritonda*, sintetizzando la materia, segue da vicino la tradizione prosastica francese. Se ne discosta per la sorte riservata a Re Marco. Vile, scampato dalla morte in battaglia, non merita di essere giustiziato dalla compagnia dei cavalieri erranti. Lancillotto, col consenso di Artù, fa costruire una torre di quasi novecento piedi prospiciente alla tomba di Tristano: sulla cima, una gabbia in ferro in cui viene rinchiuso il re canaglia, scrupolosamente servito con abbondanza di carne e vino. Nel giro di trentadue mesi la forzata immobilità e la quantità e qualità del vitto l'avrebbero fatto ingrassare in maniera ripugnante, tanto da morirne. E mai morte fu più ignominiosa. Ma siamo giunti, ormai, in pieno XIV secolo.

Cosa ci racconta questa evoluzione? L'amore sregolato è gravido di conseguenze, come attestano le versioni versificate della leggenda, dai frammenti della cosiddetta redazione comune di Béroul, forse più rispettosa del fondo folclorico, che illustra i perniciosi effetti dal punto di vista del contesto politico-sociale, a ciò che resta del testo 'cortese' di Thomas, dal taglio più introspettivo, che si concentra sui pericoli morali della sottomissione alla passione. Si veda in tal senso l'appello al lettore in conclusione del poema, ad ammaestramento e conforto di tutti quelli che amano, supini di fronte alle insidie d'amore: «Pur essample issi ai fait / pur l'estorie embelir, / que as amanz deive plaiser, / e que par lieus poissent trover / choses u se puissent recorder: / avoir em poissent grant confort, / encuntre change, encuntre tort, / encuntre paine, encuntre dolur, / encuntre tuiz engins d'amur!»⁶⁰ L'ipertrofico sviluppo in prosa fa recedere sullo sfondo il tema erotico, confuso fra le mille peripezie avventurose di una pletera di personaggi: urbanizza la sua carica trasgressiva, al punto da celebrare l'apoteosi dei sinceri amanti, adulteri, finalmente uniti nella morte e oltre, a perpetuo scorno della triviale legittimità dei diritti coniugali, rivendicati senza persuasione da un re ribaldo.⁶¹ La straordi-

⁵⁹ «Il regno arturiano si contrappone a quello di re Marco, dipinto come un re violento ed ingiusto, il cui potere si fonda sul fratricidio, roso dall'invidia di fronte alle prodezze del nipote, al punto da desiderarne la morte» (ivi, p. 126).

⁶⁰ THOMAS, *Le roman de Tristan*, cit., p. 478 [«Dénouement du roman», manuscrit Sneyd 2, vv. 49-57].

⁶¹ Per il *Tristan en prose* è ancora utile l'analitica sinossi realizzata da EILERT LØSETH, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède, et la compilation de Rusticien de Pise*, Paris, Bouillon, 1890. Cfr. anche F. CIGNI, *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, cit., pp. 29-129.

itaria circolazione e fortuna del *Tristan en prose*, nell'Italia centro-settentrionale, è attestata anche dalla cospicua serie dei volgarizzamenti, a partire dall'ultimo quarto del XIII secolo, che culminano con la riscrittura della *Tavola ritonda*. Certo, il gusto dei lettori, e dei compilatori, sembra privilegiare, al di là della rarefatta esplicitazione dell'eros nelle delizie spirituali riservate a élites intellettuali, un'anticortese valorizzazione della passionalità, che intende forzare i lacci delle convenienze formali, quelle sancite dai diritti coniugali *in primis*, che rivelano il loro fondo costrittivo, non più riscattabile, come conferma la vicenda di re Marco, a cui finalmente, come marito, viene strappata la maschera che cela la fisionomia del *méchant*. A tanto si giunge, estremizzando un tratto specifico e in certo modo dottrinario dell'amor cortese, la sancita inconciliabilità fra matrimonio e passione. La leggenda di Tristano è un cuneo che allarga i lembi di una ferita mal suturata: l'energia passionale è dapprima liberata con pietosa cautela e quindi fatta circolare con piena condiscendenza, con le conseguenze che si possono immaginare, anche per l'impianto dottrinale dell'amor cortese:

Même avant la version «courtoise» de Thomas la légende et le roman de *Tristan* exercent une force d'attraction sur nombre d'auteurs. Or les thèmes fondamentaux du *Tristan* ne s'accordent pas toujours avec l'amour courtois. Si la conception de l'amour irrésistible et tout-puissant se trouve en affinité avec la doctrine de la *fine amor* – Bernard de Ventadour voit en Tristan l'*amador* un exemple pour les amants voués aux souffrances d'amour, – une antinomie oppose l'amour-passion et l'amour fatal de Tristan et d'Iseut à l'idée courtoise d'un amour d'élection où ne s'annihilent pas raison et volonté. On pourrait dire que relativement à l'authentique idéal du Nord, comme par rapport à ce corps à demi étranger que constitue la *fine amor* dans le domaine d'oïl, le *Tristan* joue le rôle d'un réactif suscitant des ruptures et de nouvelles combinaisons.⁶²

E la contraddizione esplose fra le mani di Dante, seppure cifrata da uno stilnovistico lessico di copertura, perché Francesca tenta, presentandosi al suo interlocutore, di accomodare alla *ratio* teoretica ed etica dell'amor cortese un'esperienza che travalica quei confini: cerca di parlare di passione, e di *fol'amor*, in termini giuridicamente cortesi; di qui il fascino speculativo e l'ambiguità teoretica

⁶² JEAN FRAPPIER, *Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle*, «Cahiers de civilisation médiévale», II, 6, avril-juin 1959, p. 146. Per una sommaria, ma utile, tassonomia, si possono rilevare tre distinte ma intrecciate aree di trattamento ideologico e poetico dell'Eros, tra Occitania e Bretagna: «*fin'amors* (pour désigner l'amour des troubadours), *amour courtois* (pour les relations amoureuses dans les romans de la France du Nord), *amour passion* (pour l'amour tristanien et certains romans bretons)» (RÜDIGER SCHNELL, *L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour* (I), cit., p. 75).

irrisolta della sua argomentazione; di qui, anche, la forte perplessità intellettuale di Dante,⁶³ alla ricerca di elementi essenziali probatori per tentare l'ardua conciliazione logica in grado di dare un senso a quella meravigliosa – ma fittizia – stagione dell'amor cortese:

Le service courtois de la dame était loin d'être une réalité sociale; l'amour courtois n'existait qu'en tant que "à mode of thought", c'est-à-dire uniquement dans la littérature. La littérature courtoise de l'amour ne participait de la réalité sociale que dans la mesure où elle était lue (à haute voix). C'est pourquoi la récitation de cette littérature a une importance capitale pour la détermination de ses fonctions sociales: c'est le moment de la lecture (du chant) qui devait décider si la représentation de l'amour courtois servait au divertissement de la société, si elle faisait rêver, si elle voulait, tel un correctif, modifier les comportements habituels, ou si elle augmentait le prestige d'une cour princière.⁶⁴

L'adulterio di Francesca può essere cortesemente giustificato, in linea con il processo di sublimazione che stava riscattando l'amore colpevole di Isotta? Si potrebbe parlare addirittura di beatificazione, se dessimo credito all'Anonimo toscano compilatore della *Tavola ritonda* (primo trentennio del XIV secolo), che il vaglio dell'intertestualità ha rivelato colto e agonistico lettore del V canto infernale.⁶⁵ L'amore fra i due amanti della leggenda bretone può dirsi esemplare, per una serie di ragioni che vengono partitamente elencate:

E sappiate che no' fu mai mantenuto amore tanto gentile mente e leale mente per neuno amante, quanto fu per loro due; imperò ch'egli ebboro in loro le VII cose che dée avere il perfetto amore in sé: ché in loro fu leanza senza inganno; chè da poi che d'amore l'uno conobbe l'altro, mai per tale diletto no' conobbono altra persona: e fu il loro amore benigno, senza orgoglio o superbia; chè mai in fra loro non si conturbarono: e fu amore diletto; chè quello che a l'uno piaceva, e all'altro diletta: e fu amore cortese, senza villania; chè mai in fra loro non fu una

⁶³ È la drammatica chiave di volta del canto, il ponte fra i due momenti dell'intervento di Francesca.

⁶⁴ RÜDIGER SCHNELL, *L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (II)*, «Romania», CX, 439-440, 1989, pp. 362-363. Sull'importanza della lettura ad alta voce e sulla letteraturizzazione della vita ci soffermeremo più avanti.

⁶⁵ Cfr. DONALD L. HOFFMAN, *Radix Amoris: the Tavola ritonda and its response to Dante's Paolo and Francesca*, in *Tristan and Isolde. A casebook*, ed. by Joan Tasker Grimbert, New York-London, Routledge, 1995, pp. 207-222. Così Gardner: «It is clear that the writer of the *Tavola Ritonda* had read the Francesca episode, recognised its affinity with the Tristan and Iseult story, and accordingly echoed it in the version he proceeded to give» (E.G. GARDNER, *The arthurian legend in italian literature*, cit., p. 153).

parola disordinata: e fu amore senza vanità e discreto e savia mente usato: e fu amore onesto, senza porenzia, no' volendo il biasimo l'uno dell'altro: e fu amore fermo, senza niuna discordia, no' curando di cosa che potesse loro intervenire: e fu amore co' perseveranza; che durò per infino alla loro fine.⁶⁶

Fra il V Canto e la compilazione arturiana corre un ventennio: l'amore adulterino di Tristano e Isotta, esplicitamente magnificato rispetto a quello tra Lancillotto e Ginevra, mette in subordine, in maniera occulta, anche quello fra Paolo e Francesca. Ma non si tratta di stilare una graduatoria; ciò che colpisce è la nettezza e spregiudicatezza con cui un comportamento erotico moralmente, civilmente e religiosamente repressibile ottiene un certificato di laica santità. Romanzi, si dirà, quelle *Arturi regis ambages pulcerrime* che esercitano un fascino esorcizzabile mobilitando le risorse di una esemplare e terrificante strategia di correzione ideologica. Ma Dante, prima di assurgere al ruolo di severo censore – in realtà, a differenza di Petrarca, non ha mai condannato quelle letture –, è una delle vittime di un sistema repressivo che mortifica sensi e fantasia, poiché ha sicuramente introiettato quella disposizione colpevole in cui poteva scontare una deplorable incapacità di sorvegliarsi di fronte all'attrazione di un fittizio che è più prossimo alla vita di tutte le stilizzate madonnine dell'eros spiritualizzante – che si prestano, senza nessuna difficoltà, a essere lette come allegoria di tutt'altro. Salvo poi, se l'opera è sua, trovare la valvola di sfogo di un rimaneggiamento della materia del *Roman de la rose*, che infine risultava più osceno dell'originale, perché nella riduzione andava a sacrificare tanta parte del cerimoniale cortese di Guillaume de Lorris, e tanta parte dell'impianto dottrinale di Jean de Meun.⁶⁷ Si rileggano i sonetti CCXXVIII, CCXXIX e CCXXX, e ci si domandi se possono essere attribuiti a Dante. *Nihil obstat*: una licenza di gioventù, è chiaro, un esercizio di apprendistato letterario da fare circolare magari dietro un nome di copertura, quello di un misterioso Ser Durante. Ma è sicuramente Dante, il poeta maturo, che si compiace di punire fantasticamente la crudele donna Petra, attraverso una violenza carnale tanto letteralmente dichiarata e icasticamente rappresentata da fare arrossire i propugnatori dell'eufemismo moralizzante e allegorico:

S'io avessi le belle trecce prese, / che fatte son per me scudiscio e ferza, / pigliandole anzi terza, / con esse passerei vespero e squille: / e non sarei pietoso né cor-

⁶⁶ *La tavola ritonda o L'istoria di Tristano*, cit., p. 507 [cap. CXXX].

⁶⁷ Diamo una pura evidenza numerica, per quel poco che vale: il *Roman de la rose* conta 21750 ottosillabi, il *Fiore* 3248 endecasillabi; la *ratio* è dunque prossima a 7. La scena della deflorazione, a partire dalle metafore iperrealistiche che preparano l'assalto alla 'balestriera' ormai priva di difese, nel *Roman* è di 160 versi (21553-21712), nel *Fiore* di 42 versi (tre sonetti): la *ratio* scende a poco meno di 4.

tese, / anzi farei com'orso quando scherza; / e se Amor me ne sferza, / io mi vendicherei di più di mille. / Ancor ne li occhi, ond'escon le faville / che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso, / guarderei presso e fiso, / per vendicar lo fuggir che mi face; / e poi le renderei con amor pace.⁶⁸

Interdetta la scrittura di un eros sensuale, a meno di non accondiscendere al registro volgare del realismo comico, la rivalsa fantastica poteva percorrere le vie oblique e non documentabili della lettura, nella predilezione per i 'franceschi romanzi'. Così fosse, il nostro Poeta si sarebbe trovato in compromettente compagnia, poiché non soltanto la matura vedova del *Corbaccio*, ma anche la giovane Fiammetta si professerà avida consumatrice di *romance*, forse lettrice della stessa *Tavola ritonda*: «Ricordami alcuna volta avere letti li franceschi romanzi, a' quali se fede alcuna si puote attribuire, Tristano e Isotta oltre ad ogni altro amante essersi amati, e con diletto mescolato a molte avversità avere la loro età più giovine essercitata dobbiamo credere».⁶⁹ Quei romanzi, per il punto specifico che ora interessa, parevano prendere in parola e tradurre nelle lusinghe dell'immaginazione erotica un precetto cortese infinite volte astrattamente ribattuto:

Dicimus enim et stabilito tenore firmamus, amorem non posse suas inter duos iugales extendere vires. Nam amantes sibi invicem gratis omnia largiuntur nullius necessitatis ratione cogente. Iugales vero mutuis tenentur ex debito voluntatibus obedire et in nullo se ipsos sibi invicem denegare.⁷⁰

Il *De amore*, nelle parole della Contessa Marie de Champagne, sancisce la gentilezza, libertà e liberalità dell'amore adultero di fronte al vincolo giuridicamente obbligante, anche in senso fisico, dell'amore coniugale.⁷¹ Una rivalsa dei diritti della sensualità? Tutto l'opposto: perché a essere rilanciato è un meccanismo del

⁶⁸ Si tratta dell'ultima stanza di *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, prima del congedo, vv. 66-78, in *Rime*, 1, pp. 56-57.

⁶⁹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta. Corbaccio*, a cura di Francesco Ermani, Milano, Garzanti, 1988, p. 186 [VIII].

⁷⁰ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 138 [I, XVII, *Epistola remissa a comitissa Campaniae*].

⁷¹ «In any case, the attitude that love and marriage do not mix is a commonplace out of Ovid, the chief source of Andreas' inspiration. We must not infer from the *De Amore* that the troubadours shared an attitude which hardly any of them expressed» (WILLIAM D. PADEN, *The Troubadour's Lady: her marital status and social rank*, «Studies in Philology», LXXII, 1, jan. 1975, p. 45). Probabilmente è un'esagerazione pretendere che la dottrina dell'amor cortese nasca nel 1883 grazie all'influente studio di Gaston Paris sul *Lancillotto* di Chrétien, e non in una qualche corte provenzale; tuttavia la ricerca moderna ha sempre più valorizzato la composita frammentazione ideologica della *koinè* trobadorica.

desiderio che, come sempre, spiritualmente e ideologicamente disciplina l'accesso alla negletta dimensione carnale del piacere:

anzitutto, il desiderio esaudito, come tale, finisce di esistere, mentre quello inibito aumenta esponenzialmente; e se l'amore come desiderio incessante è fonte di virtù, allora l'individuo diventa virtuoso se e solo se è messo in condizione di continuare a desiderare. È evidente quindi che la pratica del *purus amor*, esasperando il desiderio («sua semper sine fine cognoscit augmenta») costituisce una delle forme attraverso cui si declina il perseguimento della virtù.⁷²

Si ribadisce che la *continentia* è il metronomo morale che incanala la rinuncia, in un ideale percorso di raffinamento dei costumi, mentre Eros celebra il suo asfittico trionfo imponendosi come discorso ideologicamente totalizzante: «Conjugal affection cannot be 'love' because there is in it an element of duty or necessity: a wife, in loving her husband, is not exercising her free choice in the reward of merit, and her love therefore cannot increase his *probitas*».⁷³ Pensando alla comune e in alcun modo contrastata pratica dei matrimoni arrangiati, non occorre documentare attraverso gli anatemi sessuofobici dell'eresia catara la percezione che l'unione coniugale fosse assimilabile a una sorta di meretricio istituzionalizzato. Facciamo il caso di Dante: l'*instrumentum dotis* che viene esibito da Gemma Donati in un atto notarile del 1329 per tutelare i suoi diritti di vedova su una rendita annuale di grano è datato 1276 (in realtà 1277, per un probabile errore di copiatura). Non si tratterebbe di semplice accordo tra le famiglie per gli sponsali, ma di vero e proprio matrimonio, pur in presenza di contraenti *impueres*. In qualunque modo siano andate le cose – il fanciullo era diventato recentemente orfano di padre – il diritto canonico dell'epoca fissava a sette anni il limite di età legale per lo scambio delle promesse.⁷⁴

Di fronte al carattere vincolante del debito fisico matrimoniale, si para il sentimento disincarnato che cerimoniosamente lega nel servizio d'amore la dama d'alto rango e il cavaliere. Paradossale ribaltamento delle funzioni, che complica e arricchisce la lineare fruizione naturalistica della sensualità eterosessuale. Poiché l'amore provenzale

a transféré les valeurs de l'homosexualité – ou de l'amitié antique idéalisée – celles, si l'on veut, du Platonism 'masculin', à l'amour intersexuel. Et ainsi il a contribué à exorciser la crainte magique inspirée à l'homme par la femme, et l'a libéré

⁷² F. COLOMBO, *La struttura del «De amore» di Andrea Cappellano*, cit., p. 595.

⁷³ C.S. LEWIS, *The allegory of love*, cit., p. 36.

⁷⁴ Cfr. ISABELLE CHABOT, *Il matrimonio di Dante*, «Reti Medievali Rivista», XV, 2, 2014.

par là de sa misogynie instinctive et du complex 'maternel' qui l'avait poussé si longtemps, par une sorte de réaction de défense, à 's'approprier' l'objet désiré au lieu d'entrer en familiarité avec lui.⁷⁵

All'eccesso passionale romanzesco della *fol'amor* risponde la dottrina di virtuoso perfezionamento ascetico mondano della *fin'amor*, che non può prescindere dalla posizione dell'ostacolo per realizzarsi come desiderio sublimato. Potrà capitare allora di leggere di un cavaliere che si lamenta con una fanciulla per la slealtà della sua dama, che non aveva ricompensato nemmeno con un bacio sette anni di irreprendibile servizio. La fanciulla tenta di consolarlo, e si offre come *amanda*: di lì a un anno si sarebbe sposata, e quindi avrebbe assunto la parte in commedia per partecipare al raffinato cerimoniale adultero della *fin'amor*; solo allora potrà accadere «qui li servis e qu' ela-l fos / lials domna per tostemp mays, / e que-l vengues de lieys .I. bays / dins .I. an, que marit agus; / e l'un de l'autre que duysyes / en est mieg, manjas et anels».⁷⁶

Stravagante situazione da casistica erotica, si dirà, ma fino a un certo punto. Più di mezzo secolo avanti la stesura dell'importante breviario erotico di Gualtieri, Parigi e la Bretagna erano stati testimoni della clamorosa vicenda sentimentale di Abelardo ed Eloisa. Storia autentica, documentata, e ancora più vera, secondo l'assunto che ispira la presente ricerca, se si potesse dimostrare che Eloisa indulge a movenze da eroina ovidiana.⁷⁷ Il dramma è paradossale, preventiva e involontaria ratificazione degli assurdi logico-sentimentali della dottrina dell'amor cortese: gli amanti che vengono puniti dopo la legalizzazione del loro rapporto. E sì che Eloisa si era strenuamente opposta a quel matrimonio di convenienza che avrebbe pregiudicato alla libertà intellettuale del chierico, impelagandolo nelle brighe familiari dell'ordine mondano. La sua indisponibilità celava un intimo significato morale:

Tant qu'ils ne sont pas mariés, Abélard peut se ressaisir et retrouver sa grandeur perdue, parce que leur séparation reste possible. Mariée à Abélard, qui ne l'épouse que par passion charnelle, Héloïse ne pourra même plus le protéger contre lui-même, puisqu'elle aura perdu jusqu'au droit de se refuser à lui [...]. Puisque

⁷⁵ R. NELLI, *L'érotique des troubadours*, cit., p. 338.

⁷⁶ RAIMON VIDAL DE BESALÙ, *En aquel temps c'om era gais*, in *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, éd. par Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob, Paris, Librairie Générale Française, 1997, pp. 290, 292 [vv. 538-543].

⁷⁷ In via diretta o mediata, non importa; del resto, il dialogo epistolare serve ai due amanti per leggere nella loro storia il compimento elegiaco e, nell'ottica di Abelardo, necessariamente virtuoso, dell'amore tra Pompeo e Cornelia, raccontato da Lucano nella *Pharsalia* (cfr. ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 218 [Abelardo, V]).

Abélard n'était pas encore capable de s'astreindre à la continence, il fallait du moins éviter un engagement qui le priverait à jamais de la liberté d'y revenir.⁷⁸

Così Eloisa sunteggia amaramente un'esperienza per cui non trova le chiavi di lettura:

Ut autem illicita licitis correximus, et honore coniugii turpitudinem fornicationis operuimus, ira Domini manum suam super nos vehementer aggravavit, et immaculatum non pertulit torum qui diu ante sustinuerat pollutum. Deprehensis in quovis adulterio viris haec satis esset ad vindictam poena quam pertulisti. Quod ex adulterio promerentur alii, id tu ex coniugio incurristi per quod iam te omnibus satisfecisse confidebas iniuriis.⁷⁹

Crudelmente e vergognosamente mutilato nel corpo Abelardo, il filosofo, come un qualunque maldestro amante colto sul fatto; ridotta a prendere il velo nel monastero di Argenteuil Eloisa, come una penitente regina Ginevra.

Il rammarico di Abelardo, offeso nella sua dignità virile, è infine sublimato *ad maiorem Dei gloriam*: riconsiderando le illecebre della voluttà a cui si era abbandonato, ne stigmatizza i deleteri effetti per il progresso dei suoi studi: «Et quo me amplius hec voluptas occupaverat, minus philosophiae vaccare poteram et scolis operam dare». La punizione si rivela dunque meritata e salutare: «quam iusto Dei iudicio in illa corporis mei portione plecterer in qua deliqueram». ⁸⁰ Forse occorre una prospettiva autoriale femminile per dare voce all'irredimibile dolore di un cavaliere che si vede interdotta la possibilità del congiungimento carnale con l'amata, a causa della ferita all'inguine patita nel corso di un torneo. L'autrice è Marie de France, il lai è *Chaitivel*. Sarebbe stato meglio, per lo sfortunato cavaliere, perire nella disputa della giostra, piuttosto che sopravvivere per farsi trastullo di un beffardo destino, platonicamente accudito dalla sua dama: «Mieuz me vaudreit la mort tenir!»⁸¹

E il monastero? Di per sé, l'approdo alla monacazione offriva la possibilità di una parziale acculturazione e di una limitata autonomia, al riparo dalle dirette ingerenze della società patriarcale. C'era la possibilità, come dimostrano due sonetti dell'esiguo *corpus* ascrivibile a Compiuta Donzella, che il rifugio claustrale si presentasse ad alcune giovani donne come un accettabile *pis-aller* rispetto a un pessimo matrimonio combinato dalla famiglia. Compiuta, verosimilmente, dovette

⁷⁸ É. GILSON, *Héloïse et Abélard* [1938], Paris, Vrin, 1997, pp. 70-71.

⁷⁹ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 166 [Eloisa, IV].

⁸⁰ Ivi, pp. 28, 46 [Abelardo, I, *Historia calamitatum mearum*].

⁸¹ MARIE DE FRANCE, *Chaitivel*, in *Les lais de Marie de France*, éd. par Jean Rychner, Paris, Champion, 1966, p. 150 [v. 224].

piegarsi alla volontà paterna, come fece Piccarda Donati col fratello. Ma il velo non cauterizza la ferita subita da Eloisa. Soffre nello spirito per l'amato più di quanto l'amato non si dolga per la mutilazione corporale subita. Nella sua monacazione forzata si esprime, senza falsi pudori, il rimpianto per la vita sensuale trascorsa, e l'accento con cui accusa Dio di crudeltà riecheggia scandaloso fino alla blasfemia:

Si enim vere miserrimi mei animi profiterar infirmitatem, qua poenitentia Deum placare valeam non inuenio, quem super hac semper iniuria summae crudelitatis arguo, et eius dispensationi contraria magis eum ex indignatione offendo, quam ex poenitentiae satisfactione mitigo.⁸²

Nessun risarcimento mistico o fideistico, per compensare nell'immaginazione trasumanata un contatto con l'Infinito che prenda le foggie di una sostitutiva *copulatio* spirituale; nessun moralizzante 'come se' allegorico, ma il significato storico e letterale di un'esperienza vissuta, e perduta:

In tantum vero illae, quas pariter exercuimus amantium voluptates dulces mihi fuerunt ut nec displicere mihi, nec vix a memoria labi possint. Quocumque loco me vertam, semper se oculis meis cum suis ingerunt desiderii. Nec etiam dormienti suis illusionibus parcunt. Inter ipsa missarum solemnia, ubi purior esse debet oratio, obscena earum voluptatum phantasmata ita sibi penitus miserrimam captivant animam ut turpitudinibus illis magis quam orationi vacem. Quae cum ingemiscere debeam de commissis, suspiro potius de amissis.⁸³

Prima sposa renitente, poi monaca per necessità: adultera nell'anima, si potrebbe concludere, coerentemente con quella celebre definizione che per *adýnaton* diede di se stessa – «et dignius videretur tua dici meretrix quam illius imperatrix» –, e che Jean de Meun cita con caloroso consenso nella lunga tirata antimatrimoniale del *Roman*; ma il suo senso è altro, non certo quello di mettere in guardia contro la leggerezza femminile o la doppiezza maschile, ma di mettere in crisi un cliché erotico ideologicamente irrigidito:

The central paradox of the early letters is that human love, like the love of God, is eternal. Marriage is not: it may indeed in its very inception be a corruption of love; it cannot survive legal separation or the death of one of the partners. Thus she accepts that their marriage is a thing of the past – but not their love; and since it was that love and the obedience stemming from it which made her a nun,

⁸² ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 172 [Eloisa, IV].

⁸³ Ivi, p. 174 [Eloisa, IV].

it is an inherent part of her religious life. Yet she still cannot think of him without remembering the sublime delights which made one flesh.⁸⁴

Nel porre in insanabile contrasto amore e matrimonio,⁸⁵ la dottrina cortese ha finito col dare una risposta conformista a una questione ideologicamente spiazzante: il codice prescrive di secolarizzare le vie dell'asceti, di guadagnare l'accesso a un *purus amor* il più possibile disincarnato, preso atto che la fornicazione, in sé, è aborrita, obbrobriosa, come accade nel reciproco darsi per contratto dei coniugi, equiparato all'amore mercenario. Quindi, se è corretto chiedersi come potesse «presumersi nell'adulterio [...] l'elemento determinante del peccato», quando «le dottrine d'amore cortesi e stilnovistiche supponevano, pur non dichiarandolo espressamente, che l'amore potesse essere extra-coniugale», motivare con l'«intensità della passione» è un modo raggentilito ed eufemistico per scansare la questione decisiva, carnale: *utrum copularentur*.⁸⁶

Eppure può capitare, raschiando uno spesso palinsesto dottrinario, di rinvenire tratti di una scrittura stravagante, d'altra mano, più prossima alla vita. Parola di romanzo, o parola di donna, da non prendere troppo sul serio allora, sia che si tratti delle eroine del meraviglioso bretone, col loro erotismo da *Trivialliteratur*, deprecabilmente suadente, o del caso, che si vorrebbe eccezionale, *rara avis*, di Eloisa, una giovane donna, colta, che non solo ha sfidato il costume, ma ha incrinato la 'stupida' fattuale evidenza ideologica del consolidato pensiero sull'Eros. Avrebbe meritato di essere collocata in Inferno, esattamente dove sappiamo, ma difficilmente avrebbe potuto incontrarvi Abelardo, che immaginiamo piuttosto intonare salmodie penitenziali in qualche cornice purgatoriale, mentre sconta con cristiana rassegnazione i vizi capitali della superbia e della lussuria. Il filosofo, ormai contrito, poteva esplicitare, nero su bianco, le proprie debolezze: «Cum igitur totus in superbia atque luxuria laborarem, utriusque morbi remedium divina mihi gratia licet nolenti contulit. Ac primo luxurie deinde superbie».⁸⁷ La fisionomia intellettuale e caratteriale riconduce a quella di Dante, sulla base del persuasivo ritratto di Boccaccio:

Fu il nostro poeta [...] d'animo alto e disdegnoso molto [...]. Molto simigliante-

⁸⁴ C. BROOKE, *The medieval idea of marriage*, cit., p. 101.

⁸⁵ Arricchiamo il dossier con la voce di Marie de France: «Given the recurrence of these unhappy arranged marriages there is no tale of happy love in Marie's lais, and it is in this divorce, even contradiction between love and marriage that she comes closest to Heloise's argument against marriage or to the dictum attributed to Marie de Champagne» (DENNIS HOWARD GREEN, *Women readers in the Middle Ages*, New York, University Cambridge Press, 2007, p. 240).

⁸⁶ E. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del canto V dell'«Inferno*, cit., p. 101.

⁸⁷ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 22 [Abelardo, I, *Historia calamitatum mearum*].

mente presunse di sé [...] quasi esso solo fosse colui che tra tutti valesse [...]. Tra cotanta virtù, tra cotanta scienza [...] trovò ampissimo luogo la lussuria, e non solamente ne' giovani anni, ma ancora ne' maturi.⁸⁸

La domanda da porsi, dopo aver ascoltato Eloisa, è se nella voce di Francesca sia lecito riconoscere quel *genere* di voce. Difficile provarlo, perché quella voce viene dal silenzio, e si può riconoscere nel suo disegno melodico solo applicando un filtro acustico, che la isoli da altre voci, di altro *genere*:

Se è vero che il linguaggio riflette l'identità sessuale [...] e l'uomo, in quanto tale, ignora il mistero dell'eros femminile – è soprattutto l'aver ceduto la parola alla donna, infrangendo la convenzione per cui l'amore occidentale è detto e si dice 'al maschile', che costituisce la svolta 'ovidiana' impressa da Dante alla poesia d'amore: l'inversione della tendenza a sacrificare la donna-persona alla donna fantasmatica dei trovatori.⁸⁹

IV.3.4. *La corte d'Amore: la Signora esce dal silenzio*

Avventurosamente approdato nella costa partenopea in seguito a un fortunale, Filocolo (Florio) è costretto a interrompere la ricerca dell'amata Biancifiore, per attendere il rassetto dell'imbarcazione danneggiata. Ma i venti contrari rallentano ulteriormente la ripresa del viaggio. Con l'animo afflitto per l'imprevista e lunga dimora, un mattino s'incammina con alcuni compagni verso il colombario in cui era sepolto Virgilio. Lungo la strada, incrocia una nobile brigata di giovani e donne che festeggiano in un fastoso giardino. Viene invitato ad aggregarsi. La festa continua, fino al primo calore pomeridiano, che consiglia il ritiro in un luogo riparato. È l'occasione per istituire una corte d'amore, presieduta, per comune consenso, dalla figlia del re di Napoli. Ecco Fiammetta che, accettando la dignità di Regina, detta le regole di quella cortese adunanza:

E questo detto, con le delicate mani prese l'offerta ghirlanda, e la sua testa ne coronò, e comandò che, sotto pena d'essere dall'amorosa festa privato, ciascuno s'apparecchiasse di proporre alcuna quistione, la quale fosse bella e convenevole a quello di che ragionare intendevano, e tale, che più tosto della loro gioia fosse accrescitrice, che per troppa sottigliezza o per altro guastatrice di quella.⁹⁰

⁸⁸ G. BOCCACCIO, *Vita di Dante*, cit., pp. 85, 87, 89.

⁸⁹ L. DERLA, *Francesca, una Beatrice incompiuta (Inf. V 73-143)*, cit., p. 8.

⁹⁰ GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Filocolo*, a cura di Salvatore Battaglia, Bari, Laterza, 1938, pp. 300-301.

Il pomeriggio trascorre piacevolmente nella discussione di tredici questioni d'amore, poste alla Regina da ciascuno dei componenti dell'improvvisata corte. Il quinto dilemma erotico è introdotto da Clonico: se debba intendersi più infelice l'amante che dispera di guadagnare l'affetto dell'amata riottosa, o l'amante che teme di perdere l'affetto dell'amata infedele. Fiammetta, argomentando a fil di logica e con sapienza esistenziale, afferma che la condizione dell'amante geloso è quella di un dolore senza conforto di speranza, e pertanto più spiacevole. Di fronte alla perplessità di Clonico, elegiaco amante rifiutato, esplicita in punta di discorso la norma: «ché, ben che ella si mostri verso voi acerba al presente, e' non può essere ch'ella non vi ami, perciò che amore mai non perdonò l'amare a niuno amato, e a' robusti venti si rompono più tosto le dure querce che le consenzienti canne».⁹¹

Il giovane Boccaccio si esprime come narratore: non è ancora venuto il tempo del maturo espositore della *Commedia*, che all'ilare abito festivo sostituirà quello curiale. Con estrema naturalezza, illustra una delle sentenze più controverse della casistica erotica occidentale, in due mosse: allega il paragone incontrovertibile dell'esperienza, affidandosi al *sensus communis* (la resistenza di querce e canne), per coonestare una morbida giurisprudenza amorosa che non legifera a partire da fatti, ma da emozioni. Lo spazio della relazione fra amanti è dunque orientato, verso il futuro: «The jurisdiction of love recognizes the particular, the corporeal, and the emotional; it values the ethical, the rights that belong to the space in between – to the duration of relation or the possibilities of its future».⁹² Fiammetta, invano amata nel romanzo da Galeone, trasparente doppio dell'Autore, è regina «d'ogni grazia piena e di bellezza, e di costumi ornatissima e di leggiadra eloquenza dotata».⁹³ Nell'iperbolico elogio che Galeone le dedica,⁹⁴ recepito con dignitosa gestione dell'imbarazzo, si può leggere l'omaggio a un sapere sull'eros che aveva visto uscire discretamente allo scoperto un inusitato protagonismo femminile, di cui è espressione la stessa Francesca, citata da Fiammetta come sottaciuta autorità. Mutato quanto si deve mutare, nel passaggio dall'idealizzata corte angioina agli interni malatestiani,⁹⁵ la fisionomia del personaggio di Dante si accorda agevolmente col seguente ritratto:

È la gentildonna del secolo XIII, che filosofeggia amabilmente, come una giudicessa alla Corte d'Amore, citando Boezio; che saluta Dante con gli epiteti di

⁹¹ Ivi, p. 331.

⁹² PETER GOODRICH, *Law in the Courts of Love: Andreas Capellanus and the Judgments of Love*, «Stanford Law Review», XLVIII, 3, febr. 1996, p. 637.

⁹³ G. BOCCACCIO, *Filocolo*, cit., p. 299.

⁹⁴ Cfr. ivi, pp. 335-336.

⁹⁵ Se Fiammetta è Maria d'Aquino, si tratta di figlia illegittima, frutto di un regale adulterio.

grazioso e benigno come se fosse in una sala del palazzo dei da Polenta; che ha ancora tutta la sua educazione aristocratica.⁹⁶

Non abbiamo alcun elemento per asserire che Francesca da Polenta abbia preso parte, *una tantum* o per consuetudine ricreativa, a delle cortesi adunanze in cui si dibatterebbero questioni d'amore. Nell'Appendice a *De l'amour*, Stendhal riporta la notizia, tratta dalla *Vie des poètes provençaux* di Jean de Nostradamus (1575), dell'esistenza di una corte d'amore avignonese, presieduta dalla Laura petrarchesca, celebrata anche come tarda trovatrice in provenzale.⁹⁷ Non si tratta di circostanziare per impossibili riscontri fattuali, poiché è il tipo ideale femminile che interessa, disegnato da Dante su misura per la sua dannata. Indubbiamente, come alcune sensibili letture hanno rilevato, siamo di fronte a una novità di non poco conto: dal punto di vista poetico, dal momento che la silenziosa inaccessibile e bellissima Signora della lode cortese, oggetto di poesia, prende la parola, in un contesto che non è quello del filone realistico-popolaresco, valorizzando il seme gettato dall'esiguo *corpus* di testi che la tradizione ha trasmesso come diretta testimonianza dell'attività di *trobairitz*;⁹⁸ ma anche in una dimensione propriamente storico-sociologica:

Francesca's verb is all the more exceptional in the context of medieval testimony. The requirement that a witness be of *bona fide*, in fact, was ubiquitous in the statutes of thirteen- and fourteenth-century Florence; the *Statuta* of 1415 even stated explicitly that women could only give testimony 'per procuratorem', by proxy, as was customary in a time when 'women's honour was a matter that concerned men'. This practice is all too evident from criminal registers of the time, in which women are routinely identified as the daughters, wives, widows and even lovers of a given man. In light of this historical and intratextual context, it seems extraordinarily significant that Dante decided to represent Francesca – a woman condemned for lust in the form of aggravated adultery, the most notoriously de-

⁹⁶ ALBERTO RONDANI, *I tre canti più famosi della Divina Commedia*, in *Saggi di critiche letterarie*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1881, p. 413. Unica menda: non è ammissibile immaginare che Francesca citi Boezio.

⁹⁷ Cfr. M. DE STENDHAL, *De l'Amour*, t. II, Lyon, Lardanchet, 1922, p. 221.

⁹⁸ «Quando ci volgiamo alla poesia personale di donne in volgare, le *trobairitz* che hanno composto in provenzale occupano un posto unico, almeno a giudicare da quanto possediamo. Conosciamo i nomi di venti *trobairitz*, sebbene solo per due abbiamo più di un pezzo. Nel mondo anglonormanno, per contrasto, ci sono le variegiate opere di una artista dalla chiara coscienza di sé, Maria di Francia, e ci sono alcune donne illustri che favorivano la poesia; tuttavia non abbiamo più alcun poema personale di donne del nord della Francia, o inglesi» (P. DRONKE, *Donne e cultura nel Medioevo*, cit., p. 148). Lo scarso corpus di *chansons de toile* che sono state conservate potrebbe celare, dietro l'anonimato, un'autorialità femminile.

faming of sins for a woman – as the first of the damned proper to speak out for herself. Significantly, she is never actively interrupted by any authoritative male voice, be it the pilgrim's, the narrator's or, importantly, her lover's, who is silently present at the scene of the testimony.⁹⁹

Non dimentichiamolo, ci sono categorie di persone, assevera Tommaso, a cui non può essere attribuita credibilità testimoniale: «Et hoc vel ex defectu rationis, sicut patet in pueris, amentibus et mulieribus».¹⁰⁰ Il rilievo è prezioso, se si tiene conto che Francesca non è chiamata a deporre, né tantomeno è un'imputata: è stata già giudicata. Nessun dibattimento processuale può aver luogo in quel contesto detentivo, nemmeno in un ipotetico ultimo grado di giustizia che risiederebbe nella coscienza del personaggio-narratore. A Francesca è finalmente concessa la parola non per scagionarsi, ma per illustrare una verità insoffribile dalla grande narrazione ortodossa. È del tutto naturale, umano, e soprattutto sottilmente profondo, che Dante ne risulti sconvolto. Francesca può introdurre a pieno titolo il 'convivio' infernale, ponendo il tema dell'amore terreno in un poema che è centrato sull'ontologia e fenomenologia dell'amore, perché prima di lei altre Signore erano uscite dall'ombra per ricevere, in un senso sia ideale che reale, un'investitura argomentativa, in quanto amministratrici di un diverso logos erotico.

Lamoris curia ellitticamente disegnata da Andrea Cappellano è un feudale *locus amoenus* curtense governato dalle regole dell'amor cortese, sotto la giurisdizione di un dio benigno ma estremamente selettivo. Il sofisticato cerimoniale erotico incoraggia un raffinamento dei costumi, che non può essere semplicisticamente liquidato come poetica edulcorazione dell'essenziale attitudine predatoria e opportunistica maschile. Seppure nella leggerezza di una finzione ludica, lo statuito protagonismo femminile nella gestione degli affari sentimentali attestava un'oggettiva crescita dell'autoconsapevolezza, con tutti i limiti del caso:

Così, nell'alta società, l'amor cortese servì egualmente ad addestrare le donne, a soffocare ciò che le rendeva inquietanti agli occhi degli uomini, chiudendo nello svolgimento di figure ordinate, trasferendo nella gratuità del divertimento, i ger-

⁹⁹ NICOLÒ CRISAFI AND ELENA LOMBARDI, *Lust and the law: reading and witnessing in Inferno V*, in *Ethics, Politics and Justice in Dante*, ed. by Giulia Gaimari and Catherine Keen, London, UCL Press, 2019, p. 75. Cfr. anche DIANA GLENN, *Of kings and queens in «Inferno V»*, in *Legger d'Amore. Giornate Internazionali Francesca da Rimini*, cit., p. 30: «It was not, after all, an expectation that a guilty wife would assert her own identity in the way that Francesca does. Male-centred narratives of governance, power and authority would deny her female agency and sexuality being openly asserted and expressed in this manner [...]. In relating her story, Francesca ignores the dictates of family roles and values and affirms her sexual identity».

¹⁰⁰ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XVII, p. 275 [II, II, q. 70, a. 3].

mi della loro nocività. Di fatto, il gioco d'amore non pretendeva affatto di turbare i rapporti gerarchici, subordinando il femminile al maschile all'interno di un sistema di relazioni sociali di cui contribuiva a fortificare le armature. Non appena terminava, non appena si ritornava alla vita seria, l'«amica» ritornava al rango nel quale Dio aveva collocato la sua specie, il suo «genere», ricadeva sotto lo stretto controllo dell'uomo da cui, come moglie, figlia o sorella, dipendeva. Tuttavia, nel corso della partita, aveva migliorato se stessa. Accessoriamente, ma in modo decisivo, la *fine amour* contribuì all'educazione delle donne e delle damigelle, ed è qui che si può parlare della loro «promozione».¹⁰¹

Ma non è tanto importante la fissazione della donna come termine di un desiderio sublimato in poesia, che disciplinava l'approccio aggressivo degli *iuvenes* della nobiltà cadetta, esclusi dalla spartizione dei diritti di proprietà, anche da un punto di vista sessuale; la svolta era costituita dall'accesso alla parola nel registro argomentativo, con una coscienza di genere che, ragionando per ampie analogie, non ha nulla da spartire col lontano e mistificante esordio della Diotima platonica. Sicuramente giova a questo fine la congenita *forma mentis* dialettica medievale, nell'orbita di scuola, nell'argomentazione per obiezioni, riposte e confutazioni, fino al trattamento dilemmatico, drammatico e spesso agonistico delle innumerevoli questioni presentate dalla casistica amorosa:

non è impossibile percepire un'eco forse diretta del diffondersi degli scritti abelardiani impostati sull'equilibrato dibattito fra *sic et non* e delle relative polemiche di parte cisterciense al di sotto delle forme poetiche, tipiche della lirica d'oc e d'oïl intorno alla metà del secolo XII e oltre, note come *jeu parti e tenso* [...], insomma riconoscere in certe strutture tecnico-formali canonizzate dal «gioco» poetico il canale retorico per oggettivare le contraddizioni e i paradossi della teoria dell'amor cortese, tematizzando lo scambio di «battute» fra antagonisti come «disputa» poetico-ideologica.¹⁰²

Quand'anche la donna, in quanto carattere fittizio, non intervenga direttamente, il suo ruolo intellettualmente attivo nell'*engagement* poetico si esalta nel transito da puro oggetto del canto, a pubblico a cui si rivolge il poeta, fino ad assumere il ruolo di giudice della tenzone amorosa. Ecco un tipico caso, di scuola, da cui si desume l'intelaiatura del cortese confronto:

¹⁰¹ GEORGES DUBY, *Il modello cortese*, in *Storia delle donne. Il Medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 324.

¹⁰² CORRADO BOLOGNA, *La letteratura dell'Italia settentrionale nel Duecento*, in «Letteratura italiana», 1. *Le origini, il Duecento, il Trecento*, cit., pp. 189-190.

In a *partimen* Gui d'Ussel asks his cousin Elias whether a *fin aman*, given the choice, should prefer to be his lady's lover or her husband. Elias chooses the second, so Gui takes the first, and as the debate develops their positions become more personal – instead of an abstract lover and *sidonz*, each one speaks of himself and *midonz*. Gui concludes his case by deferring to the judgment of Margarita, wife of Rainaut d'Aubusson.¹⁰³

Il *De amore*, che pure è all'origine di quella trattatistica erotica che culminerà nello sviluppo dialogico rinascimentale, presenta una struttura composita, marcata dal denominatore comune dell'incidenza argomentativa femminile: in primo luogo negli articolati dialoghi del I libro, che danno la parola, nel rispetto della stratificazione sociale curtense, a plurime astratte femminili istanze discorsive, affatto prone di fronte alla logica dell'interlocutore maschile; quindi, negli interventi, attraverso fittizie lettere o testimonianze allegate come autorità, di nobildonne reali¹⁰⁴ che rispondono e giudicano sui casi in discussione, in particolare sulle ventuno questioni d'amore sollevate nel II libro. Spesso le *rationes* della *mulier* non si compongono con quelle dell'*homo*; può capitare allora che sia lo stesso uomo a impetrare l'intervento di un arbitro, che deve però essere una donna: «Arbitrum super hac discordia nominandi vobis plena sit concessa potestas. Verumtamen non masculi sed feminae volo stare iudicio».¹⁰⁵ Dal punto di vista formale la svolta è impressionante, poiché siamo sbalzati fuori dall'ambiente claustrale ed endogamico del gineceo, viene raffinata intellettualmente l'espressività non mediata della poesia popolareggiante e realistica, si curvano in senso logico le effusioni sentimentali delle deluse eroine ovidiane; s'impone una voce 'ragionevole' che, su un terreno certamente limitato, ma di universale esperienza, rivendica prerogative incoercibili. Ovviamente non è tanto importante determinare cosa Dante possa avere tratto dalla lettura di un trattato che mai cita espressamente: non possiamo saperlo; dunque, inferire che «egli avvolga quel nome [Gualtieri] nel manto della più totale preterizione e, certo, disistima»,¹⁰⁶ costituisce illazione, parzialissima congettura. Ciò che conta è il processo che il *De amore* testimonia e forse contribuisce ad avviare, pur con tutta la parzialità e l'intima contraddittorietà dei suoi predicati interni – *scilicet*, la *reprobatio amoris* del III libro, col suo corteggio di

¹⁰³ W.D. PADEN, *The Troubadour's Lady: her marital status and social rank*, cit., p. 41.

¹⁰⁴ La Contessa Maria di Champagne, ispiratrice del trattato, la Regina Eleonora d'Aquitania, Ermengarda di Narbona ed Elisabetta di Vermandois.

¹⁰⁵ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 134 [I, XVII, *Loquitur nobilior nobili*].

¹⁰⁶ G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»*, cit., p. 45. Si ponga a riscontro CARLOS LÓPEZ CORTEZO, «*Doglia mi reca...*» all'ombra del «*De Amore*» di Andrea Cappellano, in Gruppo Tenzzone, *Doglia mi reca ne lo core ardire*, ed. Umberto Carpi, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2008.

inveterati anatemi misogini –, un movimento che condurrà all'apoteosi dialogica, e dialettica, del V canto.

Convenzione e galanteria? Per un certo periodo si è dibattuto sulla consistenza reale delle corti d'amore. Si fa fatica a credere, e manca la documentazione storica di supporto, all'esistenza di supposti tribunali erotici coi membri affiliati a sette esoteriche, come quella dei 'fedeli d'amore', per quanto René Guenon e Luigi Valli continuano a mietere seguaci fra i sostenitori dell'eterodossia di Dante. Equilibrate e condivisibili le conclusioni a cui erano giunti a loro tempo Crescini e Rajna, che parlavano in sostanza di un istituto letterario che formalizzava una pratica sociale dal valore ludico, un elegante cortese gioco dell'alta società signorile e feudale.¹⁰⁷ Anche ricerche più recenti vanno in questa direzione:

On pourrait objecter que les juges sont des personnages historiques, qu'André fut peut-être un familier de la cour de Marie de Champagne et que les questions ont pu être réellement résolues. Il ne s'agit point de le nier; mais pourquoi imaginer autre chose que des jeux? [...] Rien, dans le *Tractatus*, ne fait allusion à une cour d'amour, à un tribunal sentimental constitué; les questions débattues sont vagues et les accusés anonymes. Il convient donc de souligner qu'après avoir codifié, dans ses *règles d'amour*, les données des chansons, André le Chapelain a repris, dans ses *jugements*, les thèmes traditionnels des jeuxpartis.¹⁰⁸

Le testimonianze storico-letterarie, lo abbiamo visto col *Filocolo* di Boccaccio, che inaugura la stagione del *Decameron* e la mirabile invenzione della cornice narrativa, sono posteriori, se si esclude, in area occitanica, il poemetto allegorico *La Cort d'Amor*, riconducibile all'ultimo decennio del XII secolo, verosimilmente influenzato dal trattato di Andrea Cappellano.¹⁰⁹ Tra XIV e XV secolo fioriranno, nel territorio transalpino, i frutti tardivi dell'epigonismo cortese, in veste

¹⁰⁷ «Il medio evo si compiacque dunque singolarmente della casuistica amorosa, cercando i criteri per risolvere (quando teneva comunque ad una soluzione) in principii tutt'altro che fissi, ma che presi in complesso parevano come costituire un *droit d'amour*, *dreg d'amor*. I casi che si discutevano erano in generale immaginari; o, se reali, s'agitavano per lo più senza esserne per nulla richiesti dalle parti, e senza che le decisioni avessero poi effetto nessuno; e qui si decideva in un modo, là in un altro. A volte tuttavia pare che una soluzione fosse propriamente domandata, ad una, a due, a molte persone insieme raccolte; e allora essa poteva tradursi nella pratica» (PRO RAJNA, *Le corti d'amore*, Milano, Hoepli, 1890, pp. 53-54; l'argomento è ripreso e sviluppato dallo Studioso in *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo di Boccaccio*, «Romania», XXXI, 121, 1902. Cfr. anche VINCENZO CRESCINI, *Per la questione delle corti d'amore*, Padova, Randi, 1891, p. 7).

¹⁰⁸ PAUL RÉMY, *Les «cours d'amour»: légende et réalité*, «Revue de l'Université de Bruxelles», VII, 1954-1955, p. 194.

¹⁰⁹ Cfr. MATTHEW BARDELL, *La Cort d'Amor. A critical edition*, Legenda, University of Oxford, 2002.

trattatistica: le *Leys d'amors* di Guilhelm Molinier, il *Parlement d'amour* di Alain Chartier, gli *Arrêts d'Amour* di Martial d'Auvergne. Posteriori di quasi tre secoli al *De amore*, gli *Arrêts d'Amour* ne ripropongono la struttura argomentativa di taglio giuridico, attraverso la discussione di 51 casi amorosi, vivacizzata dall'inserzione di piacevoli aneddoti narrativi. Dalla pagina si può passare al dilettevole intrattenimento dell'alta società, come accade con la

grandiosa Cour d'amours, istituita il 14 febbraio 1401 nel palazzo d'Artois a Parigi. Era uno splendido salotto letterario. Filippo l'Ardito, duca di Borgogna, vecchio uomo di Stato, calcolatore, di cui non ci si aspetterebbe mai di trovarlo alle prese con siffatte cose, aveva, insieme con Luigi di Borbone, pregato il re di istituire la Corte d'amore come una distrazione durante l'epidemia di peste che imperversava a Parigi, «pour passer partie du tempz plus gracieusement et affin de trouver esveil de nouvelle joye».¹¹⁰

Insomma, nulla vieta di supporre, ragionevolmente, che, al di là del significato esoterico o addirittura potenzialmente eretico che si voglia attribuire alla pratica, si sia affermata una cortese consuetudine di discussione della casistica amorosa, che poteva regolarsi sullo schema dialettico delle *disputationes de quolibet* e su un formale impianto giuridico di supporto. Le signore dell'alta aristocrazia non si limitavano a sostenere la parte dello sfondo scenico, ma amministravano il rituale della socievole posizione e soluzione delle questioni. Viene inaugurato, insomma, un percorso che influenzerà considerevolmente il costume, non soltanto letterario, della società occidentale, ovviamente nei centri culturali di formazione del secondo stato, fino ad arrivare al salotto ottocentesco. Il protagonismo delle donne sarà essenziale.¹¹¹ Le *quaestiones*, per nulla astratte, sollecitavano il pronunciamento del giudice sulla base dell'esposizione di casi concreti estrapolati dal vario caleidoscopio dell'esperienza possibile: narrazioni, dunque. Dall'espressione lirica, soggettiva, con silente oggetto ed eventualmente destinatario femminile, si trascorre all'intricata relazionalità, polifonica, del racconto, a sfondo erotico-cavalleresco. I fenomeni procedono di concerto, e l'immaginario medievale si ristrutturava. Il gioco è serio, come ogni gioco che si rispetti, e non esaurisce il suo senso in un diporto fine a se stesso. La corte d'amore allude a un modello giurisprudenziale alternativo: «The judgements of love provided public regulation of the private sphere through gendered conception of both legal and personal

¹¹⁰ JOHAN HUIZINGA, *Autunno del Medioevo* [1919], Introd. di Eugenio Garin, Milano, Rizzoli, 1998, p. 163.

¹¹¹ Cfr. il bellissimo studio di BENEDETTA CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001.

relationships, rather than the perspective of individual rights». ¹¹² Dunque, non l'individuo come fonte normativa e assiologica del diritto, ma la relazione, l'*in-between* fra esseri umani, nello specifico il rapporto amato-amata, uomo-donna. L'accento posto sulla 'relazionalità' di tale prospettiva giurisprudenziale giustifica, per esempio, il vincolo della reciprocità sancito dal celebre verso dantesco. Lo spazio relazionale fra amanti è uno spazio orientato nel tempo; il giudizio tenta di preservare le sue possibilità di sviluppo futuro, piuttosto che comminare pene sulla base di comportamenti passati:

This judgment is remarkable for its sensitivity to the space between the lovers: it addresses the relationship, rather than either party. There is no conventional victor, and no pronouncement of past fault; the judgment is neither punitive nor retributory; it speaks instead of future possibilities of the lovers' relationship. ¹¹³

Una giurisprudenza che accorda valore al sentimento e ai diritti del corporeo:

Women's courts of love spoke to a law of emotion and a corresponding jurisdiction concerned not with individual rights or passions, but rather with space between lovers, independent of any recognized right, property, or established propriety [...]. The jurisdiction of love recognizes the particular, the corporeal, and the emotional; it values the ethical, the rights that belong to the space in between – to the duration of relation or the possibilities of its future. ¹¹⁴

Ma torniamo alla Firenze degli ultimi decenni del XIII secolo, per sorprendere nei testi tracce di una diffusa attitudine al confronto intellettuale con la negletta controparte femminile. A un'estemporanea corte di donne che hanno intelletto d'amore il giovane Dante illustra la sua novissima condizione, pietosa ma anche esaltante, di amante deluso dal disdegno di Beatrice; lo fa perché punto dall'osservazione conclusiva della 'regina' di quel coro inquirente, non composto da semplici femmine ma da donne gentili:

¹¹² P. GOODRICH, *Law in the Courts of Love*, cit., p. 637.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Ivi, pp. 635, 637. Ma citiamo per un'ultima volta dallo splendido saggio del giurista Peter Goodrich, che consente, perlomeno a chi sia aperto a riconsiderare l'opaca perentorietà del luogo comune, di apprezzare e valorizzare la serietà del 'gioco': «In acknowledging and accepting the ethics of emotion and the validity of relationships, jurisprudential perspective of courtly love has contemporary applications to issues such as lesbian rights, reproductive rights, domestic violence, sexual harassment, and marital and custody putes. Furthermore, this minor jurisprudence reveals not only that sexuality and relationships rights, but also that sexuality and relationships should, and often do, influence our construction in other contexts» (ivi, p. 637).

«Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'ài dette in notificando la tua condizione avresti tu operate con altro intendimento». Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da'lloro e venia dicendo fra me medesimo: «Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?»¹¹⁵

È bene tenere presente una caratteristica precipua e, in qualche modo, 'preboccacesca' della poesia di Dante, a partire dal libello giovanile:

In tutta la *Vita Nuova* il poeta parla d'amore solo con donne, donne-schermo, donne amiche, gentili, pietose: una folla di comparse, fino all'affermazione, riflessa e quasi didattica, nel paragrafo 16, 6, che il primo poeta che versificò in volgare «si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini». E numerose sono le liriche dantesche in cui Dante si rivolge a donne già dal primo verso o nel congedo: una frequenza tanto alta quale non risulta in altro poeta più o meno contemporaneo.¹¹⁶

Anche la grande canzone dottrinale di Cavalcanti è stata stimolata dalla domanda di una donna. Nel congedo il poeta si dice certo che sarà apprezzata «da le persone – c'hanno intendimento», ovvero che hanno intelletto d'amore, mentre «di star con l'altre tu non hai talento».¹¹⁷ Intesa anche da donne dunque? Negarlo significherebbe violentare in maniera inammissibile la lettera del testo; concederlo significherebbe ammettere che un testo di ardua filigrana dottrinale e filosofica potesse essere giudicato da un eletto pubblico femminile.

Queste competenti e sensibili interlocutrici della creazione e, è da credere, della stessa *actio* poetica, non devono intendersi come smaterializzate allegoriche figure di un dialogo tutto interiore e raziocinante del poeta: ci sono, storicamente concrete seppure evanescenti nei documenti, collaborative ma spesso soavemente recalcitranti comparse di un discorso sull'eros che intendono rimettere sui piedi, dopo che la superfetazione razionale aveva del tutto sbiellato lo spirito dal corpo. Una moltitudine di comparse, solo alcune protagoniste, di cui possiamo apprezzare la voce autonoma. Fra queste, la Francesca di Dante.

¹¹⁵ *Vita nova*, X, 9-10, p. 20.

¹¹⁶ VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Strategie dantesche: Francesca e il «Roman de Lancelot»*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana», XIII, 1-2, 2010, p. 150.

¹¹⁷ G. CAVALCANTI, *Donna me prega*, cit., p. 122 [vv. 74-75].

IV.3.5. *Il principio sovversivo del piacere*

In virtù della scolpita memorabilità dei versi danteschi, è passata in proverbio l'attitudine lussuriosa della regina Semiramide, che sottintende una depravazione del costume sessuale femminile incurante dell'accoppiamento con consanguinei se non addirittura con animali – sotto il segno di Pasifae, sottaciuta consorte di un imbestiato Minosse, si inaugura la catabasi infernale, e sotto il segno di Pasifae, imperituramente richiamata a memento dalle anime penitenti della VII Cornice, si chiude l'ascesa purgatoriale.¹¹⁸ Ricordiamo i versi che 'celebrano' la sposa di Nino: «A vizio di lussuria fu sì rotta, / che libito fé licito in sua legge, / per tòrre il biasmo in che era condotta».¹¹⁹ Diede insomma una sanzione giuridica al sovversivo principio del piacere, inteso come piacere sensuale, evidentemente. Senza arrivare agli estremi del riprovevole comportamento allegato in funzione esemplare, la sinistra luce aggettante dai talenti sfrenati delle due regine – Semiramide e Pasifae – intorbida la stessa passione di Francesca, che la dannata cercherebbe di riscattare in un alone di eufemistica cortesia. Non ci riesce, e occorre ripeterlo a suo scorno:

Francesca parla soltanto di amore fisico: invano, in tutto il suo parlare, si cercherebbe qualche traccia di quella complessa disposizione, in bilico fra desiderio e sublimazione, che è stata la *fin'amors*. [...] imposta come se fosse un discorso su amore quella che invece è una franca ammissione di desiderio fisico: lussuria, appunto.¹²⁰

Insomma, Francesca non può darcela a intendere, quello che cercava era il coito, meglio ancora se consumato con un avvenente familiare. E dunque? Proviamo a negarci la consolazione di sacrificare il suo ethos e il suo eros sull'altare votivo della frigida madonna cortese, che il più delle volte tace – mentre Francesca parla – e disponiamoci all'ascolto di alcune voci femminili, che nel rivendicare l'accesso a una dimensione di ilare edonismo introducono all'operazione culturale davvero rivoluzionaria del *Decameron*. Saltiamo a piè giunti la doviziosa documentazione

¹¹⁸ Senza dimenticare il bestiale guardiano di Flegetonte, «l'infamia di Creti [...] che fu concetta ne la falsa vacca» (*Inf.* XII, vv. 12-13). Quanto alla regina assira, fra le notizie poco lusinghiere che circolavano sulla sua condotta sessuale, c'era quella della sua passione per un cavallo (cfr. C. PLINI SECUNDI *Naturalis Historiae*, vol. II, libri VII-XV, ed. Carolus Mayhoff, Leipzig, Teubner, 1875, p. 93 [VIII, 64, 155]).

¹¹⁹ *Inf.* V, vv. 55-57. Semiramide, che rende 'licito' il 'libito', esprime il contrasto «between two radically different modes of being: the realm of anarchic, unchained desire and the domain of legal-moral order» (PAOLO VALESIO, «*Inferno*» V: *the fierce dove*, «Lectura Dantis», 14/15, Spring-Fall 1994, p. 13). «S'ei piace, ei lice», suggerirà l'impertinente edonismo naturalistico del coro dell'*Aminta*, rinfrescando il mito dell'origine.

¹²⁰ M. SANTAGATA, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'«Inferno»*, cit., pp. 130, 133.

scientifica d'epoca, da Guglielmo di Conches a Adelardo di Bath fino all'indiscreto trattato *De secretis mulierum* a lungo attribuito ad Alberto Magno, che se non altro hanno avuto il merito di scrutinare una questione in altri tempi e contesti giudicata irrilevante, relativa alla natura e funzione del piacere venereo femminile:

the function of sexual pleasure and the distinction between male and female pleasure were not matters of special interest to the classical authors with whom the scholastics were conversant [...]. Arabic authors had somewhat more to say about specifically sexual appetite. But [...] such works explored the subject of desire more than the subject of pleasure, insofar as the two were distinguished and were concerned almost exclusively with the experiences of men [...]. Yet, if not at the center of a persistent controversy, the nature of sexual pleasure and the possibility of distinguishing female and male pleasure nevertheless figured prominently in a good number of medical and natural philosophical works of the thirteenth and fourteenth centuries.¹²¹

Le risposte, in linea generale, e salvando, a essere generosi, la buona fede, finivano col dare il maschile suggello dell'oggettività a un sapere ginecologico infarcito di pregiudizi, mitologemi, ubbie, pressapochismo, cecità semeiotica e inettitudine terapeutica; e non poteva essere diversamente, se il punto di partenza dell'analisi faceva aggio su una davvero singolare, e in fin dei conti teratologica, anomalia rispetto alla necessaria implicazione di libido e concepimento, che governa l'istinto generativo di tutte le specie animali: «Quarto notandum, quod caetera animalia abhorrent coitum post conceptum [...]. In mulieribus est contrarium, appetunt enim non solum propter speciem, sed propter delectationem».¹²² Sì, la femmina dell'uomo cerca il piacere.

Cominciamo da un caso vero, accaduto in una delle terre della cortesia, la Linguadoca. La diocesi di Pamiers era stata recentemente elevata a sede vescovile da Bonifacio VIII, nel 1295: meritata ricompensa per una seppure piccola roccaforte dell'ortodossia, in un territorio in cui continuavano ad allignare sospetti di aderenze all'eresia albigese, anche a distanza di decenni dall'intervento risolutore dei crociati. Il controllo era capillare, e le denunce all'Ufficio inquisitoriale della vicina Carcassonne arricchivano la commendevole pratica della delazione. Il vescovo di Pamiers, Jacques Fournier, futuro papa Benedetto XII, durante il suo mandato (1318-1325) si adoperò con eccellente solerzia a spegnere i residui fuochi fatui del dissidio religioso. Gli atti di alcuni processi, con la trascrizione delle deposizioni,

¹²¹ JOAN CADDEN, *Meanings of sex difference in the Middle Ages. Medicine, science, and culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 134-135.

¹²² BERNARDI GORDONII *Lilium medicinae inscriptum*, Lugduni, apud Gulielmum Rouillium, MDLXXIV, p. 603 [VII, II]. L'influente trattato di Bernard de Gordon, attivo presso la scuola medica di Montpellier, risale ai primissimi anni del XIV secolo.

sono conservati nel codice 4030 della Biblioteca Apostolica Vaticana.¹²³ Il prete del villaggio di Montailou, tale Petrus Clerici (Pierre Clergue), ebbe la sventura di destare l'attenzione dell'occhio inquisitoriale: le sue supposte convinzioni eterodosse erano manifestate a tutto cielo dalla sua disinvolta condotta sessuale. Un religioso seduttore, da fare invidia ai più salaci ritratti di monaci incorreggibili disegnati da Boccaccio. Fra le sue vittime, Grazida. La giovane, orfana di padre, era stata posseduta per la prima volta all'età di quattordici anni, e la relazione era continuata anche successivamente al suo matrimonio, combinato dallo stesso Petrus Clerici, col consenso, a quanto pare, del marito. Grazida è ovviamente un'illeterata; dopo due mesi di carcere, e una pressante trafila di interrogatori, ammetterà di essere stata subornata dal prete in merito alla consistenza del peccato carnale. Ma prima di arrivare all'accusa, la sua testimonianza aveva ingenuamente dichiarato altro:

Interrogata si adhuc credit quod, quando viro et mulieri placet carnalis eorum coniunctio, quod non sit peccatum, respondit quod non est peccatum, ut credit. Interrogata per quantum tempus stetit in illa credencia, respondit quod ab tempore illo quo fuit cognita a dicto sacerdote. Interrogata quis docuit eam predicta, dixit quod nullus, sed ipsamet. Interrogata si docuit aliquam personam predicta, dixit quod non, quia super hoc non fuit interrogata.

Prima della parziale ritrattazione, Grazida ribadisce più volte quello che a lei pare un elementare principio di morale buon senso: il rapporto carnale con mutuo consenso per procurarsi mutuo piacere non può essere peccato – «tamen ipsa non credit quod tale se coniungentes – ex quo placet eis mutuo – peccent». Con disarmante semplicità, afferma l'istintiva percezione di un universo etico e religioso che non è retto da feroci dicotomie:

Qui procede in modo eclettico: può accettare la bontà del Dio cristiano, ma non le sgradevoli fantasie dei teologi cristiani sul diavolo e sull'inferno, non più di quanto possa accettare le fantasie catare sul malvagio creatore del mondo fisico. Perché, in ultima analisi, il suo mondo ideale è fondato sul mondo fisico, l'unico che abbia sperimentato, che ami nel suo amore fisico.¹²⁴

Grazida Lizier non è un'antesignana dell'emancipazione femminile; è da credere,

¹²³ Oltre all'importante studio di EMMANUEL LE ROY LADURIE, *Montailou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard, 1975, si veda IRENE BUENO, *Dal carnalis concubitus all'heretica pravitate. Sesso, matrimonio ed eresia nel tribunale di Jacques Fournier (1318-1325)*, «L'Atelier du Centre de Recherches historiques», 4, 2009.

¹²⁴ P. DRONKE, *Donne e cultura nel Medioevo*, cit., p. 283. Per i brani citati delle deposizioni di Grazida, cfr. *ivi*, pp. 343-345.

data la condizione sociale e la giovane età, che sia stata agevolmente indottrinata dall'interessata premura dell'amante. Ma la sua testimonianza è comunque acquisita agli atti, ci dice qualcosa di più del pio silenzio che l'ortodossia allega *ex fide bona* a propria conferma. Comunque, compiuto, dopo una protratta riluttanza, il suo dovere, la donna viene rilasciata, mentre il suo seduttore muore in carcere.

Dalle tresche erotiche della magnatizia borghesia agricola di paese in odore di eresia passiamo all'aristocrazia feudale, che può manifestare nei *mores* una compiuta interiorizzazione dei principi dell'amor cortese. Diamo la parola alla più illustre *trobairitz*, la contessa Beatritz de Dia. Particolarmente interessante un passo dalla *cansó Estat ai en greu cossirier*: «Ben volria mon cavallier / tener un ser en mos bratz nut, / q' el s'en tengra per erebut / sol qu'a lui fezes cosseillier».¹²⁵ La Contessa, sposata, dichiara ancora più esplicitamente nei versi successivi che avrebbe grande desiderio (*gran talan*) di possedere l'amante al posto del marito. Convenzione, d'accordo. Ma la situazione erotica disegnata, col cavaliere nudo che si abbandona all'abbraccio dell'amata usando il corpo di lei come un guanciaie, è qualcosa di più della semplice riproposizione di un rituale sessuale cortese, il cosiddetto *asag*:

La dame conviait son ami à la rejoindre dans un lieu secret où elle se livrait à sa discrétion. Ils étaient tous deux dévêtus, mais avant de lui permettre de s'allonger auprès d'elle, la dame lui *faisait jurer* – c'était le côté rituel de cette 'cérémonie' – qu'il ne prendrait point d'autres privautés que celles qui s'accordaient avec *Mezura* et le droit d'amour (et qui sont *toujours* désignés par *tener*, *abrasser*, *baisier* et *manejar*); que de façon générale, il ne prendrait aucune initiative, s'abstiendrait du 'fait' et s'appliquerait à obéir en toutes choses à son amie.¹²⁶

La sottintesa prova di costanza che il rituale cortese richiede all'esuberanza maschile, col differimento della consumazione carnale, per provare l'autenticità del sentimento amoroso, individua un modo e un tempo diversi di vivere l'eroticismo, che sono caratterizzati da tenerezza e prolungate effusioni. Coerentemente, questa intensa fantasia erotica riscalda il desiderio di una quasi demente Didone, che durante la notte pensa a Enea: «Molt est la dame mal baillie, / et quant ce est qu'el s'entrobliè, / ensemble lui cuide gesir, / entre ses braz tout nu tenir; / entre ses braz le cuide estreindre».¹²⁷ L'area è quella oitanica, e i regali personaggi femminili palesano la loro sensibilità nei versi del romanzo cortese. Arriviamo allora a Ginevra che, credendo morto Lancillotto, amaramente si duole di averlo sdegnato, di non averlo tenuto, nudo, fra le braccia: «et com me fust gran reconforz / se une foiz

¹²⁵ Il testo completo in ANGELICA RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 600 [vv. 9-12].

¹²⁶ R. NELLI, *L'érotique des troubadours*, cit., p. 209.

¹²⁷ *Eneas*, cit., p. 47 [vv. 1235-1239].

ainz qu'il fust morz / l'eüsse antre mes braz tenu. / Comant? Certes, tot nu a nu, / por ce que plus an fusse a eise». ¹²⁸ Una diversa esperienza del tempo di Eros, più complessa, che ovviamente non esclude il piacere del congiungimento, ma che non ha nulla a che vedere con le maschili fantasie di copule bestiali o di sublimi ascetiche rinunzie. Nulla a che vedere nemmeno con la 'pelosa' cortesia del *purus amor* propugnato dal *nobilior homo* nel *De amore*:

Et purus quidem amor est, qui omnimoda dilectionis affectione duorum amantium corda coniungit. Hic autem in mentis contemplatione cordisque consistit affectu; procedit autem usque ad oris osculum lacertique amplexum et verecundum amantibus nudae contactum, extremo praetermisso solatio; nam illud pure amare volentibus exercere non licet.

Il *purus amor* è la *fin'amors*, meravigliosa fumisteria lirica. Non a caso la *mulier*, anche lei di alto rango, replica caustica: «Inaudita et incognita verba profertis, et quae vix ab aliquo credibilia iudicantur». ¹²⁹ Il differimento del piacere venereo crea lo spazio narrativo che prelude alla sua consumazione. Ed è il romanzo che, impudicamente, lo racconta. Come accade nel capolavoro ellenistico del genere: i due giovani innamorati, Dafni e Cloe, mettono in pratica i consigli del loro *praeceptor amoris*, Fileta, per alleviare le sofferenze d'amore, baciandosi, abbracciandosi e giacendo insieme nudi; senza però trarne giovamento. ¹³⁰

Siamo arrivati dunque al romanzo, alla coppia paradigmatica dell'amor 'scortese', Tristano e Isotta. Scegliamo di citare dal poema di Thomas, perché le considerazioni del narratore di riflesso gettano luce su un'altra situazione, quella che conosciamo. Il filtro è stato sorbito per errore da entrambi i giovani, i dubbi sono risolti e le premesse di latente conflittualità sedate. Gli amanti si sono appena rivelati l'uno all'altra:

car ambedus sunt en esseir: / dient lur bon e lur voleir, / baisent et enveisent e acolent / [...] / Tuz lur bons font privément, / et lur joië e lur deduit, / quant il poent e jur e nuit. / Delitablè est le deport / qui de sa dolur ad confort, / car c'est custome d'amur / de joie avoir après dolur. / Pus qu'il se sunt descovert, / que plus s'astient e plus i pert. / Vont s'en a joie li amant / la haute mer a plein siglant / vers Engleterrè a plein tref. ¹³¹

¹²⁸ C. DE TROYES, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, cit., p. 611 [vv. 4233-4237].

¹²⁹ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 164 [I, XVIII, *Loquitur nobilior nobiliori*].

¹³⁰ Cfr. LONGO SOFISTA, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, in *Romanzi greci*, a cura di Alberto Borgogno, Torino, UTET, 2005, pp. 572-576 [II, 7-11].

¹³¹ THOMAS, *Le roman de Tristan*, cit., pp. 332, 334 [«Premiers aveux d'amour», fragment de Carlisle, vv. 75-77, 82-93].

Non lasciano tempo al tempo, per tutto il resto del viaggio si abbandonano ai piaceri dell'amore sensuale. Ma, è questo il punto, non si tratta di una pura 'animalesca' resa all'impulso della lussuria, poiché, come argutamente, e con autentica sapienza esistenziale, commenta il narratore, la piena intesa fra gli amanti passa attraverso la gioia carnale, e l'astinenza si rivela sempre pregiudizievole all'amore. Tanto che, come è stato suggerito, il successivo rifiuto di Tristano di consumare il matrimonio con Isotta dalle Bianche Mani non dovrebbe essere letto come astratto imperativo erotico per non rompere il vincolo di fedeltà con Isotta la Bionda, ma come determinazione a contenersi per non correre il rischio di innamorarsi di un'altra donna.¹³² Romanzi, appunto. Il sospetto è che parlino il linguaggio della vita.

Lontana dalla vita sembrerebbe piuttosto l'erotica *more geometrico demonstrata* del *De amore*. Eppure le sottili e spesso capziose diatribe in cui si confrontano, per buona pezza del volume, l'*homo* e la *mulier*, evidenziano impreviste inarcature, in cui si rivela una *ratio* capace di argomentare la propria critica al pensiero ortodosso. Prendiamo il caso dell'ultimo dialogo, in cui *loquitur nobilior nobiliori feminae*. Un nobile si confronta con una donna del più alto rango, *a proceribus sunt*. La cortese disputa si protrae per pagine e pagine, finché la donna pone una scabrosa questione: quale sia l'amante più degno, quello che dà la preferenza alle parti superiori del corpo dell'amata o a quelle inferiori. Di fronte alla sprovveduta Grazida, un qualsiasi Petrus Clerici avrebbe avuto facilmente buon gioco nel coonestare le ragioni delle pudende, ma l'interlocutrice del *De Amore* è cortesemente ornata di fine discernimento, e quindi l'uomo risponde magnificando i dilette che si ricavano dalla spirituale interazione con la parte superiore del corpo dell'amata, sicuro stigma di eletta inclinazione, che preserva l'amante dall'indegna assimilazione alla condizione dei bruti. Ma la donna, sorprendentemente (o forse no), replica:

Vestra multum in hoc iudicio videtur errare sententia et a veritatis tramite deviare. Quaecumque enim homines interponunt solatia curis, ex eo, quod in parte latitat inferiori, sua semper initia sumunt, et eorum omnium inde procedit origo [...]. Superioris autem delectatio partis nulla penitus esset, nisi partis esse intuitu inferioris assumpta et eius contemplatione porrecta [...]. Nec obstat, sicut dicitis, nobis cum bestiis communicata natura, quia illud est in rebus omnibus principale ac naturale censendum, in quo aliquid rebus sui generis ministerio naturae concordat et reperitur unitum [...]. Praeterea nemini debet in dubium devenire, quod partes inferiores digniores superioribus approbantur. Nam istud in ipsis

¹³² Cfr. G. PERROTTA, «*C'est costume d'amour de joie avoir après dolor*», cit., p. 170.

saecularibus videmus aedificiis evenire, quod in eis dignior pars fundamenta dicuntur.¹³³

Nessun edificio si può costruire prescindendo dalle fondamenta, che sono il sostegno per qualsiasi slancio *per aspera ad astra*: una verità elementare che fatica a imporsi, tra infinite mediazioni, e di cui si conserva parziale traccia nella svolta edonistico-naturalistica imposta da Jean de Meun alla materia del *Roman de la Rose*:

Il vero Paradiso è allora quello dell'Adamo riconciliato con la natura, un'idea questa ben rappresentata nelle sculture gotiche di Notre Dame, dove il visibile si riconciliava con l'invisibile e la carne con la gioia. Dopo un secolo di lotta contro i Catari, contro il loro disprezzo della carne; dopo la riflessione dei dottori di Chartres e il loro tentativo di non disincarnare l'esperienza mistica, tutto invitava alla riabilitazione della natura in quanto 'vicaria' di Dio: suo luogotenente, incaricata di sostenere la sua battaglia e di fare la sua volontà.¹³⁴

Rimaniamo all'interno dell'universo cortese, scansando il filone realistico e popolare dei fabliaux, coi loro racconti ridanciani e sboccati. Troviamo un lai, molto breve (122 ottosillabi), che con gustosa arguzia, e vivida energia rappresentativa, mette in scena la *ratio* compositiva del genere: un'autentica perla metapoetica. Siamo intorno alla fine del XII secolo. L'autore, Anonimo, raccoglie il *conte* così come l'ha udito e lo intitola [lai du] *Lecheor*. Il 27 luglio, festa di San Pantaleone, cavalieri e dame, in cortese adunanza, si ritrovano per condividere i racconti di nobili imprese d'armi e d'amore: «Ce qu'en l'an estoit avenu / tot ert oï et retenu. / Lor aventure racontoient / et li autre les escoutoient». La storia più bella riceve l'onore di essere arrangiata in un lai, che riceve il titolo dal protagonista dell'avventura. Si forma un circolo ristretto di otto dame: «Sages erent et ensaingnies, / franchises, cortoisies et proisies: / c'estoit de Bretaingne la flors, / et la proesce et la valors». Le dame, il fior fiore di Bretagna, decidono di mettere a nudo i presupposti eufemistici della civiltà cortese: cosa stimola tanti prodi cavalieri a distinguersi in valore, onore, cortesia? A quale oggetto del desiderio sacrificano la loro naturale villania per rendersi, in qualche modo, superiori a loro stessi? Non prendiamoci in giro, è proprio *le con*, ovvero 'la vagina': «nule fame n'a si bel vis / par qu'ele eüst le con perdu, / jamés eüst ami ne dru(i)» – nessuna donna, per quanto bella, riceverebbe le attenzioni di un nobile amante, se fosse sprovvista del suo anatomico fregio inguinale. Orbene, pare proprio giunto il momento di pronunciare un cortese elogio della vagina – *das Ding*, per rifilare con termine moderno la

¹³³ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., pp. 188, 190 [I, XVIII, *Loquitur nobilior nobiliori*].

¹³⁴ MARCO EGGENTER, *L'amor "scortese". Morale e sessualità nel Medioevo cristiano*, Universitas Ysei, 2018, p. 98.

consueta impronta derealizzante dell'ordine simbolico. *L'enjeu* è accettata, gli stessi cavalieri in assemblea si sottopongono di buon grado al socievole esercizio poetico, senza sentirsi crudamente motteggiati. Certo, convenienza suggerisce che il lai circoli sotto un titolo di copertura: «Ne voil pas dire le droit non, / c'on nu me tort a mesprison».¹³⁵

Sono parole di donne, che giocano a rinforzo con la mistica affettiva che stava riabilitando il corpo come strumento e luogo di devozione:

Questa religiosità esteriore, sensuale e corporale, non ha nulla a che vedere (in apparenza almeno) con il silenzio ascetico di monaci e monache dell'età romanica. Il corpo scosso di queste donne mistiche, simile a quello degli eremiti, rientra nella sfera dello stravolgimento e dell'eccesso [...]. Mentre gli spirituali e i mistici dei secoli precedenti tentavano di fuggire, sopprimere, sublimare il loro corpo, quello delle donne degli ultimi secoli del Medioevo diventa il luogo privilegiato dell'incontro con il divino, con l'emozione incarnata che diventa uno strumento essenziale di questa devozione.¹³⁶

Il sapere femminile che abbiamo presentato in maniera cursoria non lavora dunque sulle dicotomie, non approfondisce distanze. Nessuna contrapposizione fra Venere Pandemia e Venere Urania, fra Venere in quanto espressione di una naturale ricerca del piacere sensuale e il dio d'Amore che raffina il sentimento.¹³⁷ Il lettore che si approssimi alle pagine in cui Ildegarda descrive, dal punto di vista fisiologico, la *copulatio*, rimane basito di fronte ai «passaggi 'medici' colmi di un senso di rapimento per la beltà dell'atto sessuale».¹³⁸ Nessun riscatto allegorico-spirituale, sul modello *super Cantica canticorum*: ciò che rapisce è la bellezza dell'atto in sé, sensibilmente inteso. Aver surrettiziamente scisso l'azione delle due Veneri ha indotto a marcare i rispettivi confini con draconiani puntelli ideologici, a beneficio dell'intima fragilità di quel dio intellettuale e spirituale che rischiava di essere travolto dalla forza, a quel punto eslege, del desiderio naturale. L'orrore per il piacere venereo incoraggia sofisticherie ideologiche di cui non si sa francamente cosa pensare, pur con tutta la buona volontà di contestualizzare storicamente la mentalità di tempi trascorsi: «From this Damian and all known theologians before Abelard, and most before the great thirteenth-century scholastics, took it for granted that the act of the marriage-bed was only just and righteous if the

¹³⁵ PRUDENCE M. O'HARA TOBIN, *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles: édition critique de quelques lais bretons*, Genève, Droz, 1976, pp. 347-358 [vv. 17-20, 55-58, 92-94, 119-120].

¹³⁶ D. BOQUET-P. NAGY, *Medioevo sensibile*, cit., p. 216.

¹³⁷ Cfr. C.S. LEWIS, *The allegory of love*, cit., p. 121.

¹³⁸ P. DRONKE, *Donne e cultura nel Medioevo*, cit., p. 241.

parties took no pleasure in it». ¹³⁹ L'abiezione dell'atto sessuale, pur nelle condizioni di liceità matrimoniale, poteva essere parzialmente riscattata dal contenimento del desiderio; i corpi non si devono vedere e, al limite, non si dovrebbero toccare: «Hence the stipulation, found in the penitentials, that sexual intercourse should take place at night and the prescription of one in particular, that a man should never see his wife naked». ¹⁴⁰ La nudità che non innesca il desiderio è quella della mai troppo rimpianta condizione edenica, in cui il corpo, va da sé, era totalmente soggetto alle determinazioni dello spirito – il 'talento' era rispettosamente sottomesso alla ragione. ¹⁴¹

Concedendo il proscenio a quella dannata, Dante era perfettamente consapevole che stava toccando un nervo scoperto delle ubbie dottrinali e moralistiche del *mainstream* culturale, ed esprime a chiare lettere la latente esplosiva conflittualità dei codici quando determina l'oggetto specifico della seconda eccellente forma di poesia in volgare: «Secundo in eo quod est delectabile: in quo dicimus illud esse maxime delectabile quod per pretiosissimum obiectum appetitus delectat: hoc autem venus est». ¹⁴² Il massimo piacere fisicamente possibile, che si fa immagine e, quel che è più inquietante, materializzazione *in corpore vili* di quello che è il piacere in sé, è il piacere venereo, incontestabile *pars pro toto*.

Diamo per acquisito il risvolto etico, imperituramente scolpito nella lapidaria infallibilità del responso gregoriano: «Voluptas ipsa esse sine culpa nullatenus potest». ¹⁴³ Contendiamo la questione all'ambito filosofico: in cosa consiste il pericolo? Ce ne rende edotti Tommaso d'Aquino. Il Doctor Angelicus si volge ad Aristotele per coonestare, in chiave cristiana, l'esperienza beatificante del piacere atemporale della *visio Dei*; quel piacere ultraterreno, tuttavia, per essere compreso, ha bisogno di un riscontro con le categorie dell'esperienza intellettuale, e soprattutto sensibile, mondana; in certi momenti privilegiati, si salta fuori dal tempo per godere di un'anticipazione della trascendente unione perfetta, come fanno gli amanti. Poiché il piacere, in sé, è atemporale, la sua perfezione si attinge nell'istante, è compiuto e non divisibile in parti:

delectatio enim est quoddam totum, id est completum, in primo instanti quo incipit esse, ita quod non potest accipi aliquod tempus in quo sit delectatio quod requirat amplius tempus ad speciem delectationis perficiendam, sicut contingit in

¹³⁹ C. BROOKE, *The medieval idea of marriage*, cit., p. 73.

¹⁴⁰ RALPH HOWARD BLOCH, *Medieval misogyny and the invention of western romantic love*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 100.

¹⁴¹ Cfr. AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, cit., vol. II, pp. 39-41 [XIV, XVII].

¹⁴² *De vulgari eloquentia*, II, II, 7, p. 497.

¹⁴³ *Rescriptum beati Gregorii ad Augustinum episcopum*, ovvero Epistola LXIV ad Augustinum Anglorum Episcopum, in *PL LXXVII*, col. 1196c.

his quorum generatio est in tempore [...]. Delectari autem contingit in non tempore (sic enim dictum est quod delectari est aliquid totum, quia contingit etiam delectari in nunc; hoc enim dicitur hic esse totum quod statim in ipso nunc habet suum complementum).¹⁴⁴

Invece di leggere nell'esperienza del piacere venereo la sensibile anticipazione della beatitudine futura, si è visto nel suo balzo fuori dell'ordine di *chrónos* il contraltare negativo, demonico, del piacere atemporale puramente intellettuale della visione divina. I vasi non devono comunicare, i rispettivi liquidi non devono mescersi.

E dunque, tornando a Francesca, cosa si può rispondere alla domanda che chiede di esplicitare l'oggetto del suo discorso? «There is no trace of mystical experience left in Francesca's citation. Amor is reduced to sensual desire. The beauty of the woman, triggering the amor-experience in men, is no longer the appearance of an inner, moral beauty, but just of physical beauty».¹⁴⁵ Francesca, senza ombra di dubbio, parla di piacere sensibile, ma non nell'ottica, moralmente intirizzita e ambiguamente lasciva, con cui sono esecrate le licenziose eroine che lusingano l'immaginario virile: Cleopatra, Semiramide, addirittura Pasifae, oppure, una per tutte, la protagonista della *tenso* *Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada*, greve esemplare del filone cortese anticonformista, su cui non vale la pena di spendere parola, dal momento che non fa altro che riproporre, in ritornello e in sciarada, i luoghi comuni dell'osceno maschile da taverna.¹⁴⁶ È bene sapere, con riferimento alla cultura figurativa ospitata nei codici, che

l'erotismo non ha quasi alcun posto nelle miniature che illustrano i manoscritti bassomedievali, mentre è spesso presente l'idea della scurrilità, con una disgiun-

¹⁴⁴ SANCTI THOMAE DE AQUINO *Sententia libri Ethicorum*, cit., vol. II, pp. 565-566 [X, 5]. «Questa incommensurabilità del piacere rispetto al tempo quantificato, che noi sembriamo aver dimenticata, era ancora così familiare al Medioevo, che San Tommaso poteva rispondere negativamente al quesito 'utrum delectatio sit in tempore'; ed era questa stessa coscienza che sorreggeva il progetto edenico dei trovatori provenzali di un piacere perfetto (*fin'amors, joi*) perché sottratto alla durata misurabile» (G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, cit., p. 106). Cfr. anche E. FENZI, *Dante e il «Roman de la Rose»*, cit., pp. 217-218.

¹⁴⁵ B. VINKEN, *Encore: Francesca da Rimini*, cit., p. 407.

¹⁴⁶ Comunque, i cultori del genere possono fare riferimento all'antologia curata da RENÉ NELLI, *Écrivains anticonformistes du Moyen Âge occitan. La femme et l'amour*, Paris, Phébus, 1977 (*Scrittori anticonformisti del Medioevo provenzale*, Vol. 1: *Le donne e gli amori*, Milano, Luni, 1994) e a *La voglia dei cazzi e altri fabliaux medievali*, tradotti e presentati da Alessandro Barbero, Vercelli, Mercurio, 2009. Per un recente inquadramento critico del *coté* satirico anticortese, cfr. DON ALFRED MONSON, *Eros and Noesis. A cognitive approach to the courtly love literature of Medieval France*, Leiden/Boston, Brill, 2022, pp. 268-313.

zione dei due concetti (erotismo/oscenità) che appare strana soltanto alla sensibilità estetica moderna. L'idea del peccato e della seduzione femminile viene infatti veicolata mediante altri segni, come i capelli sciolti e la danza delle mani.¹⁴⁷

Qui, si sarà capito ormai, si discorre di erotismo, non di scurrilità (pornografia) cara all'estro virile. Sono altre le voci di donna che cadenzano l'avvertita retorica argomentativa di Francesca, e ne abbiamo passato in rassegna alcuni *specimina*.

A scanso di equivoci: soltanto una genialità intollerante di compromessi come quella di Dante poteva avere il coraggio di rompere, rimanendo all'interno del sistema, una così spessa scorza ideologica per dare voce a una sensibilità per istituto dimidiata. Va da sé che quel sistema, intimamente solidale e coerente, impone la punizione, in vita e *post mortem*; ma Dante non fa altro che registrare, non è lui che impartisce la pena, prende nota e mostra. Se poi dovessimo chiederci in cosa propriamente consista il castigo, forse dovremmo prendere atto che aveva visto giusto Eliot: «Francesca is neither stupefied nor reformed; she is merely damned; and it is a part of damnation to experience desires that we can no longer gratify».¹⁴⁸ L'intuizione di Eliot può essere proficuamente sviluppata:

Although the story's dramatic quality is related to its focus on the exigencies of the sexual corporeal self, it is set in a context in which there can be no release, either physical or cathartic. The souls in Hell have a form that enables them to speak and even weep, but they lack concreteness. Francesca can verbally express her love for Paolo but never again enact it physically. Nevertheless, Dante constructs a narrative form in which to portray and give voice to the carnal appetites of the subjects; portray the triggers to action, the specificity of the emotional state; the subjugation of the will but without the motions of the living self [...]. Thus in death, Francesca and Paolo are mutually united in the punishment that keeps them forever together and forever apart, and unable to express their physical love and sexual impulses [...]. In the absence of her body, she magnifies the perception of the erotic self.¹⁴⁹

Precisamente: lei, che aveva sperimentato l'infinito del piacere nell'immanenza, è condannata a pagare nella trascendenza, accanto a Paolo, l'eterna ripetizione di un atto mancato. Ma siamo conseguenti, e bando agli scrupoli verecondi: cosa vede Dante, come si presenta l'abbraccio tra le due anime? È un amplesso, un coito nel senso letterale? «Non a caso Paolo – dice Francesca – è colui che non sarà mai

¹⁴⁷ S. PIETRINI, *I giullari nell'immaginario medievale*, cit., p. 146.

¹⁴⁸ THOMAS STEARNS ELIOT, *Dante*, in *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1920, p. 150.

¹⁴⁹ D. GLENN, *Of kings and queens in «Inferno V»*, cit., p. 32.

diviso da lei [...], costretto per sempre nell'atto d'amore». ¹⁵⁰ Nessuno negherà che Dante, sulla base della *poena sensus* che struttura il contrappasso infernale, non sarebbe stato capace di inchiodare due spiriti malnati nella vivida e imperitura rappresentazione del peccato carnale che li ha dannati, novello Efesto che irretisce Ares e Afrodite; ma se così fosse, la descrizione che ne dà risulterebbe svaporata da troppi sottintesi e troppi eufemismi, un modo di rappresentare che non è di Dante, della sua evidenza potente, diretta, anche scandalosa quando occorra. Insomma, il senso è ovviamente quello, l'abbraccio di Paolo e Francesca esprime l'intensità, per sempre vanificata, della loro unione fisica, ma non occorre pensare a «*modus*, nel senso latino di posizione amorosa, indicante una sessualità esplicita». ¹⁵¹ Il *magister* classico è, come tante altre volte, Virgilio, e *modus* vale 'misura': «*Quis enim modus adsit amori?*» ¹⁵² Poi, un giorno, arriverà il secondo Giudizio: a quel punto, possiamo immaginare, i due amanti dovranno separarsi, per non trovare nella consolazione di un contatto corporeo un'attenuazione all'inflessibile e legittimo rigore della pena.

IV.3.6. Amor ch'a nullo amato amar perdona

Come si ricorderà, l'assise pomeridiana della corte d'amore presieduta da Fiammetta in quel di Napoli aveva deliberato in merito alla questione della sofferenza per amore: richiamando proprio l'autorità di un memorabile verso dantesco, la regina aveva sentenziato a sfavore della condizione soggettivamente senza speranza dell'amante geloso rispetto alla condizione dell'amante non corrisposto, comunque aperta verso il futuro. Non sappiamo se Dante avrebbe avallato la conclusione; certo è che, in gioventù, sollecitato in termini generali sul tema del *duol d'amore*, aveva risposto in termini diversi. Un poeta fiorentino probabilmente più anziano, e di non disprezzabile seguito, lo aveva invitato cerimoniosamente a esprimere il suo autorevole parere: «E chero a voi col meo canto più saggio / che mi deggiate il dol maggio d'Amore / qual è, per vostra scienza, nominare». Dante risponde, dopo un lungo preambolo, con l'epifonema consegnato alla seconda terzina: «certanamente a mia coscienza pare, / chi non è amato, s'elli è amadore, / che 'n cor porti dolor senza paragio». Ci può stare, ma l'interlocutore rilancia, poiché «e manti dicono che più v'ha dol maggio». Cortesemente Dante ribadisce il concetto nel successivo sonetto responsivo, allegando a prova la propria esperienza. Niente da fare: il sodale poetico lo incalza chiedendogli il riscontro con le opinioni di altri autori valenti.

¹⁵⁰ G. OLIVA, «*Questi, che mai da me non fia diviso*», cit., p. 6.

¹⁵¹ Ivi, p. 9.

¹⁵² VIRGILIO, *Le Bucoliche*, cit., p. 96 [II, v. 68].

A questo punto Dante, non si capisce se seccato o annoiato, pone termine alla tenzone – o perlomeno così attesta la *Giuntina* di Rime antiche in cui la diatriba è conservata.¹⁵³ Interessante profilo quello del guittoniano Dante da Maiano, che incrocia il percorso di Dante in altre occasioni, anche nell'androne della *Vita nova*, poiché è stata trådita la sua risposta al sonetto incipitario *A ciascun'alma presa, e gentil core*. Impagabile risposta invero: la visione del dio Amore che dà in pasto all'amata, appena riscossa dal sonno, il cuore dell'amante, sarebbe frutto di un delirio farneticante, che può essere prevenuto con un infallibile rimedio 'ignifugo': «se san ti truovi e fermo de la mente, / che lavi la tua collia largamente / a ciò che stinga e passi lo vapore / lo qual ti fa favoleggiar loquendo».¹⁵⁴ Ma poniamo fra parentesi il *coté* realistico, per misurarci con la tormentata filigrana concettuale dell'amore di ritorno, dell'*eros-anteros*. Dante, a differenza di Boccaccio e di Dante da Maiano, ha subito posto al centro del discorso e dell'esperienza di Eros la richiesta di una disperata reciprocità. Non è banale affermarlo, poiché, al di là del salutare consiglio del corrispondente per rima (e poteva essere anche più esplicito), era ampiamente percorribile la via aperta al poetico risarcimento solipsistico, come Dante stesso avrebbe efficacemente sperimentato.

È possibile suturare la ferita inferta dalla mancata corresponsione? Nell'ordine mitico il lamento dell'amante deluso forse inizia con Polifemo, il ciclope della tradizione idillica, ignorato da Galatea;¹⁵⁵ ma la poesia personale, lirica, reca un'attestazione più antica, di qualche secolo. È una voce di donna, Saffo, che scioglie un inno ad Afrodite per placare il dolore dell'amore non corrisposto. Così risponde la Dea: «Chi vuoi che Péito spinga al tuo amore, / o Saffo? Chi ti offende? / Chi ora ti fugge, presto t'inseguirà, / chi non accetta doni, ne offrirà, / chi non ti ama, pure contro voglia, / presto ti amerà».¹⁵⁶ Si noti: l'amata che diviene oggetto di desiderio viene strappata alla sua ipseità grazie all'intervento di un agente numinoso, impersonale, grazie a Peitho, dea della Persuasione e della Seduzione, inviata da Afrodite. L'amata, che non può più disporre liberamente di se stessa, sarà obbligata a corrispondere, «κωὺκ ἐθέλοισα».

¹⁵³ Per i testi citati, nell'ordine: Dante da Maiano a Dante Alaghieri, *Per pruova di saper com vale o quanto*, vv. 9-11 (*Rime*, 77, p. 129); Dante Alaghieri a Dante da Maiano, *Qual che voi siate, amico, vostro manto*, vv. 12-14 (*Rime*, 78, p. 129); Dante da Maiano a Dante Alaghieri, *Lo vostro fermo dir finio ed orrato*, v. 11 (*Rime*, 79, p. 130).

¹⁵⁴ Risponde Dante da Maiano, *Di ciò che stato sé dimandatore*, vv. 6-9, in *Rime*, 26, pp. 97-98.

¹⁵⁵ «Ἦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ» [«Fulgida Galatea, perché respingi chi t'ama [...]?»] (TEOCRITO, *Il Ciclope*, in *Idilli e epigrammi*, cit., pp. 210-211 [XI, v. 19]).

¹⁵⁶ SAFFO, *Inno ad Afrodite* [fr. 1], in *Lirici greci*, trad. di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1958, pp. 26-29 [vv. 18-24] («... τίνα δηῦτε πείθω / ἄψ σ' ἄγην ἐς σὺν φιλότατα; τίς σ', ὦ / Ψάπφ', ἀδικήεις; / καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει, / αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει, / αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει / κωὺκ ἐθέλοισα»). Cfr. BRUNO GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 151.

Non è certo filologicamente raccomandabile partire da Saffo per tentare di sciogliere la *ratio* scandalosa di uno dei versi più celebri della *Commedia*; ma nelle parole della poetessa di Lesbo forse si può apprezzare l'eccedenza di senso che sfugge in ogni dove di fronte ai tentativi di inquadramento logico, e che determina il fascino di un precetto erotico del tutto irragionevole, nonché smentito continuamente dalla prova dell'esperienza. «Amor ch'a nullo amato amar perdona» allora, l'Amore come agente impersonale di cui occorre determinare la natura, che agisce dettando le condizioni, veramente al limite, di una corresponsione assoluta.

Guillem, il sincero e ingegnoso amante del romanzo provenzale *Flamenca*, vagheggia un perfetto equilibrio sentimentale con l'amata, all'insegna di cuori d'Amore repleti:

Mais amors es cais elemens / simples e purs, clars e luzens, / e fai soen de dos cors
u, / quar si met egal en gascu: / us es dedins e dui defors, / et ab un cor lia dos
cors; / mas si non s'i met engalmen / ges no i po[t] durar longamen, / car cel cors
en que meins n'aura / autres contraris recebra, / quar mestier ha que sia ples.¹⁵⁷

Ecco, se nel cuore permane un resto, per quanto piccolo, lo spazio vuoto sarà occupato da un altro affetto. Ma in quali condizioni potrà darsi il consentaneo tutto pieno di due cuori? Prima di dare la parola a Francesca, avanziamo con l'incedere paludato del razionalismo, alla ricerca dei riscontri. In realtà, occorrerà procedere per esclusione.

A ben donde, questa volta, dovremo prendere le distanze dalla precettistica del *De amore*, anche se le regole che solitamente si allegano a riscontro non sono accostate in maniera del tutto corriva: la IX – «Amare nemo potest, nisi qui amoris suasionem compellitur» – e la XXVI – «Amor nil posset amori denegare». L'apparente banalità degli enunciati si stempera se si rileva il carattere cogente dell'intervento suadorio di Amore; a questo punto si tratterebbe di stabilire se Amore obbliga ad amare il *phantasma*, in un discorso tutto interno all'*immoderata cogitatio* dell'amante, o se invece sia sottesa una logica esistenziale della relazione. Sembrerebbe di no, poiché il *De amore*, che nei primi due libri scredita il vincolo coniugale, esalta piuttosto l'amore per libera elezione, con concessione all'autodeterminazione femminile, quando si dia il caso di una dissimetria di ceto a suo vantaggio: «Ideo ergo amor in arbitrio posuit amantis, ut, quum amatur, et ipsa, si velit, amet, si vero nolit, non cogatur amare».¹⁵⁸ Non potendo decidere, escludiamo comunque

¹⁵⁷ *Le roman de Flamenca, publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne*, éd. par Paul Meyer, Paris, Bouillon, 1901, t. I, p. 78 [vv. 2076-2086].

¹⁵⁸ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 44 [I, XII, *Loquitur plebeius nobili*]. Se nel *De amore* si concede alla nobildonna di sottrarsi alla libidine del plebeo, di lì a qualche secolo si arriverà alla protesta della bellissima e 'selvatica' pastora Marcela, che si rifiuterà di assecondare la logica

la pertinenza dell'articolo del II Libro intitolato *De notitia mutui amoris*: si tratta dell'inchiesta che l'amante conduce attraverso l'interpretazione dei segni che pale-serebbero il reale sentimento dell'amato/a. In questo senso le regole XV – «Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere» – e XVI – «In repentina coamantis visione cor contremescit amantis» – rimandano piuttosto alla situazione evocata da Francesca con la lettura del libro galeotto.¹⁵⁹

L'amore umano, in sé, non è altro che un amore in risposta all'amore di Dio, un'imperfetta corresponsione a un amore infinito che si è piegato verso la creaturalità, scavandovi il vuoto che il desiderio di trascendersi non colmerà mai: «Nos ergo diligamus quoniam Deus prior dilexit nos», dice l'Apostolo.¹⁶⁰ La disposizione ad amare è dunque universale, e in questo senso Amore obbliga: «Nemo est qui non amet», sentenza Agostino. Ma l'oggetto in cui riversare la disposizione ad amare innescata dall'amore di Dio è rimesso alla scelta dell'individuo, tanto è vero che, continua il vescovo di Ippona, «quaeritur quid amet. Non ergo admonemur ut non amemus, sed ut eligamus quid amemus».¹⁶¹ Proprio in ragione dell'universalità di un sentimento che lega in una virtuale rete di relazioni tutti gli individui, l'amante può affidarsi alla forza suasoria di Eros per destare nell'amato l'amore in risposta. Non in senso vincolante, ma come persuasiva attivazione di un legame che esiste allo stato latente. Come precisa lo stesso Agostino, «Nulla est enim maior ad amorem invitatio quam prevenire amando».¹⁶² La cultura classica laica era arrivata alla medesima conclusione, sensatamente addotta per screditare i tentativi di risolvere le dissimmetrie amorose grazie all'intervento di pozioni, erbe, scongiuri o altri superstiziosi *escamotages*. Ecco Seneca, che ripete la massima di Ecatone di Rodi, in un contesto argomentativo dedicato però all'amicizia: «Ego tibi monstrabo amatorium sine medicamento, sine herba, sine ullius veneficae

necessitante di *anteros* al cospetto di spasimanti nobili cavalieri: «¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien?» (M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 199 [I, XIV]).

¹⁵⁹ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., pp. 282, 284 [II, XXXII, *De regulis amoris*] e pp. 228, 230 [II, XXVIII, *De notitia mutui amoris*]. Si badi: è la stessa situazione, Francesca non cambia certamente l'oggetto del discorso, cala il principio nell'esperienza di vita. Ma della situazione romanzata parleremo più avanti; ora stiamo fissi sul principio.

¹⁶⁰ *Epistula I Joannis* 4, 19.

¹⁶¹ SANT'AGOSTINO, *Discorsi [Sermones]*, I, *Sul Vecchio Testamento*, in *Opere*, vol. XXIX, Roma, Città Nuova, 1979, p. 622 [XXXIV, 2].

¹⁶² SANT'AGOSTINO, *Prima catechesi cristiana [De catechizandis rudibus]*, in *Morale e ascetismo cristiano*, in *Opere*, vol. VII/2, Roma, Città Nuova, 2001, p. 192 [IV, 7]. Cfr. STEPHEN POPOLIZIO, *Literary reminiscences and the act of reading in Inferno V*, «Dante Studies», 98, 1980, p. 24, e LUCA BADINI CONFALONIERI, *Lettura del canto V dell'«Inferno»*, in *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, a cura di Giovanni Capecci, Toni Marino e Franco Vitelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 26.

carmine: si vis amari, ama». ¹⁶³ Con e senza la mediazione dantesca, il principio di una ‘morbida’ cogenza dell’amore di ritorno nella speculazione sull’eros sacro e profano era diventato moneta corrente; ne fanno uso anche Giordano da Pisa, durante la Predica vespertina del 4 ottobre 1304 in Santa Liperata, ¹⁶⁴ e Caterina da Siena. ¹⁶⁵ Sulla base di un altro postulato etico, di ascendenza platonica, ovvero la naturale propensione dell’anima verso il bello e il buono, si può introdurre un corollario moralizzante che disciplina la qualità dell’offerta erotica in grado di suscitare l’*anteros*: «[...] Amore, / acceso di virtù, sempre altro accese, / pur che la fiamma sua paresse fore». ¹⁶⁶ Di nuovo intima continuità fra esperienza sacra e profana, dal momento che la puntualizzazione di Virgilio riscatta in senso spirituale la promiscuità sensuale in cui Francesca aveva calato il principio della forza obbligatoria di Amore, dimenticando che lo stesso teorico dell’amor cortese, Andrea Cappellano, aveva precisato in più di un luogo del *De amore* che «Probitas sola quemque dignum facit amore». ¹⁶⁷

L’intavolatura di questa serie di giudizi – e quanti altri se ne potrebbero allegare – dimostra solo che il precetto autoassolutorio di Francesca s’inscrive agevolmente in un sistema speculativo che ha già inquadrato limiti ed efficacia dell’azione di eros in funzione di *anteros*. Eppure la sua molesta eccedenza di senso resiste, la sua assiomatica pretesa di governare il contingente in spregio delle circostanze particolari è irragionevole e irricevibile. Boccaccio non nasconde il disagio del glossatore: «Questo, salva sempre la reverenzia dell’autore, non avviene di questa specie di amore, ma avviene bene dello amore onesto», ¹⁶⁸ cioè di quella specie d’amore virtuoso illustrata da Virgilio salendo verso la VI Cornice. Quell’amore tanto virtuoso che, fin dai tempi antichi, e fatta la tara con la sfrangiatura ideologica del cristianesimo, si rende semioticamente indiscernibile dalla *philia*, dall’amicizia. Come spiega il solito Benvenuto, in introduzione all’VIII Canto del *Paradiso*, con mirabile sintesi, ossequiosa di una veneranda tradizione di pensiero, «duplex est

¹⁶³ SENECA, *Lettere a Lucilio*, a cura di Giuseppe Monti, Milano, Rizzoli, 2009, p. 92 [I, IX, 6]. Cfr. CLAUDIA DI FONZO, *Amore e giustizia: il deliberato consenso di Francesca*, «Forum Italicum», LIII, 2, 2019, p. 306.

¹⁶⁴ «Non è nullo che, sentendosi che sia amato da alcuno, non ci abbia egli mal mescolio o mal vizio, ch’egli non sia tratto ad amar lui incontanente» (BEATO FRA GIORDANO DA RIVALTO, *Predica XLV*, in *Prediche*, t. II, Firenze, Magheri, 1831, p. 78).

¹⁶⁵ «Ma il principio che da amore nasce amore è in sé vero sempre [...], e si trova ripetuto anche in opere di carattere popolare (ad esempio in Santa Caterina da Siena, *Lettere*, n.° CXCIX: “condizione è dell’amore d’amare sempre quando si vede amare”; n.° CCCI: “naturalmente l’anima è tratta ad amare quello da cui si vede amata”)» (M. BARBI, *Francesca da Rimini*, cit., p. 145).

¹⁶⁶ *Purg.* XXII, vv. 10-11.

¹⁶⁷ Si tratta della regola XVIII: A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 282 [II, XXXII, *De regulis amoris*].

¹⁶⁸ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 320.

amor, scilicet amor amicitiae, qui est amor virtutis propter honestum, et amor concupiscentiae lascivus, qui est propter delectabile»¹⁶⁹ – che poi, dal punto di vista logico e ontologico, il confronto fra amore d'amicizia e amore di concupiscenza, in apparenza ideologicamente funzionale, metta capo a una sommatoria di mele con pere, è un altro discorso. Si risolve così, dal punto di vista speculativo, l'angoscia per la drammatica opacità e inaffidabilità di *anteros*: poiché l'amore per amicizia non può che essere reciproco. Agostino, con suggestivo procedimento per *annominatio* che idealmente sembra ammiccare al verso dantesco, parla della rassicurante reciprocità dell'amicizia: «Hoc est quod diligitur in amicis, et sic diligitur ut rea sibi sit humana conscientia si non amaverit redamantem aut si amantem non redamaverit».¹⁷⁰ L'amore indotto da Venere Pandemia scommette invece sulla relazione senza la garanzia di poter evadere dalla sua congestionata unilateralità. Ascoltiamo il medico Dino Del Garbo, commentatore di Cavalcanti:

Et de omnibus amicis ad invicem est hoc modo amor: quia amici amant se ad invicem, et tamen non amant se amore de quo est hec presens intentio; et potest etiam esse amore in uno respectu alterius, et tamen non erit amicitia inter eos: omnis enim qui est amicus alicui amatur ab illo, sed non omnis qui amat aliquem amatur ab illo; et ideo, licet omnis amicitia sit cum amore, non tamen omnis amor est cum amicitia.¹⁷¹

Bene, ma il *topic* di Francesca non è l'amicizia, tantomeno l'amore in quel senso virtuoso. Come giustificare allora quella obbligante reciprocità? Tramite il *pass-partout* del narcisismo. Passando per il ciceroniano *De amicitia*, si rimonta fino al *Fedro* e al luogo canonico (255d), già richiamato, in cui Socrate spiega che l'amato è condotto a riamare, con un contraccolpo di più fiavole intensità, per una sorta di impulso narcisistico che deriva dall'appagamento per l'immagine potenziata di sé che legge negli occhi dell'amante.¹⁷² Probabilmente è stato il redattore dell'*Ottimo commento* il primo lettore ad aprire il forziere del verso 103 in questa direzione: «se none è nato delle dure pietre, l'amato elli pur ama l'amante, vedendo in lui alcuna immagine sua, sì come specchiante in specchio, però che 'l cuore dell'amante è

¹⁶⁹ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, cit., tomus quartus, p. 480.

¹⁷⁰ SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, cit., p. 94 [IV, 9, 14].

¹⁷¹ G. FAVATI, *La glossa latina di Dino Del Garbo a «Donna me prega» del Cavalcanti*, cit., p. 98. Cfr. J. USHER, *Boccaccio, Cavalcanti's Canzone «Donna me prega» and Dino's Glosses*, cit., p. 16.

¹⁷² Per una discussione del classico luogo platonico in ragione del verso 123, cfr. JOHN FRECCERO, *The portrait of Francesca*. Inferno V, «Modern Language Notes», CXXIV, 5, december 2009, pp. 25-29.

tutto pieno dalla immagine dell'amato». ¹⁷³ È un'interpretazione plausibile, che riscuoterà particolare consenso in epoca moderna, di conserva col discredito che per suo tramite aggetta sull'autenticità del sentimento di Francesca, smascherato nella sua qualità essenzialmente *selfish*:

Si Paolo aime l'image ravissante de Francesca, [...] celle-ci à son tour s'éprend non de Paolo, mais du plaisir qu'il prend à l'image de son amante. Par la détour de Paolo, Francesca est amoureuse du plaisir de l'amour, c'est à dire de sa propre image. Cette fausse réciprocité de la passion, n'est en réalité qu'un narcissisme déguisé. ¹⁷⁴

Ci si potrebbe arrestare qui, a questa doccia fredda di cinismo metodologico, che tuttavia ha il difetto di giudicare le relazioni interpersonali, e la più intensa di tutte, quella erotica, sul metro di un rapporto temporale lineare, che consenta all'amato di riconoscere con agio la propria immagine nello sguardo dell'amante. Se si vuole essere coerenti col mito assunto come fondamento esplicativo, occorrerà invece prendere atto che Narciso s'innamora dell'immagine ben prima di riconoscervisi specchiato; il narcisismo macina tempo, quel tempo che Francesca non ha conosciuto, e che non entra nel suo discorso (Francesca parla di piacere, non sta esponendo un galateo erotico). La spiegazione, pertanto, col suo paludato razionalismo, è irricevibile, non si applica al caso specifico.

Anche Tommaso ha tentato di sciogliere razionalmente il mistero della reciprocità amorosa, ma la soluzione appare deludente, una capziosa spirale logica:

Ad primum ergo dicendum quod amatum continetur in amante, inquantum est impressum in affectu eius per quandam complacentiam. E converso vero amans continetur in amato, inquantum amans sequitur aliquo modo illud quod est intimum amati. Nihil enim prohibet diverso modo esse aliquid continens et contentum: sicut genus continetur in specie et e converso. ¹⁷⁵

C'è anche una spia lessicale che rivelerebbe la mancanza di reciprocità, in conseguenza della condizione di minorità etica di un amore esclusivamente consegnato all'abbaglio dei sensi. Mentre sulla cima del monte Purgatorio il ritrovarsi di Dante e Beatrice è scandito dalla stentorea pronuncia del nome degli amanti, Francesca passa sotto silenzio l'individualità anagrafica del suo compagno di pena:

¹⁷³ *Ortimo Commento alla «Commedia»*, cit., t. I, p. 144.

¹⁷⁴ ROGER DRAGONETTI, *L'épisode de Francesca dans le cadre de la convention courtoise*. (Dante, Inf., V), «Levia Gravia», IV, 2002, p. 105 (orig. in «Romanica Gandensia», IX, 1961).

¹⁷⁵ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. IX, p. 105 [I, II, q. 28, a. 2].

Una persona considerata come strumento di piacere non è veramente vista (come già Aristotele argomentava) per quel che è. Come si vedono l'un l'altra, Paolo e Francesca, come reagiscono l'un l'altra? Egli la vede come una «bella persona» (ed ella sottolinea che questa forma corporea non le appartiene più); ella lo vede come una fonte di «piacer», e lo chiama «costui». Mai menziona il suo nome.¹⁷⁶

Et pour cause, verrebbe da rispondere. I pronomi usati da Francesca – *costui*, due volte, *questi* – hanno una valenza deittica contestuale che sarebbe stata irrimediabilmente spuntata da un qualsiasi riferimento in terza persona col nome proprio, a inscenare un inconcepibile Paolo oggetto di discorso. La situazione è drammatica, c'è prossimità, evocazione del contatto fra corpi che si toccano, anche se solo in figura; *lui* – utilizziamo un altro pronome – è tuttora e sempre lì, con lei, ammettiamo pure in maniera indiscreta, alla fine intollerabile; la sua presente ed eterna individualità non è in alcun modo depotenziabile e sublimabile in un'astrazione da amor cortese. Il suo corpo, per quanto scarnificato, non può essere trasceso.

Irretiti nella contraddizione, delusi per la persistente aporeticità, si può balzare fuori dal paralogismo negando che Dante abbia davvero voluto porre il tema della reciprocità amorosa. L'obiezione merita di essere considerata, perché presenta a supporto i versi di un testo ben conosciuto dal Nostro. Ecco il luogo interessante del *Roman de la Rose*, dove troviamo Amore in procinto di scagliare un'ulteriore freccia, la quinta, a suggello della sua signoria sull'Amante: «Il a endementiere prise / une autre floiche que mout prise / et que je tien a mout pesant: / c'est Biaus Samblant, qui ne consent / a nul amant qu'i se repente / d'Amors servir, qu e que il sente».¹⁷⁷ La suggestione è indiscutibile, vediamo come viene argomentata:

En effecto, el error, en mi opinion, está en interpretar el verso como si Amor exigiera reciprocidad entre los amantes, cuando aqui 'a nullo amato' se refiere a los 'amados' del dios, a quienes, sirviéndose de la belleza del rostro del amante ('biaus semblanz'), les obliga a amar, es decir, a servirle [...]. Es decir, lo que Francesca dice no es que quien es amado se ve forzado a corresponder, sino que Amor no perdona a sus fieles, o sea, a sus amados, que no amen a quien es bello.¹⁷⁸

A nul amant vs. a nullo amato: nel *Roman* la connotazione è attiva, *biaus semblanz* non consente, a chi ama, di pentirsi del servizio d'amore; e questo, al limite, intendendo, come viene proposto, *biaus semblanz* per 'bellezza', potrebbe essere utilmente riferito alla precedente terzina, che riguarda Paolo, nel ruolo di 'amante',

¹⁷⁶ M.C. NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 675.

¹⁷⁷ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 57 [vv. 1837-1842].

¹⁷⁸ CARLOS LÓPEZ CORTEZO, *Le Roman de Francesca*, «Tenzone», 12, 2011, p. 97.

che è preso dalla «bella persona» di Francesca (i versi del *Roman* infatti, come si sarà notato, mettono in gioco l'amante, non l'amato).¹⁷⁹ Anche Francesca, si dirà, potrebbe cadere nella tipologia, se si leggesse *piacere* del verso 104 col significato di 'bellezza'. Il fatto è che *biaus semblanz* non vale 'bellezza', dal momento che, coerentemente, *biauté* non può essere l'ultima, ma la prima delle frecce scagliate dal dio – poi seguono in successione *simplece*, *courtoisie*, *compaignie* e, appunto, *biaus semblanz*.¹⁸⁰ Vogliamo tradurre? Abbiamo la straordinaria opportunità di chiedere lumi proprio a Dante, ammesso che sia lui l'Autore del *Fiore*. Ecco le cinque saette: «La prima à non' Bieltà: per li occhi il core / mi passò; la seconda, Angelicanza: / quella mi mise sopra gran fredore; / la terza Cortesia fu, san' dottanza; / la quarta, Compagnia, che fé dolore; / la quinta apella l'uon Buona Speranza».¹⁸¹ *Biaus semblanz*, ovvero, 'buona speranza', incoraggiata dal favorevole atteggiamento dell'amata, di riuscire a condurre a termine l'impresa di conquista della rosa. Parla Amore: «Ma chi mi serve, per certo ti dico, / ch'a la mia grazia non può già fallire, / e di buona speranza il mi notrico / insin ch'i' gli fornisca su'disire».¹⁸² Se *Il fiore* è di Dante, sembra di riconoscere il giovanile tratto del corrispondente di Dante da Maiano, crucciato dal non governabile mistero della reciprocità erotica. A cui torniamo, con un piccolo acquisto di chiarezza.

L'apparente inverosimile rigidità del principio esposto da Francesca si può smussare se lo si circostanzia cortesemente, in stringente solidarietà con l'assio-ma esposto nella terzina precedente: «Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende». Il contesto è dunque quello dell'amor cortese, che alligna fra cuori nobili e gentili, di dame e cavalieri che elevano la disposizione ad amare al di sopra della ressa degli affetti volgari, e rendono il cortese amante degno non solo di amare, ma di essere amato. Chiediamo a una grande poetessa, Marie de France, di illustrare la dinamica di questo eletto rapporto erotico. Il cavaliere Guigemar arriva dal mare, ferito, in una spiaggia prospiciente al castello dove vive una giovane Dama, segregata dal marito vecchio e geloso. Viene curato, di nascosto, dalla donna e dalla sua

¹⁷⁹ Un corrivo calco dantesco, che ammicca tautologicamente al ruolo attivo dell'amante considerato nei versi del *Roman*, si trova in un dialogo pastorale attribuito a Battista Guarini: «Amiam, che i fidi cor non abbandona / Amor ch'a nullo amante amar perdona» (*Rime inedite del Cinquecento*, a cura di Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1918, p. 142). Cfr. ALBERTO NOCENTINI, «Amor ch'a nullo amato amar perdona». *Vicissitudini esegetiche di un verso dantesco*, «Il Portolano», 105-107, 2021, p. 98.

¹⁸⁰ L'episodio di Amore arciere copre ben duecento versi nel *Roman*, da 1681 a 1880. L'enumerazione pentastica che articola, in gradazione, la passione erotica, ha radici antiche; le fonti medievali latine sono presentate e discusse in ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 574-576.

¹⁸¹ *Il fiore*, I, vv. 9-14, p. 161.

¹⁸² *Ivi*, III, vv. 11-14, p. 162.

fantasca. Ma solo l'amore potrà scongiurare la maledizione che sta inesorabilmente consumando il cavaliere. Guigemar si dichiara:

«Femme jolive de mestier / se deit lunc tens faire preier / pur sei cherir, que cil ne quit / que ele eit usé cel deduit; / mes la dame de bon purpens, / ki en sei eit valor ne sens, / s'ele treve hume a sa maniere, / ne se ferat vers lui trop fiere, / ainz l'amerat, s'en avrat joie. / Ainz que nuls le sachet ne l'oié / avrunt il mut de lur pru fait. / Bele dame, finum cest plait!» / La dame entent que veir li dit, / e li otreie sanz respit / l'amur de li, e il la baise.¹⁸³

Una *coquette*, una mestierante d'amore, avrebbe ragione di farsi desiderare, facendo leva spregiudicatamente su un finto ritegno; una donna saggia e sensibile, che trovi un uomo di consonante valore e bellezza, non si comporterà mai fieramente nei suoi confronti; accoglierà il suo amore, a partire dalla concessione di un bacio. Bellissimo testo, tanto più suggestivo ai nostri fini – e pare di vedere la scena – perché scritto da una donna. L'aspirazione alla gioia che connota l'erotismo cortese di Marie de France non entra in conflitto soltanto con la violenza costrittiva dell'ordinamento feudale patriarcale, poiché elabora un'alternativa narrativa alla languorosa congestione lirica del servizio d'amore:

Maria di Francia si serve degli elementi dell'amor cortese con stupefacente sicurezza: li estrapola dal contesto patriarcale e, trasformandoli e ricombinandoli, s'inventa un mondo dell'amore utopico e incantato, in cui la circolazione dei desideri erotici non è limitata da alcun ordinamento dei sessi, e tutti hanno il diritto di essere felici come anche il dovere di rendere felici.¹⁸⁴

L'amata deve rispondere all'amante, posto che si tratti di quella specifica qualità di amore, cortese. Il luogo è talmente comune, che lo si ritrova seminato a piene mani nella lirica provenzale, anche se l'evidenza testimoniale del racconto si stempera nell'ottativo di una deprecazione. Così, per esempio, Guilhem de Montanhagol, che fu corrispondente poetico di Sordello da Goito, coonesta la necessità di *anteros*, a determinate condizioni: «E pos tant a de valor / amors, ben fan gran follor / las donnas on es beutatz, / qar non amon los prezatz / pos o conoisson en lor».¹⁸⁵ Il simile si conosce col simile, *tò hómoion*, antico precetto

¹⁸³ MARIE DE FRANCE, *Guigemar*, in *Les lais de Marie de France*, cit., p. 21 [vv. 515-529].

¹⁸⁴ CHRISTA BÜRGER, *Il sistema dell'amore. Genesi e sviluppo della scrittura femminile*, in *La cultura del romanzo*, cit., p. 482.

¹⁸⁵ GUILHEM DE MONTANHAGOL, *Ar ab lo coinde pascor*, vv. 21-25, in *Antologia de textos de literaturas románicas (siglos XII-XIII)*, ed. de Victoria Cirlot i Valenzuela *et alii*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984, vol. I, p. 231.

eracliteo, che Boccaccio providamente adatta al contesto cortese, alleggerendo la perplessità interpretativa che grava sul verso dantesco:

Ma puossi qui dire questo talvolta avvenire, [...] con ciò sia cosa che naturalmente ogni simile appetisca suo simile: e però, come la cosa amata sentirà i costumi e le maniere dell'amante conformi alle sue, incontanente si dichinerà a doverlo così amare, come ella è amata da lui.¹⁸⁶

Il simile, attenzione, non è l'identico; è l'*altro*, non il *medesimo*, con buona pace dei settatori del narcisismo. La natura di questa corresponsione, ancora parzialmente sentita da Boccaccio, innamorato pellegrino del tempo della cortesia, non sarà compresa da altri interpreti, e sarà volta in salace motteggio maschilistico. Così Iacomo della Lana, nella redazione del commento trasmessa dal codice Trivulziano, scrive, presentando la scandalosa figura di Cunizza da Romano (*Pd.*, IX, vv. 32-33):

e qui rifulge. Cioè: in questo cielo luce la mia alma, imperquello che sempre in prima vita fue disposta e adatta ad amore ch'è lla compressione di questa stella, com'è detto. Cerca la qual cosa si è da sapere che la detta madonna Cuniza si recita che fue in omni etade innamorata, ed era di tanta largheza il suo amore, che avrebbe tenuta grande villania a porsi apo se negarlo a chi cortesemente l'avesse domandato.¹⁸⁷

Potremmo ritenerci dunque soddisfatti, non fosse che Francesca – questa, perlomeno, è la nostra opinione – dice qualcosa di più; la validità del principio esposto riceve senza dubbio rinforzo dal contesto, ma verosimilmente si applica *erga omnes*, e rompe il movimento a spirale che disegna il ritorno d'amore nella lirica cortese. Poiché la dottrina dell'amor cortese presuppone impegno, disciplina, costanza, impone spirito di servizio e protratta pazienza: «On sait que l'amour provençal est toujours conçu comme malheureux à ses debuts, et que l'amant doit beaucoup souffrir avant de faire partager sa passion à celle qu'il aime».¹⁸⁸ Impetrata dall'effusione lirica, la reciprocità, quando si dia il raro caso della sua evenienza, consuma sempre tempo. Viceversa, l'innamorarsi repentino di Paolo e la risposta immediata di Francesca rompono subito, a partire proprio dall'esposizione dei

¹⁸⁶ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 320.

¹⁸⁷ IACOMO DELLA LANA, *Commento alla «Commedia»*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno, 2009, t. III, p. 1961. Cfr. PAOLO GOLINELLI, *Le «antifrancesche» storiche: Cunizza da Romano e Matelda/Matilde di Canossa, in Celestino, Matelda, Cunizza e altre incursioni letterarie medievali*, Bologna, Patron, 2021, p. 164.

¹⁸⁸ R. NELLI, *L'érotique des troubadours*, cit., p. 167.

principi, il quadro dottrinale della *fin'amor*. Francesca usa valori, analogie e lessico cortesi per tessere l'inusitato arazzo speculativo di un'esperienza che l'espressione lirica, gelosamente monologica, è incapace di rappresentare: si può affidare solo alla parola romanzesca, poiché il romanzo, che *dà la voce all'altro*, può raccontare l'incontro degli amanti e mostrare, *in re*, la coincidenza di sentire, spirituale e carnale. E dunque, vediamo cosa accade, contenendoci ai principi, prescindendo, per il momento, dalla loro essenziale traduzione in parola romanzesca.

Benvenuto da Imola commenta analiticamente il verso in questione. L'assunto è falso, pontifica, lo provano l'esperienza e il buon senso. Dante, dunque, non può seriamente rivendicare la sua validità universale; semmai, «*fingit istam mulierem luxuriosam hoc dicere ad excusationem sui*». Ed ecco che Francesca, per virtù di prosopopea, recupera miracolosamente la parola: «*Dicit enim: ego non sum de natura angelica vel saxea; quomodo poteram non amare eum qui me tam ardentem amabat*».¹⁸⁹ Non ci interessa in questo caso il giudizio moralistico, che assimila in maniera grossolana il comportamento di Francesca a quello di una *meretrix*, ne abbiamo già parlato; è importante che Benvenuto abbia compreso quello che è successo. Non c'è alcuna contraddizione fra le terzine (le prime due) che ribattono l'anafora di Amore e il successivo racconto della lettura del romanzo cortese, si mira alla stessa situazione, un evento, non una storia: l'Amore si apprende *ratto* al cuore gentile dell'amante, perché si tratta di desiderio nato improvvisamente, impetuoso, favorito dalla circostanza, ingestibile dalla ragione, ed è desiderio sensuale; e all'amata, altrettanto gentile, non è concesso di ignorare quel desiderio, perché ha inopinatamente destato anche il suo. Sospese le leggi della temporalità ordinaria, ciò che accade non può che infallibilmente accadere. Paolo non si abbandona ad alcuna *immoderata cogitatio* dopo essere stato preso dalla *bella persona* di Francesca. Lei è lì, straordinariamente piacente e desiderabile, come poteva essere Eloisa al cospetto di Abelardo. E nel sentirsi desiderata, restituisce a Paolo il desiderio di lui. Francesca non perde tempo per illustrare a Dante una catechesi erotica, come se i due amanti avessero dovuto ruminare un qualche galateo cortese prima di rivelarsi l'uno all'altra, ma allude, attraverso il filtro di principi generali intellettualmente assai sofisticati, a quello che era accaduto nella improvvisa convergenza dei desideri, attraverso la scoperta del reciproco piacere. La donna descrive un'esperienza personale, esistenzialmente precisa, scolpita nella sua memoria, e il pellegrino, che ha perfettamente inteso, pone la domanda, che è logicamente incatenata a quanto ha appena ascoltato: cosa è accaduto e come, perché Amore, amore sensuale, si manifestasse a imporre la sua ferrea necessità.

¹⁸⁹ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, cit., tomus primus, p. 211.

IV.3.7. *La bellezza e i suoi effetti*

La *Commedia* disegna un complesso reticolo intratestuale, tra canti, situazioni, personaggi, che si rispondono da una cantica all'altra. Dante non si dà torto, è il testo che, assestandosi *in progress*, infligge al sistema le scosse di un'insidiosa polisemia, ravvisabile al di sotto del magistrale lavoro di racconciamento poetico e ideologico. Per esempio, non desterà meraviglia riscontrare *loci* paralleli che pongono in comunicazione, con arco ad amplissima campata, il II Cerchio infernale con la VII Cornice purgatoriale; meno scontato imbattersi in reminiscenze del V canto per buona pezza del soggiorno di Dante sulla cima del monte, fin dalla prima impressione, quella di «Un'aura dolce, senza mutamento», che «mi feria per la fronte / non di più colpo che soave vento». ¹⁹⁰ Vedremo più avanti alcuni segnali di testuale disseminazione, che non si disegnano solo in senso contrastivo, come se l'uscita dalla regione del peccato implicasse una presa di distanza non pienamente risolta dal luogo che ne aveva contraddistinto l'ingresso; dunque, la negazione della bufera infernale, ma non solo: fa la sua apparizione l'enigmatica figura di Matelda, e di lì a poco sale in cattedra Beatrice. Il suo fedele, tra lacrime e mancamenti, deve sorbirsi l'intemerata della gentilissima, che ne depreca il traviamiento, intellettuale e morale.

Dopo la sua precoce dipartita dal secolo, il giovane poeta, non ancora trentenne, si era smarrito «imagini di ben seguendo false», confuso dal «falso lor piacer». ¹⁹¹ Sarà pur vero che la lusinghiera e infida attrattiva dei beni mondani si era sparsa nei mille rivoli delle inclinazioni e degli atti da passare al vaglio della confessione e del lavacro lustrale; sta di fatto, è inoppugnabile, che all'origine dello sviamento ci sia l'attrazione per altre donne, il categorico impulso della concupiscenza che, vivente Beatrice, era onestamente raffrenato da una purezza di ispirazione erotica, che non era affatto inquinata dalla circolazione di versi dedicati a una donna sposata da parte di un poeta sposato. Gemma Donati, la donna reale, che forse avrebbe avuto qualche titolo per dire la sua, ovviamente tace, mentre svetta dal seggio la donna della salute, l'amata beatificata, che legge in Dio la condanna di una aberrazione passionale del suo amante, senza tenere in nessun conto il rapporto, santificato proprio da quello stesso Dio, con la sua sposa. Queste sono le delizie di una morale liricamente orientata, che plaude alla virtuosa continenza del poeta, premiato per essere riuscito a sfilare dalla guaina di Francesca il fantasma di Beatrice: «Actually, Dante is instructed by Francesca in love, as he will be later on by Beatrice – but how differently, and how important it is to realize that

¹⁹⁰ *Purg.* XXVIII, vv. 7-9.

¹⁹¹ *Purg.* XXX, v. 131 e XXXI, v. 35.

the couple Paolo-Francesca is what the other couple, Dante-Beatrice, might have become had they yielded to expediency».¹⁹²

Comunque, veniamo al punto che interessa. Dante accenna una maldestra giustificazione, che Beatrice agevolmente rintuzza: la sua morte, anzi, avrebbe dovuto renderlo tetragono di fronte all'esteriore vanità della bellezza mondana, appalesatasi fuggevole, inconsistente. Così si riferisce alla sua passata bellezza, fisicamente intesa: «Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte».¹⁹³ Nessun indugio autolebriativo: in primo luogo, l'idea di corpo come carcere dell'anima, che infine, meglio presto che tardi, si libera; in secondo luogo, la parcellizzazione di quel corpo, ridotto ad aggregato disarticolato di organi. Anche in vita, la bellezza non appartiene all'individuo come armoniosa sintesi sensibile di *disiecta membra*: è sempre lo spirito che riduce a unità il coacervo, trasfigurandolo in carnale armonia. Fuggito lo spirito, le belle membra di Beatrice giacciono sul tavolo anatomico di un benjaminiano allegorista, con quel tanto di innaturale che risulta dalla scomposizione di un intero di cui si sono perse le ragioni dell'intima connessione fra le parti. Pura disancorata esteriorità fisica, che assimila quel corpo a quello della donna 'artificiale', vero e proprio *patchwork*, il sostituto funzionale della Signora che, col suo disdegno, si è negata al poeta, ovvero a Bertran de Born che, invece di pascere la fantasia con l'immagine unitaria dell'amata assente, ne ricostruisce la 'bella persona' assemblando le qualità anatomiche delle migliori donne di Provenza: «irai per tot achaptan / de chascuna un bel semblan / per far domna soisseubuda, / tro vos mi siatz renduda».¹⁹⁴ Per sottile contrappasso, il trovatore pagherà l'ardito bisticcio chirurgico con l'infernale dissezione del suo corpo.

Cosa aveva detto Francesca? «Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui de la bella persona che mi fu tolta; / e 'l modo ancor m'offende». Si noti: mentre Beatrice ribadisce e benedice le ragioni della scissione tra spirito e corpo, Francesca si addolora per una divisione che ha surrettiziamente separato, con la violenza di un atto proditorio, ciò che invece era intrinsecamente solidale; inoltre, il corpo smontato di Beatrice si ricompone nell'unitaria bella apparenza della persona di Francesca. Beatrice, che siede al fianco di Rachele, non avrebbe mai potuto utilizzare una formula così oggettivamente compiaciuta della bellezza, in sé, dell'aspetto esteriore; non sappiamo come si sarebbe espressa la silente figlia di Folco Portinari, ma nella prospettiva del poeta amante, col glicio ancora umido

¹⁹² GLAUCO CAMBON, *Francesca and the tactics of language*, in *Dante's craft. Studies in language and style*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1969, p. 55.

¹⁹³ *Purg.* XXXI, vv. 49-51.

¹⁹⁴ BERTRAN DE BORN, *Domna, puis de me no-us chal*, in *Bertrand von Born. Sein Leben und seine Werke*, hrsg. von Albert Stimming, Genève, Slatkine, 1975, p. 119 [vv. 17-20]. Cfr. EZRA POUND, *The spirit of romance*, London, Dent & Sons, [1910], p. 45.

di lutto, l'avvenenza di Beatrice era stata celebrata con le medesime parole pronunciate da Francesca: «Partissi della sua bella persona / piena di grazia l'anima gentile, / ed è sì gloriosa in loco degno!»¹⁹⁵ Ma non è la stessa cosa: Beatrice è qui oggetto di apprezzamento, mentre Francesca parla di sé, adduce in scolpito rilievo la propria epidermide, nient'affatto scompagnandola dalla gentilezza dell'affetto e dalla cortesia dell'intendimento. Gesto e pretesa inaccettabili, è chiaro, ma non per Dante, che introduce di soppiatto una irriguardosa triangolazione che coinvolge l'antica Rachele, sodale di Beatrice nella rosa celeste, evocata anche nel sogno che accoglie il pellegrino all'ingresso del Paradiso terrestre. Ecco la figlia minore di Labano, dalla *Vulgata*: «Habebat vero duas filias: nomen majoris Lia, minor vero appellabatur Rachel. Sed Lia lippis erat oculis: Rachel decora facie, et venusto aspectu».¹⁹⁶ Rachele, che «mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno»,¹⁹⁷ esprime quel femminile compiacimento per la propria *bella persona*, per il proprio *venustus aspectus*, che l'ideologia deve necessariamente riscattare come *medium* in funzione di ben altra realtà spirituale, nel caso specifico estrapolandone l'allegoria della vita contemplativa. Anche la bella persona di cui si pregia Francesca ha proprietà transitive, ma ha il difetto imperdonabile di instaurare una comunicazione nell'orizzonte del sensibile. Dannata, può abbandonare qualsiasi cautela, e dichiarare *apertis verbis* la sua indisponibilità al trattamento esemplare:

No woman in the world of the *dolce stil nuovo* alludes to her own beauty, or speaks openly of being sexually attracted to the man she loves. In courtly lyric, only the Provençal poetess Béatrice de Die speaks with a sensual openness comparable to Francesca's.¹⁹⁸

Non è rilievo di poco conto, poiché serve per misurare l'oltranza dell'operazione di Dante, che insensibilmente si trasforma in 'oltraggio' al senso comune (!) del pudore. Non è bene che una donna si esprima in quei termini, anche se la già richiamata contessa Beatritz de Dia ci offre qualche utile pezza d'appoggio

¹⁹⁵ *Gli occhi dolenti per pietà del core*, vv. 29-31, in *Vita nova*, XX, p. 40. La differenza fra la 'bella persona' di Beatrice e la 'bella persona' di Francesca, fra le rispettive bellezze esteriori, era stata epigrammaticamente anticipata da Robert de Blois, che presenta Lyriopé, ossequiando il luogo comune dell'ortodosso orrore per il corpo femminile: «q'autres biautez furent por plaie, / mais ceste fu por cuer atraire, / por engingnier et por sorprendre» (ROBERT DE BLOIS, *Floris et Liriopé: altfranzösischer roman*, hrsg. von Wolfram v. Zingerle, Leipzig, Reisland, 1891, p. 6 [vv. 213-215]).

¹⁹⁶ *Genesi*, 29, 16-17.

¹⁹⁷ *Purg.* XXVII, vv. 104-105.

¹⁹⁸ PETER DRONKE, *Francesca and Héloïse*, «Comparative Literature», XXVII, 2, Spring, 1975, p. 125. Aggiungiamo la giovane figlia del re di Tebe, Dané, protagonista del lai *Narcisus et Dané*: «Sui gentius femme, sui pucele, / sui assés gente et assés bele, / et s'ai beaus piés et beles mains» (*Il lai di Narciso*, a cura di Mario Mancini, Parma, Pratiche, 1989, p. 72 [vv. 559-561]).

per circostanziare il senso di quel vissuto epidermico. Beatritz allude apertamente alla propria bellezza, mentre si lamenta per l'incostanza e superbia dell'amato:

A chantar m' er de so q' ieu no volria, / tant me rancur de lui cui sui amia / car eu l'am mais que nuilla ren que sia; / vas lui no ·m val merces ni cortesia, / ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens, / c'atressi ·m sui enganad' e trahia / cum degr' esser, s' ieu fos desavinens.¹⁹⁹

La Dama prende dolorosamente atto che l'insensibile Cavaliere non considera più nell'amata le qualità che, congiuntamente, agiscono nella definizione della *fin'amor*: grazia, cortesia, bellezza, valore e saggezza; le rivendica orgogliosamente, ma infine, con meraviglioso inciso, depreca un tradimento che sarebbe anche giustificato se lei non fosse, come è, bella. Questo ribattuto apprezzamento del *coté* esteriore, fisico, assimilerebbe Beatritz, nel suo trasporto erotico, alla maliarda tentatrice che riconduce l'amato alla condizione del *simplex amans*, soggiogato dalla *formae venustas* e noncurante della *morum probitas*, privilegiata dal *doctus amans*? «Simplex enim amans nil credit aliud in amante quaerendum nisi formam faciemque venustam et corporis cultum».²⁰⁰ In realtà no, una simile polarità è istituita nei galatei erotici solo a fini didascalici: Beatritz, lo abbiamo letto, non si considera solo bella; nel cuore del suo amato, che è il *plus valens* dei cavalieri, albergano *proesa grans* e *rics pretz*. Ma la bellezza è, realisticamente, all'origine del processo.

Dante, come del resto il Cavalcanti della canzone dottrinale, conduce una serata inchiesta sulle circostanze che inducono la nascita del sentimento amoroso; lo fa nel V Canto, spregiudicatamente approfittando della disponibilità al confronto manifestata da una dannata; lo aveva fatto nel sonetto *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*. Amore si insedia nel cuore gentile, e rimane allo stato latente finché non viene destato dall'*immoderata cogitatio* ruminata a partire da una intensa impressione visiva – tecnicamente dovremmo parlare di pulsione scopica, perché il guardare rimanda immediatamente a un forte investimento immaginario. Ecco cosa accade: «Biltate appare in saggia donna poi, / che piace agli occhi sì, che dentro al core / nasce un disio della cosa piacente; / e tanto dura talora in costui, / che fa svegliar lo spirito d'Amore. / E simil face in donna omo valente».²⁰¹ La bellezza, appunto, il primo dei cinque dardi scagliati dal dio, è all'origine dell'insania erotica, come conferma la speculazione medica dell'epoca: «Huius autem herois causa aliquando est rationalis anime oblectatio in aliqua re pulcra. Quam pulcritudinem si in sibi

¹⁹⁹ In A. RIEGER, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, cit., p. 592 [vv. 1-8].

²⁰⁰ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 16 [I, X, *Qualiter amor acquiratur et quot modis*].

²⁰¹ *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, vv. 9-14, in *Vita nova*, 11, p. 24.

simili conspexerit forma, furor accenditur ut ei se uniat».²⁰² La caratterizzazione sintomatica del processo è insieme sagace e suggestiva: la profonda impressione causata dalla bellezza esteriore acuisce lo sguardo, che nell'apparenza sensibile riconosce un'affinità; si ritrova nell'altro il simile (il processo, non a caso, si svolge al futuro anteriore – *conspexerit*) per recuperare un'unità perduta (il mito esplicativo sarà quello dell'androgino, non quello di Narciso). Bene, ma il sonetto in oggetto, *Donna me prega*, *Al cor gentile rempaira sempre amore*, la sapienza medica salernitana, il *De amore* di Cappellano e la casistica erotica cortese, spiegano quello che è successo fra gli amanti infernali?

La struttura argomentativa di *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* è paradigmatica: gli amanti non sono mai visti insieme, ma considerati come *substantiae* separate; ciò che accade all'uomo accade, detto in maniera molto sbrigativa, anche alla donna, in sé e per sé considerata, ma il loro incontro non c'è. Non si dà mai, se non nel romanzo, nel *romance*, che in maniera impudica, deprecabile (ma non per Dante, che non si esprime mai negativamente nei confronti di quelle letture amene, anzi), pone le condizioni per il racconto del loro incontro. Ma deve essere una donna a dire quello che l'Autore di *Amore e 'l cor gentil* non avrebbe mai avuto il coraggio di esprimere, in prima persona, sbattezzando un sacro timore ideologico. Non si può alzare il sipario su una storia d'amore che trovi un terreno condiviso di rivelazione e 'consumazione': monadi, uomini e donne, che devono contenersi alla loro narcisistica ipseità per delibare la intangibile purezza, e astrattezza, del fantasma. Francesca invece, non avendo più nulla da perdere, parla d'altro, cala i principi nelle situazioni e argomenta una teoria erotica dell'amore sensualmente appagato fra due amanti che si corrispondono. Nessun idoleggiamento solipsistico, ma, scandalosamente rispetto a una tradizione 'alta' e ortodossa di pensiero che non sa considerare l'esperienza erotica all'infuori della dimensione fantastica – poiché, concretizzandosi, dimidierebbe cortesia, nobiltà e salute dell'anima –, cerca di dare forza di argomentazione sillogistica all'accamparsi dell'eros come legame fra enti finiti, sulla base di una intenzionale parodia della teorizzazione cortese dello stilnovismo.

Questo vale anche per il Guinizzelli di *Al cor gentil rempaira sempre amore*. Come già rilevato dalla critica, «l'ombra, mentre sembra ripetere, quasi con le parole del Guinizzelli, la teoria, v'introduce una non dirò novità, ma innovazione: – *ratto*, – la quale la modifica profondamente».²⁰³ Giusto, anche se i vv. 11-12 della canzone parzialmente ridimensionano la novità, con l'immagine del fuoco d'amore che si accende nel cuore nobile: «Foco d'amore in gentil cor s'apprende /

²⁰² Citiamo dal breve testo di Afflacio, allievo di Costantino l'Africano, fra i mediatori della sapienza medica di origine araba, edito in MARY FRANCES WACK, *The «Liber de heros morbo» of Johannes Afflacijs and its implications for medieval love conventions*, «Speculum», LXII, 2, 1987, p. 327.

²⁰³ F. TORRACA, *Il canto V dell'«Inferno»*, cit., p. 14.

come vertute in pietra preziosa». ²⁰⁴ Lo slittamento decisivo, vera svolta ‘copernicana’, si produce nel passaggio da una metafisica del soggetto a una fenomenologia della relazione: «Francesca pushes Guinizzelli to the extreme. She *misreads* him, turning his analogies into cause-effect relationships, and his metaphysics into a phenomenology». ²⁰⁵

E quindi, ribadiamo, nessuna *immoderata cogitatio*, nessuna sequenza di saette scagliate dal dio per uncinare perversamente anche la *ratio* dell’amante, costretta a inchinarsi al *talento*, ma un desiderio che sorge improvviso, *ratto*, fuor di misura (*modo*), di fronte alla *bella persona* dell’amata, che è costretta ad appropriarsi dell’intensità del desiderio suscitato (*del costui piacer*) restituendolo con pari vigore (*si forte*), con un’intensità passionale che incrina il contesto dottrinale cortese della *fin’amor*, insieme sdegnoso e turbato per ogni manifestazione oltraggiosa della *mezura*. Il *De amore*, infatti, mette in guardia contro la «nimia voluptatis abundantia, quam constat ab amoris aula penitus exsulare». ²⁰⁶

Ma siamo sicuri che *modo* appartenga alla semiologia del discorso amoroso? Rileggiamo la terzina: «Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende, / prese costui de la bella persona / che mi fu tolta; e ’l modo ancor m’offende». Preso atto che la maggioranza della critica interpreta l’emistichio conclusivo in riferimento alla brutalità dell’assassinio, che avrebbe privato Francesca della possibilità di pentirsi *ante mortem*, va detto che appare abbastanza pleonastico rimarcare che l’essere assassinati, in qualunque modo avvenga, provochi risentimento nella vittima. Si tratta di una lettura talmente *facilior* che stupisce possa essere attribuita all’*intentio auctoris*. È ovviamente interessante sapere che Pia de’ Tolomei sfuma nell’ambiguità dell’allusione il ricordo della probabile violenza subita, perché la reticenza diventa un elemento della caratterizzazione del personaggio; ma il fatto che una dannata esprima la sua perpetua indignazione per le circostanze dell’omicidio in cui ha perso la vita è scarsamente informativo: anche se alludesse al rammarico per il mancato pentimento, non avrebbe fatto altro che esplicitare un truismo emotivo valido per tutte le anime infernali. Non c’è un solo dannato a cui, nel momento fatale, non sia stata concessa la possibilità di fare sincero atto di contrizione – a meno che non gli sia capitato di trovarsi sotto la mira dell’arco di Tristano. ²⁰⁷ La

²⁰⁴ GUIDO GUINIZZELLI, *Al cor gentile rempaira sempre amore*, in *Poeti del Duecento*, vol. II, tomo II, *Dolce Stil Novo*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 461.

²⁰⁵ PIERO BOITANI, «*In gentil hertes ay redy to repaire*». *Dante’s Francesca and Chaucer’s Troilus*, in *Literary aspects of courtly culture*, ed. by Donald Maddox and Sara Sturm-Maddox, Cambridge, Brewer, 1994, p. 146.

²⁰⁶ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 212 [I, XXII, *De facili rei concessione petita*]. Cfr. DONATO PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Roma, Donzelli, 2021, p. 112.

²⁰⁷ Ricordiamo il caso del barone Godoïne, che non sa di essere stato notato da Isotta mentre spia l’incontro furtivo degli amanti; allertato, Tristano incocca il dardo, e il *losengier* non ha

Giustizia divina non si assoggetta alle stupide regole di una fatalità che priverebbe l'individuo della libertà di autodeterminarsi, ovvietà della dottrina cattolica, che esplicitiamo con le parole di Tommaso: «Unde dicere quod aliquod peccatum sit in hac vita de quo aliquis poenitere non possit, est erroneum. Primo quidem, quia per hoc tolleretur libertas arbitrii. Secundo, quia derogaretur virtuti gratiae, per quam moveri potest cor cuiuscumque peccatoris ad poenitendum».²⁰⁸ Questo credeva Dante, che di lì a poco incontrerà le anime purganti dei morti per forza, che con l'estremo subitaneo appello alla grazia di Dio erano riuscite a salvare la loro anima: «Noi fummo tutti già per forza morti, / e peccatori infino a l'ultima ora; / quivi lume del ciel ne fece accorti, / sì che, pentendo e perdonando, fora / di vita uscimmo a Dio pacificati, / che del disio di sé veder n'accora».²⁰⁹ Quello che Francesca non aveva fatto, e certo sarebbe bastata una *lagrimetta*, come a Bonconte.

Ma qui si sta parlando di eros, non di morte. Anche Tommaso associa *modus* ai limiti entro cui l'atto venereo può essere moralmente informato – ovviamente, dal suo punto di vista, ai fini della generazione: «usus venereorum potest esse absque omni peccato, si fiat debito modo et ordine».²¹⁰ Più semanticamente produttivo, allora, leggere nelle parole di Francesca l'esplicitazione di un conflitto di codici: tradurre appunto, in termini cortesi, un eccesso che travolge, privo di *modo*, privo di *mezura*.²¹¹ E potremmo anche realisticamente rappresentarci, sempre che non appaia indecente, la manifestazione dell'urgenza sensuale che smaschera l'equivoco dottrinario e poetico della *fin'amor*,²¹² che esige una gestione misurata anche dei rapporti intimi, allorché l'amante, da *entendedor*, poteva finalmente assurgere al rango di *drut*: «quand il se veut plus intime, [...] la mesure y consiste alors à s'en tenir strictement aux caresses licites; *baisier, estrenher, manejar*, à observer la règle et à obéir en tous points à la dame».²¹³ E qui invece nessuna disciplina, ma un amore che «al cor gentil *ratto* s'apprende» e si riversa con veemenza sull'amata. Francesca ha spiegato esattamente quello che è successo, in termini astratti, senza

nemmeno il tempo di raccomandare l'anima a Dio: «Seulement dire ne li lut: / “Bleciez sui! Dex! confession”» (BÉROUL, *Le roman de Tristan*, cit., p. 226 [vv. 4484-4485]).

²⁰⁸ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXIX, p. 91 [III, q. 86, a. 1].

²⁰⁹ *Purg.* V, vv. 52-57.

²¹⁰ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXI, p. 221 [II II, q. 153, a. 2].

²¹¹ Cortezo ha proposto di assegnare un valore non relativo ma consecutivo al *che* di «prese costui de la bella persona / che mi fu tolta»: «Amor... enamoró a éste de mi bella persona tanto que me fue conquistada, seducida» (C. CORTEZO, *Bases para una restauración del Canto V del Inferno*, cit., p. 57). A prescindere dalla difficoltà di leggere *bella persona* in senso assoluto, lascia perplessi la rottura della simmetria strutturale, che bipartisce in due terzine il protagonismo erotico dei due amanti e il loro ruolo specifico. In ogni caso, l'interpretazione anticipa suggestivamente l'immagine di una donna che non dispone più fisicamente di se stessa.

²¹² Dello stilnovismo non facciamo menzione, semplicemente perché qui non c'entra nulla.

²¹³ R. NELLI, *L'érotique des troubadours*, cit., p. 190.

entrare nel dettaglio della ‘cronaca’ – ci penserà Dante a chiederle di esplicitare il sottinteso storico-esistenziale. Se questa lettura è giusta, si sciolgono anche tutte le annose disquisizioni suscitate dall’inversione dei ruoli rispetto alla situazione presentata nel *Lancelot*: Francesca lo ha già detto, Paolo è in gioco nel ruolo di Amante, a lei spetta quello di Amata, il suo amore, seppure per un solo istante di sfasatura, ha la natura di *anteros*, e l’iniziativa del bacio, per quanto tremante, non può spettare ad altri che a Paolo. Ne parleremo con dovizia più avanti, ma sia chiara fin d’ora la stringente consequenzialità dell’argomentazione di Francesca:

Tutto questo viene sottolineato anche dal fatto che nella frase «la prima radice del nostro amore» Francesca usa la parola «amore» nel senso della ‘vampata’ della passione sensuale, segnalando un attimo inaspettato o, forse, determinando la nascita di questo amore dal momento in cui i due ne hanno riconosciuto la mutualità. Questo momento («il punto») giunge durante la lettura di una storia d’amore, quando Paolo viene rapidamente («ratto») invaso da un desiderio sensuale, nel vedere sul volto di Francesca il colore (o non-colore, l’assenza di colorito, cioè) dell’amore («scolorocci»), e la bacia, compiendo un atto a cui Francesca non può resistere (non può non riamarlo). Quindi gli elementi significati da «punto», «prima radice» e «ratto» sono semanticamente identici.²¹⁴

Chiudiamo con un’ulteriore postilla sulla questione della bellezza.

La grande canzone della rettitudine, *Doglia mi reca nello core ardire*, acerba *vituperatio* del degrado dei costumi presenti, si rivolge a un indistinto pubblico di donne gentili, innamorate; per questo motivo viene addotta una forma comunicativa piana, non condizionata dalla ricerca di sovrasensi allegorici: «Ma perché lo mio dire util vi sia, / discenderò del tutto / in parte ed in costruito / più lieve, perché men grave s’intenda: / ché rado sotto benda / parola oscura giugne ad intelletto; / per che parlar con voi si vole aperto».²¹⁵ Rileviamo, *en passant*, che Dante, parlando a donne, difende persuasivamente le ragioni della lettera: ci sono dunque dei contesti comunicativi, di poesia sommamente morale e didascalica – non narrativa, realistica e popolareggiante –, in cui anche lo scrittore medievale può accantonare l’ossequio alle fumisterie esegetiche dell’ortodossia, già garbatamente irrise da una voce femminile dell’altezza di Marie de France, che allude al senso spirituale come a un soggetto *surplus*: «Custume fu as ancïens, / ceo testimoine Preciens, / es livres ke jadis feseient, / assez oscurement diseient / pur ceus ki a venir esteient / et ki aprendre le deveient, / k’i peüssent gloser la lettre / et de lur sen

²¹⁴ BÉLA HOFFMANN, *«Inferno» V: questioni analitiche e interpretative*, «Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXVIII, 53, 2007, p. 21.

²¹⁵ *Doglia mi reca nello core ardire*, vv. 53-59, in *Rime*, 14, p. 85.

le surplus mettre». ²¹⁶ Vero che Marie allude alle *ambages* espressive degli Antichi, ma la sua osservazione può assumere una portata più ampia. Esplicitiamo, senza remore, l'implicazione ideologica del discredito gettato sulla lettera in ragione della magnificazione dello spirito, in contesti che non sono solo ermeneutici:

The contrast between the letter – on the side of the body, the senses, the temporal, and the wordly – as opposed to the spirit, which is on the side of the mind, form, and divinity, is in the early centuries of Christianity a means of understanding the world and of constituting community. It functions to create an opposition between female and male that relegates the feminine, and ultimately woman, to the inferior side, and it also works as the ideological sign of identity of the Christian: to be on the side of the spirit is to understand without the aid of the senses, to know without perceiving, that is, without the participation of the body, to always already have known. To seek to know through the senses, however, is to remain on the side of the letter. ²¹⁷

Buono a sapersi, e veniamo al punto. In ragione dell'ordine superiore delle cose, alle donne è conferita la bellezza, agli uomini la virtù (il valore). Sta di fatto che un repentino degrado dei costumi ha fatto scomparire la virtù da un mondo accecato dal valore per eccellenza anticortese, l'avarizia. La crisi della civiltà cortese popola la poesia moraleggiante di pieno Duecento di *laudatores temporis acti*, che biasimano il degrado corrente. Fra questi, il trovatore Peire Cardenal, che, come Dante, rileva uno scenario ormai impraticabile dalla gentilezza femminile: «S'il blâme la conduite des dames de son temps, c'est parce que, du fait de la corruption générale des moeurs, elles ne peuvent plus pratiquer l'amour courtois». ²¹⁸ Come devono contenersi allora le donne? Assai grave la loro responsabilità:

ché la biltà ch'Amore in voi consente / a vertù solamente / formata fu dal suo decreto antico, / contra 'l qual voi fallate. / I' dico a voi che siete innamorate / che se vertute a noi / fu data, e biltà a voi, / e a costor di due poter un fare, / voi non dovrete amare, / ma coprir quanto di biltà v'è dato, / poi che non c'è vertù, ch'era suo segno. / Lasso! a che dicer vegno? / Dico che bel disdegno / sarebbe in donna, di ragion laudato, / partir biltà da sé per suo commiato. ²¹⁹

Dante sta affilando le armi espressive per la piena assunzione della responsabilità profetica nella *Commedia*, e in questo caso incrocia, in termini ideali, il pessimismo

²¹⁶ MARIE DE FRANCE, *Prologue*, in *Les lais de Marie de France*, cit., p. 1 [vv. 9-16].

²¹⁷ R.H. BLOCH, *Medieval misogyny and the invention of western romantic love*, cit., p. 31.

²¹⁸ R. NELLI, *L'erotique des troubadours*, cit., p. 224.

²¹⁹ *Doglia mi reca nello core ardire*, vv. 7-21, in *Rime*, 14, p. 84.

visionario di Hildegard von Bingen. La mistica tedesca, sulla base di considerazioni squisitamente politiche, aveva vituperato la corruzione morale del suo tempo qualificandolo come *tempus muliebre*, un tempo di intrinseca debolezza: «Et tunc muliebre tempus fere primo casui simile venit, ita quod omnis iustitia secundum infirmitatem mulieris debilitata est».²²⁰ Hildegard denuncia il fallimento storico del progetto razionalistico; la nuova debilitata giustizia sarà condizionata da una *humanitas* concreta, legata alle situazioni e alla storia, poiché «Et vir divinitatem, femina vero humanitatem Filii Dei significat».²²¹ Sia detto per inciso: una stupenda valorizzazione del femminile.

Come si è potuto apprezzare, nei versi della canzone Dante non considera i valori in sé, come in *Amore e 'l cor gentil*, ma li cala in una logica della relazione – *a costor di due poter un fare*. Alla bellezza, che sicuramente accende l'amore nel cuore gentile dell'uomo, corrisponde la virtù, che di riflesso mette la donna nelle condizioni di riamare. Scomparsa la virtù, la bellezza diventa un ammennicolo inutile se non addirittura esca immorale, poiché oggetto di brama puramente concupiscibile da parte di uomini villani. Dunque, la canzone chiarisce quello che era già patentemente esplicitato nel sonetto: se la bellezza della donna sveglia lo spirito d'amore nell'uomo, «simil face in donna omo valente», cioè lo spirito d'amore s'apprende nella donna in ragione del valore dell'uomo – di certo non in ragione della sua bellezza.²²² Alla medesima conclusione era arrivato anche il troviero Adam de la Halle, nella chanson *On demande mout souvent k'est amours*: «Amours est volentés durans tous jours / en cuer d'amant d'amour de dame espris, / dont Desirriers est li douche savours / et Esperanche en est li drois delis. / Estre amés, ch'est li merchis; / par resgart est commenchie / et pour valoir poursievie».²²³

²²⁰ HILDEGARDIS BINGENSIS *Epistolae*, in *Analecta Sanctae Hildegardis Opera Spicilegio Solemni parata*, VIII, ed. Johannes Baptista Pitra, Montecassino 1882, p. 355. Frammenti di tempo muliebre torneranno a raggentilire la consuetudine socievole dei salotti d'*ancien régime*, aggiornata rivisitazione della cortigiana sprezzatura rinascimentale nel protrato tempo di crisi, di funzione e di valori, della tradizionale *noblesse d'épée* (cfr. B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, cit., p. 41).

²²¹ HILDEGARD VON BINGEN, *Liber divinorum operum simplicis hominis*, in *PL CXCVII*, col. 885c [I, 4].

²²² «Anzi proprio l'ultimo verso sembra stabilire chiaramente una differenziazione tra *piacente* (detto di donna al v. 11) e *valente* (detto di uomo al v. 14). Dante vuole chiarire in quale modo l'amore "di potenza si riduce in atto", epperò prima dice "come si riduce in uomo, poi come si riduce in donna". E che senso avrebbe tale distinzione, se tra uomo e donna vi fosse identità assoluta? L'identità è di modo, di effetto (*simil face*), ma non di causa. In sostanza Dante viene a dire che ciò che suscita l'amore nel cuore dell'uomo è la bellezza (*cosa piacente*), mentre nella donna il medesimo effetto è prodotto dal valore» (G. PAPARELLI, *Ethos e pathos nell'episodio di Francesca da Rimini*, cit., p. 190).

²²³ ADAM DE LA HALLE, *Oeuvres complètes [Poésies et musique]*, publiées par Edmond de Coussemaker, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1982, p. 53 [vv. 11-17]. Cfr. RICCARDO VIEL, *Fonti galloromanze del Dante minore. Nuove prospettive*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive*

Che ciò, in senso assoluto, sia vero o meno, ora non interessa. La pedanteria di una tanto ovvia precisazione si rende necessaria, perché una pressoché unanime tradizione critica legge, tuttora, il v. 104 del canto V, «mi prese del costui piacer sì forte», come perfettamente speculari al v. 102, «prese costui della bella persona».²²⁴ Anche Francesca sarebbe stata soggiogata dalla bellezza di Paolo, come Paolo lo era stato dalla sua. Il più autorevole *ipse dixit*, in questo caso, è di Michele Barbi:

Osservo che c'è un principio (*Amor a nullo amato amar perdona*) e un fatto, enunciato già nella terzina precedente (e che non importava quindi richiamare): da quel principio e da quel fatto, che serve da proposizione minore, vien la conseguenza, che dunque Francesca doveva esser presa, come fu, dalla bellezza di Paolo. Altro non occorre.²²⁵

La conclusione è avvalorata dalle occorrenze in cui *piacere* vale, in Dante, *bellezza*, possibilità attestata pure per il provenzale *plazer*.²²⁶ Indubbiamente. Ma non è questo il caso: 'piacere' significa *piacere*, alla lettera, proprio com'è scritto. Leggere le due terzine come una *variatio* della statica distribuzione di ruoli di *Amore e 'l cor gentil* è errato non solo in termini ermeneutici, poiché il sonetto smentisce che la donna possa essere presa dalla bellezza dell'uomo (almeno come elemento scatenante del sentimento), ma risulta anche drammaticamente sordo al valore poetico della situazione, che mette in sequenza ciò che accade, per l'imperiosa necessità di Amore, in un lasso brevissimo di tempo, tra due cuori gentili, una scena in cui la donna assume il ruolo dell'amata, che risponde immediatamente al *piacere* suscitato nel cuore dell'amante. Molto efficace l'appunto di Caretti:

Non credo, in proposito, che le osservazioni del Barbi intese a tradurre *piacer* in *bellezza* (la bellezza di Paolo), siano convincenti. Il parallelismo delle due terzine non si attua attraverso la bellezza della donna e quella dell'uomo [...], bensì attraverso l'identica irresistibile forza onde son mossi i due affetti. A mio avviso è assai meglio dunque attribuire a *piacer* il significato di *amore*, sì che ne risulti più coerente la logica interna di tutta la terzina in rapporto anche ai versi precedenti.²²⁷

di ricerca per lo studio delle fonti dantesche, a cura di Thomas Persico e Riccardo Viel, Bergamo, Sestante edizioni, 2017, pp. 125-126.

²²⁴ Stiamo parlando di una trentina di commenti alla *Commedia*, pubblicati nel Novecento, che abbiamo scorso, a partire da quello di Torraca per arrivare al più recente di Nicola Fosca; ebbene, salvo Luigi Pietroboni (1924-1930) ed Ernesto Trucchi (1936), la lettura di "piacere" per "bellezza" è del tutto consolidata.

²²⁵ M. BARBI, *Francesca da Rimini*, cit., pp. 124-125.

²²⁶ Cfr. UGO VIGNUZZI, «Piacere», in *ED*, 12, p. 551.

²²⁷ L. CARETTI, *Eros e castigo (Inferno V)*, cit., pp. 24-25. Altrettanto bene vide Zingarelli: «Amore prese Paolo, Amore strinse Lancillotto della bella persona, rispettivamente di Francesca

Beninteso, ribadiamo, non stiamo asserendo che la bellezza maschile, fisicamente intesa, non possa essere vista, anche nell'universo letterario medievale, come un elemento determinante per innescare la dinamica dell'attrazione femminile; sarebbe sufficiente ricordare il caso di Isotta, che osserva compiaciuta il corpo di un Tristano ormai risanato, da lei accudito e guarito, ben prima della scena dell'innamoramento.²²⁸ L'obiezione che muoviamo all'interpretazione corrente del v. 104 riguarda la corretta lettura della circostanza specifica. Ovviamente Paolo, amante cortese, era, *anche*, bello, ma Francesca, per compulsiva reazione, lo desidera perché si sente desiderata. *Eros-Anteros*, ma non dobbiamo ripetere ciò che abbiamo illustrato *ad abundantiam*.

Possiamo, più utilmente, chiedere lumi a qualche antico commentatore, che avrà pur goduto del privilegio, per ragioni storiche, di sentire il significato delle parole utilizzate da Dante. Cominciamo con Iacomo della Lana: «Poi che ha toccato la condizione del compagno, dice della sua; e dice ch'amore non perdona ad amare a neuno che sia amato, sì che sapendo ella che quel suo compagno l'amava, era costretta da amore ch'ella dovesse amare lui. E però dice: *Mi prese del*».²²⁹ Proseguiamo con l'Amico dell'Ottimo: «E poi seguita come, vedendo innamorato Paolo di sé, innamorò di lui».²³⁰ Ecco Boccaccio: «*Mi prese del costui piacer*, cioè del piacere di costui, o del piacere a costui, in che generalmente si sforza ciascun che ama di piacere alla cosa amata».²³¹ Chiudiamo con Benvenuto: «*mi prese del piacer costui sì forte*, idest ita me strinxit ad complacendum isti de mea pulcra persona».²³²

Non si tratta di una questione di lana caprina, pur riconoscendo la stretta contiguità semantica fra due termini fortemente relati nell'universo ideologico medievale.²³³ Ove non si possano addurre argomenti filologico-linguistici dirimen-

e di Ginevra; tutto l'ardore del desiderio e l'azione per il suo appagamento stanno in loro; e nelle donne c'è la necessità ineluttabile di corrispondere al piacer loro, e si accendono così anch'esse a quel fuoco che senza saperlo hanno appiccato» (NICOLA ZINGARELLI, *Le reminiscenze del «Lancelot»*, «Studi danteschi», I, 1920, pp. 80-81).

²²⁸ Si leggano i versi 9990-10007 del poema di G. VON STRASSBURG, *Tristan*, cit., p. 169. La stessa Isotta, nonostante i puntuali richiami alla sua biografia, si rifiuta di riconoscere in Tantris, Tristano travestito e finto folle, il suo bellissimo amante: «Isolt respunt: "Per certes, nun! / Kar cil est beus e gentils hum, / e tu es gros, hidus e laiz, / ke pur Trantris numer te faitz"» (*Folie Tristan d'Oxford*, in *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, cit., p. 246 [vv. 367-370]).

²²⁹ I. DELLA LANA, *Commento alla «Commedia»*, cit., t. I, p. 217.

²³⁰ AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la «Commedia»*, cit., p. 57.

²³¹ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 321.

²³² BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, cit., tomus primus, p. 210.

²³³ «In the theological and philosophical discourse of the Middle Ages, beauty intrinsically has to do with knowledge, and with the way the embodied self connects itself to the world through apprehension. Beauty elicits vision, knowledge and, crucially, pleasure. Pleasure is the effect of beauty in two ways. First, pleasure is found in the instinctive recognition of a similitude between

ti, l'opzione per la lettura, a nostro giudizio più corriva, che, *absit iniuria verbis*, è stata accreditata per errore monogenetico, sottende il solito rilevante assunto. Si consideri: bellezza per bellezza, come sempre, due cortesi amanti che si guardano e si contentano, ciascuno per proprio conto, di delibare la *Gestalt* dell'altro nell'immaginazione riscaldata, sulla base del presupposto della precedenza dell'atto cognitivo su quello volitivo. Si ricordi Tommaso, già citato: «Sic igitur cognitio est causa amoris, ea ratione qua et bonum, quod non potest amari nisi cognitum». ²³⁴ Ponendo la visione come preliminare all'atto, si salvaguardano così le prerogative disciplinanti della ragione, la sua anteriorità logica e la sua sovranità assiologica. Non ossequiarla col richiesto vassallaggio significa determinarsi a peccare, coscientemente, né più né meno. In tal modo, presupponendo quella precedenza d'ordine razionale, avremmo anche risolto il problema della dannazione di Paolo e Francesca. Avevano peccato sapendo di peccare. Il lettore, placidamente assiso nel suo scranno, può benignamente compatire la loro fragilità. Ciò che non aveva fatto Dante, partecipe al punto da collassare emotivamente. Ma quella empatia – puntualizzerà, ahinoi, il sollecito lettore – sarà allora un'esagerazione, un'iperbole, da non prendere alla lettera (appunto), uno scompenso determinato da ragioni narrative, ideologiche o addirittura nebulosamente biografiche (le crisi epilettiche). E l'autodifesa di Francesca? Un patetico e comprensibile tentativo di impietosire l'uditorio per sottrarsi, donnescamente, alle proprie responsabilità.

IV.3.8. *L'impossibile respiscenza della nouvelle Héloïse*

Dobbiamo fare un passo indietro, tornare al cortese preambolo con cui Francesca saluta l'ignoto viandante. Dante si era rivolto alla coppia, con *affettuoso grido*; del tutto naturale che Francesca senta in quel vibrante appello un pietoso interessamento per la condizione sua e di Paolo. Ne è tanto colpita che, violentando l'ordine diretto della giustizia divina, formula una richiesta di intercessione in favore del pellegrino che non potrà essere ricevuta, poiché, come sottolinea, *il re dell'universo non è loro amico*. Dunque, la preghiera è assolutamente vana, non può giovare a nessuno degli interlocutori, eppure non è semplicemente espressiva, ci dà un'informazione rilevante (dal punto di vista della dannata): non è previsto, nell'ordine stabilito dall'Autore dell'universo, che possa valere un atto puramente gratuito, *unselfish*, disinteressato. Sul piano creaturale i rapporti sono governati dal principio dell'*uti*, non del *frui*, un endemico egoismo che certo può

subject and object and in the sharing of the measure of transcendental beauty in their encounter. Second, it is found in the razionalization and in the internal meditation on the abstracted object that is the source of pleasure and knowledge» (E. LOMBARDI, *The wings of the doves*, cit., p. 148).

²³⁴ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. IX, p. 91 [I, II, q. 27, a. 2].

sublimarsi in atti di straordinaria abnegazione per l'altro, ma sempre attraverso il filtro dell'amore divino, l'unico che possa essere gratuitamente fruito. Dunque, in quel gentile *adýnaton*, che convoglia un'implicita qualificazione per litote del 're dell'universo' – non è *amico*, semmai ne è la negazione – è già all'opera una logica altra, sbalestrante: come se fosse possibile, sul piano dei rapporti orizzontali, tra enti finiti, interessarsi dell'altro in sé e per sé, sapendo di non poterne trarre nessun profitto, nemmeno in un risarcimento o premio oltremondano – Francesca, al cospetto di Dante, era e resta irrevocabilmente dannata.

Se quanto precisato è letteralmente e logicamente vero, esprime cioè un dato di fatto,²³⁵ abbiamo acquisito un elemento in più per circostanziare opportunamente l'ingresso nel discorso di Francesca. Di lì consegue, in accordo con la sua indubbia maestria argomentativa, la possibilità di leggere adeguatamente il senso complessivo del suo intervento e di penetrare nei risvolti di alcune discutibili affermazioni. A partire dal verso che chiude la protasi di cortesia, ovvero «poi c'hai pietà del nostro mal perverso». Benvenuto interpreta nel seguente modo: «*da c'hai pietà del nostro mal perverso*, idest de quo compateris nostro amoris perverso, cuius causa ita jactamur. Isti enim nimis perverterunt ordinem amoris, quia cognati erant».²³⁶ Questa lettura ha un merito: comprende che Francesca non sta parlando in nome dei dannati del II Cerchio – e come potrebbe, in un luogo dove regna sovrana la disunione? –, ma, in stringente replica all'appello individuale di Dante, rivolto precisamente a loro due, in virtù della loro singolarissima condizione, subito mette in gioco la propria specificità esistenziale. Il *mal perverso* riguarda lei – e Paolo –, Francesca non può essere interessata ad annacquare in una solidarietà di categoria una sofferenza, e forse un dispetto, che la sconvolgono per una dannazione non meritata per ragioni universali, ma legata a circostanze biografiche e storiche, e ideologiche, ben precise.

Con ciò, Francesca sta forse anticipando all'interlocutore, e deprecando, con implicita assunzione di responsabilità, la natura *perversa* dell'incestuoso rapporto adulterino che l'ha condannata? La lettura di Benvenuto è stata riproposta e sviluppata in tempi recenti:

lungi dall'essere l'«amor purus» già teorizzato dal Cappellano, la passione che sta per travolgerli e legarli per l'eternità è, propriamente, un «mal perverso», una vera e propria perversione, come dichiara la stessa Francesca ancor prima di iniziare a narrar la storia di quella passione, rilevando al contempo la responsabilità sua e

²³⁵ Come argutamente avrebbe osservato uno scrittore novecentesco, una coltellata è un dato di fatto; l'interpretazione del fatto cambia, a seconda che ci si trovi nelle condizioni di chi l'abbia ricevuta o di chi l'abbia inferta.

²³⁶ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, cit., tomus primus, p. 208.

di Paolo per il loro stesso sangue versato. E come sentirono pienamente i più antichi commentatori, padroni di un codice etico e giuridico prossimo a quello d'autore.²³⁷

Non è così, assolutamente no, per due ragioni. In primo luogo, soprattutto in questo canto occorre porre grande attenzione nel discriminare fra punto di vista del dannato e punto di vista del pellegrino che drammaticamente vive l'esperienza.²³⁸ Francesca ha correttamente interpretato l'accesso di pietà dello sconosciuto viandante, che li ha chiamati, proprio loro due fra mille e mille ombre, con *affettuoso grido*; non può però inferirne che quella pietà riguardi la natura specifica, e ipoteticamente perversa, del loro peccato carnale: Dante, in quel momento, non sa ancora nulla di loro, e Francesca nulla sa della personalità e dei convincimenti di quello stravagante, eccezionale interlocutore – vivo, visita il paese dei defunti. In secondo luogo, i dannati non possono pentirsi *per se*, come le anime purgatoriali, dei peccati commessi, la loro è tutt'al più una forma di accidentale afflizione, *per accidens*, causata dall'intensità della pena. Tommaso in proposito è chiarissimo:

damnati non possunt poenitere de peccatis a se commissis. [...] Per se quidem de peccato poenitet qui peccatum in eo quod est peccatum, abominatur. Per accidens vero, qui illud odit ratione alicuius adiuncti, utpote poena vel alicuius huiusmodi. Mali igitur non poenitebunt, per se loquendo, de peccatis: quia voluntas malitiae peccati in eis remanet. Poenitebunt autem per accidens: in quantum affligentur de poena quam pro peccato sustinent.²³⁹

Dunque, quella volontà che ha determinato l'atto peccaminoso rimane indelebilmente scolpita nella condizione eterna della pena. Francesca non può pentirsi, non può, cavallerescamente, riconoscere l'intima giustizia di un ordine divino che l'ha condannata per l'eternità in grazia di quel fallo. Torniamo alla domanda: cos'è il *mal perverso*? Alleghiamo una provvida precisazione lessicale del *Convivio*: la donna che ragiona nella mente del poeta, in figura di Sapienza, «è *colei ch'umilia ogni perverso*, cioè volge dolcemente chi fuori di debito ordine è piegato».²⁴⁰ Dunque, un amore torto rispetto a quel 'dritto amor' che indirizza coloro che

²³⁷ LUCIA BATTAGLIA RICCI, *I «dubbiosi disiri» di Francesca*, «Nuova rivista di Letteratura Italiana», XIII, 1-2, 2010, p. 154.

²³⁸ Se qualcuno obietasse che anche in Francesca è pur sempre Dante che parla, come *Auctor*, risponderemmo alzando le mani, in segno di resa.

²³⁹ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXXIII, p. 293 [Suppl. III, q. 98, a. 2]. Ha richiamato l'attenzione su questo aspetto E. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., pp. 95-96.

²⁴⁰ *Convivio*, III, XV, 14, p. 392.

seguono la legge divina:²⁴¹ La lettura di *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* offre interessanti pezze d'appoggio:

E' m'ha percosso in terra e stammi sopra / con quella spada ond'elli uccise Dido
/ Amore, a cu' io grido / 'merzé!', chiamando, e umilmente il priego; / ed e' d'ogni
merzé par messo al niego. / Egli alza ad ora ad ora la mano, e sfida / la debole mia
vita esto perverso.²⁴²

I riscontri fra la stanza di canzone e il canto V sono palesi,²⁴³ al punto da consentire di sciogliere la dubbia interpretazione di *mal perverso*, attribuendogli la sottintesa menzione di Amore sensuale, signore onnipotente che conduce alla perdizione le anime, torcendole dalla diritta via indicata dalla «virtù che consiglia».²⁴⁴ È Virgilio che pazientemente illustra al discepolo la natura di Amore, rimandando a Beatrice per gli approfondimenti che sono materia di fede. Certo, da un punto di vista naturalistico la perplessità che Dante aveva manifestato, con tutta la cautela del caso, resta imbarazzante e pericolosa, in senso speculativo e morale: «ché, s'amore è di fuori a noi offerto, / e l'anima non va con altro piede, / se dritta o torta va, non è suo merto».²⁴⁵ Questa lettura, tuttavia, non sposta i termini del problema: Francesca inizierebbe quella requisitoria contro Amore, che sapientemente inanella i luoghi comuni sull'irresistibilità dell'impulso erotico, per trarne il profitto di uno sgravio di responsabilità? D'accordo, ma, realisticamente, *cui prodest?* Soggetta a una forza superiore o vittima di un inganno dei sensi, per debolezza di volontà o per eccesso di lascivia, il risultato è stampato nella sua eterna condanna, e la consolazione per il riconoscimento delle circostanze attenuanti sarebbe assai magra.

Una forma di confessione? Come è stato opportunamente notato, la confessione in Inferno costituisce un atto di natura rituale: l'anima che «tutta si confessa» di fronte a Minosse semplicemente palesa la propria soggezione rispetto all'ordine teocentrico, ma, di per sé, l'atto non ha nessun significato per il suo destino

²⁴¹ Si ricordi «l'anima antica / di Mirra scellerata, che divenne / al padre fuor del dritto amore amica» (*Inf.* XXX, vv. 37-39).

²⁴² *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, vv. 35-41, in *Rime*, 1, p. 56. Poco prima, aveva fatto la sua comparsa l'immagine potentissima, luciferina, della Morte «che ogni senso / co li denti d'Amor già mi manduca».

²⁴³ Cfr. L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., p. 55. Osserviamo, tuttavia, che dalla petrosa al canto V la posizione di Amore risulta alleggerita: non può essere ritenuto diretto responsabile della morte di Didone, ma suo suasore («colei che s'ancise amorosa»). Per alcuni *loci* del *Tristan en prose* in cui 'amore' è definito *pervers*, cfr. FEDERICO ROSSI, *Dante e le ambages cavalleresche*, «Critica del testo», XXII/1, 2019, pp. 98-102.

²⁴⁴ *Purg.* XVIII, v. 62.

²⁴⁵ *Purg.* XVIII, vv. 43-45.

ultraterreno, perché non può importare contrizione. E quindi nemmeno intimo riconoscimento della natura peccaminosa delle azioni per cui si è ricevuta la condanna.²⁴⁶ *Malum est omnino involuntarium*, avrebbe potuto ribadire Francesca, allegando l'autorità neoplatonica del *Corpus Dionysianum*, poiché la volontà sarebbe sempre mossa da qualcosa che è buono o che soggettivamente appare buono; ma ecco la risposta di Tommaso, pregiudizievole per gli irredimibili dannati, che non possono essere gratificati di *voluntatem bonam*, poiché «ex eorum malitia procedit, quod id quod est malum aestiment ut bonum. Et ideo voluntas eorum mala est».²⁴⁷ Il processo è stato già celebrato, la sentenza emessa. Francesca, in quanto dannata, argomenta esponendo dei fatti, non arrangia teorie in funzione autoassolutoria per addossare la responsabilità all'impersonale signoria d'Amore. Non cerca il colpevole, ma nega la colpa, nega l'oggettività stessa del peccato. Il punto è delicato. Se si ritiene che le azioni della Francesca dipinta da Dante siano oggettivamente riprovevoli e peccaminose, al di là della comprensione e simpatia ispirate dalla sua femminile fragilità, si dovrà necessariamente consentire, fatta la tara all'enfasi, con un giudizio come il seguente:

con la sua appassionata disposizione a mostrarsi vittima d'un amore non cercato: vittima di circostanze spontaneamente offertesi, fatalmente accumulatesi, concatenatesi, incalzantisi [...]. Francesca non è una pentita, qual potrebbe trovarsi nel Purgatorio. Dannata com'è, rimane adultera nell'anima, stretta alla passione e al peccato.²⁴⁸

Certo, non appare pentita, ma bisognerebbe chiedere a lei se ritiene le azioni per cui è stata condannata biasimevoli al punto da richiedere una resipiscenza. Il lettore, nel ruolo di 'Giudice', ha deciso per la peccatrice; ma la peccatrice, che ormai ha perso tutto, potrebbe protestare il proprio dissenso verso quel trattamento secondo 'Giustizia'. Quel velato o anche sordo risentimento che pare tralucere nel suo discorso non è rivolto contro Amore. Contro chi?

Continuiamo a leggere Tommaso. I dannati possono odiare Dio, il sommo Bene? «Damnati ergo, Deum percipientes in effectu iustitiae qui est poena, eum odio habent, sicut et poenas quas sustinent».²⁴⁹ Francesca da Polenta che odia Dio:

²⁴⁶ Cfr. R. FLEMING, *Francesca's sweet new subversive style*, cit., p. 11.

²⁴⁷ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXXIII, p. 291 [Suppl. III, q. 98, a. 1]. La *quaestio* XCVIII, divisa in nove articoli, tratta *De voluntate et intellectu damnatorum*.

²⁴⁸ FRANCESCO D'OVIDIO, *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*, in *Nuovi studi danteschi. Ugolino, Pier Della Vigna, i Simoniaci e Discussioni varie*, Milano, Hoepli, 1907, pp. 529-530. Come disse un giorno Michelangelo Buonarroti, la malizia è negli occhi di chi guarda.

²⁴⁹ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXXIII, p. 299 [Suppl. III, q. 98, a. 5].

possibile? Addirittura necessario, se si pone mente al fatto che lo stesso Dante, qualche decina di versi prima della sua comparsa in scena, aveva chiaramente distinto nel reboante fragore: «Quando giungon davanti a la ruina, / quivi le strida, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi la virtù divina».²⁵⁰ Tutti: così è scritto, e così si legge. Francesca si trova in quella condizione da quasi un ventennio, e sa di esservi condannata per l'eternità; che fra il clangore delle bestemmie risuonino materialmente anche i suoi accenti delicati è certamente possibile, non strettamente necessario – ma è sufficiente un sussurro carico d'odio –, mentre necessario è il suo atto d'accusa, in quanto dannata, e in quanto donna, nei confronti dell'Autore di quel sistema, dispensatore di una giustizia che è *mal perverso*, intollerabile e forse beffardo tormento. E Boccaccio, meravigliosamente diretto, l'aveva inteso: «*Poi ch'hai pietà al nostro mal perverso, cioè al nostro tormento*».²⁵¹

Conclusione assai forte, al punto da suonare antistorica. Forse Francesca non nutre rancore, non odia – e perché mai? Dovrebbe, anzi, essere grata per la sorte che le è toccata: «A noi sembra, invece, che la figura di lei rientri, pur come viva e umanissima figura, nel paradigma dell'amor cortese, e che in essa non ci sia posto per manifestazioni di violenza e di odio».²⁵² Lei, vittima della violenza della storia e dell'ideologia, che continuerebbe, con femminile e tranquillizzante grazia, a informare la propria condotta a principi di cavalleresco *fair play*, mentre all'altro capo dell'ordine ultraterreno troviamo le coorti di beati gaudenti che godono, seppure *per accidens*, delle pene dei dannati e, pertanto, anche della sua sofferenza: «*Et hoc modo sancti de poenis impiorum gaudebunt, considerando in eis ordinem divinae iustitiae et suam liberationem, de qua gaudebunt. Et sic divina iustitia et sua liberatio erunt per se causa gaudii beatorum, sed poenae damnatorum per accidens*».²⁵³

No, non è la Francesca che conosciamo, è lei l'imputata, quel Medioevo che l'ha partorita ripudia quel disdicevole ribaltamento di ruoli a cui, da donna, vorrebbe impegnare il lettore – e *in primis* il suo interlocutore, non si dimentichi. Il lettore non ci sta: il suo ruolo è quello di compatire, non di essere messo sotto accusa. Non fosse che, al di là dei movimenti eresiarchi che non mette conto di chiamare in causa, il *romance* forniva esempi di trattamento naturalistico ed eterodosso della passione erotica. Di fronte alla 'sincerità' e immediatezza della passione, la verità stessa è costretta a defilarsi: le ragioni di coloro che sospettano e che denunciano – il *gilos*, i *lauzengiers*, sorta di cinerei dell'ordine costituito –

²⁵⁰ *Inf.* V, vv. 34-36.

²⁵¹ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 314.

²⁵² A. PAGLIARO, *Il canto di Francesca*, cit., pp. 148-149.

²⁵³ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXXIII, p. 181 [Suppl. III, q. XCIV, a. 3].

appaiono gravide di interessi materiali, eticamente riprovevoli, meschine quando non francamente risibili:

While Tristan and Isolde remain faithful to their passion, they cannot sin, for everything they do will be 'justified' by Love. As the episodes succeed each other, the lovers are immersed more and more deeply in the bitter sweet excess of their emotions; they grow to an almost mystical purity, while their calumniators – who in fact only tell the truth – are described as dwarf, fools, and sensual weaklings. A new ethic of Love has replaced the rule of society. In the name of Love, evil and anarchy break loose, but those who are the cause of it remain pure.²⁵⁴

La più celebre coppia di amanti d'epoca medievale, nel *Tristan* di Bérout, non si pente affatto, per ben due volte, nonostante il richiamo all'ordine del santo eremita Ogrin:

Non a caso si è visto nell'assenza di rimorsi da parte di Tristano e Isotta una prova della diffusione, se non diretta almeno per via di osmosi, di quell'etica dell'intenzione sostenuta da Abelardo, il cui successo oltrepassava lo spazio degli studi teologici: in quanto non intenzionali, le azioni di Tristano e Isotta non soggiacciono al peso del biasimo etico e non possono essere pertanto tacciate di colpevolezza. Manca, nel primo come nel secondo incontro di Tristano e Isotta con l'eremita, ogni accenno ad una possibile loro confessione del peccato commesso.²⁵⁵

La stessa Didone per un intero inverno si abbandona alla gioia dell'amore sensuale, incurante delle dicerie e della dubbia reputazione che ne ricavava: «En luxure andui se demeinent / le tens d'iver, d'el ne se peinent».²⁵⁶ Non ha ragione di pentirsene, finché non è disillusa dal brusco voltafaccia dell'amato.

Suadente, ma insidiosa e corruttrice irresponsabilità espressiva e morale del *romance*, declinato non secondo grammatica, ma in quella «locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant»:²⁵⁷ fenomeno decisivo, di rilevanza epocale, eresia mascherata da innocua condiscendenza alla fantasia, che cambia le carte in tavola, allargando finalmente il pubblico delle lettrici (che non sono più solo quelle ristrette all'osservanza della regola monacale e alla lettura del *Salterio*), facendo del *sermo humilis* un linguaggio dell'immaginazione e dei sensi finalmente calato

²⁵⁴ P. ZWEIF, *The heresy of self-love*, cit., pp. 71-72.

²⁵⁵ PAOLA MARCONI, «Per quello amor che i mena»: Inferno V, 78 e il Roman de Tristan di Bérout, «L'Alighieri», XX, luglio-dicembre, 2002, p. 87.

²⁵⁶ *Eneas*, cit., p. 59 [vv. 1573-1574].

²⁵⁷ *Epistole*, XIII, 31, p. 599.

nella vita, e non paternalisticamente gestito dalla catechesi omiletica e accademica. L'accademico potrebbe essere un qualsiasi Giovanni del Virgilio, premuroso nel deplorare la condiscendenza verso la 'trivialità' comunicativa dell'impresa comica dantesca. Si ricorderà la replica di Dante, mascherato da umile pastore virgiliano: «Comica nonne vides ipsum reprehendere verba, / tum quia femineo resonant ut trita labello, / tum quia Castalias pudet acceptare sorores?»²⁵⁸ Quelle parole, convocate in deroga alla Grammatica, risuonano su labbra femminili. Ma la manifestazione del dissenso è antecedente, trova espressione nella voce di una donna che non leggeva romanzi, anzi, era nutrita di letture bibliche, sapienziali e, per quello che le era possibile, classiche.

Quando si comincia a parlare di Eloisa, la prudenza dettata dal timore della decontestualizzazione storica si defila in buon ordine: come se il discorso sulla badessa di Argenteuil potesse valere solo in via figurata, romanzata, anacronistica e, quindi, irreali, come una qualsiasi delle figure di donne strappate al loro tempo e alla loro vita per essere eternate nell'astratta e venerabile icona del 'femminino'. Eloisa era ben altro:

Era la donna che appariva nella pienezza dell'esistenza al di là dei sogni del maschio. Anche se il suo essere rispondeva a questo sogno: era il contenuto dell'immagine sacra' trasformato in vita. Era la liberazione dalla essenza incantata, possibilità, che veniva fissata nella realtà mediante la passione [...]. Ma è solo attraverso la passione che si realizza questa liberazione dell'essenza nascosta nell'immagine sacra, solo attraverso il patire di qualcuno che, senza sapere, si azzarda a vivere quella immagine, a *esserla*, verificando l'identità della sua essenza. Ogni incarnazione di un'essenza nelle viscere umane è sempre un patimento glorioso e terribile. Eloisa lo sopportò nel corso di tutta la sua vita.²⁵⁹

Ma la sua davvero incredibile, quasi inconcepibile storicità²⁶⁰ non permette all'immagine divenuta carne di cui parla María Zambrano di svaporarsi nella sequenza degli illusori imperfetti riflessi dell'idea; poiché Eloisa non segue la comparsa di *Midons*, ma l'anticipa, seppure di poco, o forse da sempre; lei è lì, mentre il primo trovatore, negli stessi anni, compone una meravigliosa canzone su *niente*, in cui parla anche dell'amore per una donna che non ha mai visto, che

²⁵⁸ *Egloghe*, II, vv. 52-54, p. 614.

²⁵⁹ MARÍA ZAMBRANO, *All'ombra del dio sconosciuto: Antigone, Eloisa, Diotima*, Parma, Pratiche, 1997, p. 110.

²⁶⁰ Non a caso a lungo, e ancora oggi da parte di qualche studioso, si è dubitato e si dubita dell'autenticità delle lettere di Eloisa, confluite in quel romanzo epistolare *ante litteram* che è l'*Historia mearum calamitatum* di Abelardo. Fra gli scettici, G. DUBY (*Dames du XII^e siècle. I: Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, cit.).

non conosce, e di cui non gliene importa nulla: «Amigu'ieu, no sai qui s'es, / qu'anc non la vi, si m'ajut fes, / ni-m fes que-m plassa ni que-m pes, / ni no m'en cau / [...] / Anc non la vi et am la fort, / anc non n'aic dreyt ni no-m fes tort; / quan non la vey, be m'en deport, / no-m pretz un jau».²⁶¹ Sono versi che nella loro disarmante sincerità, travestita da raffinata parodia, spremono spregiudicatamente, con l'autorevolezza del discorso aurorale, il succo stesso della moderna tradizione lirica occidentale. Incantevoli dame, più o meno immaginarie, cantate nel totale disinteresse per la loro carnale, patetica, intellettuale, sofferente, storica umanità. Non donne, ma puri segni: «To make women into signs is to appropriate and displace the subjectivity of historical women».²⁶² Dall'altra parte c'è Eloisa, con le eroine del *romance*. Reale, ma troppo esigente, letterariamente e ideologicamente incomprensibile. Jean de Meun può ancora celebrarla, ma nel contesto funzionale di una lunga tirata antimatrimoniale – epperò spicca il riconoscimento di una incomparabile personalità: «Mes je ne croi mie, par m'ame, / c'onques puis fust nule tel fame»;²⁶³ il nascente umanesimo sembra dimenticarla, tanto è vero che il *De mulieribus claris* di Boccaccio non le dedica nemmeno un medaglione. Il più grande lirico d'Occidente, probabilmente proprio a cavallo degli anni che dovevano portare alla maturazione della forma del *Canzoniere* (1344-1350), legge avidamente e postilla il codice parigino dell'*Historia calamitatum* in suo possesso.²⁶⁴ L'interesse è soprattutto retorico e stilistico, ma una nota in margine a una lettera di Eloisa rivela l'intima partecipazione del lettore: «Valde predulciter ac blande per totum agis, Heloysa» (Par. lat. 2923, carta 15r). Ma non c'è modo di rendere esemplare la sua vicenda e la sua personalità, così sensualmente compromesse, e quindi la lirica la dimentica, pur riconoscendone l'autenticità; perché l'istanza lirica che regge il discorso manca, letteralmente, delle parole per rendere giustizia alla sua verità. Che non si può esprimere, nel contesto codificato, per così dire, *high-brow*; semmai nel piacevole e 'volgare' canale paraletterario del *romance*, o

²⁶¹ Si tratta della celebre *cansó* di GUGLIELMO IX D'AQUITANIA, *Farai un vers de dreit nien*, in *Poètes et romanciers du Moyen âge*, cit., p. 774 [vv. 25-28, 31-34].

²⁶² ROBERTA L. KRUEGER, *Women readers and the ideology of gender in Old French verse romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 130. Presupposti simili informano la lettura di Huchet, compromessa però da un approccio psicoanalitico: «D'un homme à l'autre, la femme circule [...]». Dans ce type d'échange, la femme fonctionne comme un phonème dans la langue. Elle est, à son corps défendant, support matériel d'une communication entre hommes ou "s'inter-dit" un message don't elle ne sait rien" (JEAN-CHARLES HUCHET, *L'amour discourtois: la 'Fin'Amors' chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat, 1987, pp. 22-23).

²⁶³ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. II, p. 18 [vv. 8795-8796].

²⁶⁴ Cfr. DANIELA GOLDIN FOLENA, «Frons salutationis epistolaris»: Abelardo, Eloisa, Petrarca e la polimorfia del «Titulus», in *Da una riva e dall'altra: studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di Dante Della Terza, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 41-60.

nell'ardita, quasi dissennata prosopopea di un poema didascalico «al quale ha posto mano e cielo e terra».

Abelardo ha raccontato la storia di Eloisa, dandole il rilievo esemplare che meritava all'interno del percorso biografico del chierico che trovava la forza di risollevarsi dai suoi infortuni. Quella storia, non solo già pubblica per fama, ma ora anche romanzata, trova nella protagonista degli eventi la sua privilegiata lettrice. Le sue lettere, le prime due, sono un prezioso commento all'*Historia calamitatum*, non volto a precisare fatti e situazioni, ma a esplicitare il suo punto di vista, e la stessa empatica modalità di ricezione: «Quae cum siccis oculis neminem vel legere vel audire posse aestimem. Tanto dolores meos amplius renovarunt, quanto diligentius singula expresserunt et eo magis auxerunt».²⁶⁵ Che alle spalle possano esservi fonti comuni, Boezio o Virgilio, per il passo riportato anche Orazio, non toglie che, se si vogliono intendere i versi 121-126 del canto V (*Nessun maggior dolore...*), la pericope riferita non sia la più pertinente per catturarne l'intensità emotiva. Francesca non deve capziosamente addurre prove a suo discarico, la sua innocenza era stata già rivendicata da Eloisa: «Quae plurimum nocens, plurimum ut nosti sum innocens. Non enim rei effectus sed efficientis affectus in crimine est. Nec quae fiunt sed quo animo fiunt aequitas pensat».²⁶⁶ Eloisa argomenta, richiama Abelardo al suo rivoluzionario principio etico che misura la moralità dell'atto sulla base dell'intenzione.

Esposta alla luce viva di Eloisa, la personalità di Abelardo tende a sbiadire; ma la sua statura intellettuale e morale risalta senza ombre al confronto dei più celebrati filosofi e teologi dell'epoca bassomedievale:

Egli rimane l'unico pensatore anomalo nella grande massa dei teologi, tutti occupati a ruminare le medesime idee avverse al piacere. Inoltre Abelardo fu uno dei pochi ad opporsi all'immane massacro degli ebrei durante la crociata del XII secolo. Per tutta la vita fu diffamato come eretico da san Bernardo di Clairvaux, il quale fece in modo che gli fosse imposto per sempre il silenzio da papa Innocenzo II.²⁶⁷

Lei si proclama innocente, a dispetto del ruolo oggettivamente dannoso che ha recitato nella storia, che è conseguenza della natura debole e inaffidabile del sesso femminile. Ma non è colpa sua se su di lei pende la maledizione di Eva; anzi, consapevole del pericolo, ha tentato, inascoltata, di fare esprimere liberamente ad

²⁶⁵ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 122 [Eloisa, II].

²⁶⁶ Ivi, p. 136 [Eloisa, II].

²⁶⁷ U. RANKE-HEINEMANN, *Eunuchi per il regno dei cieli*, cit., p. 162.

Abelardo la sua libidine fuori dal matrimonio. «Nihil umquam, Deus scit, in te nisi te requisivi, te pure non tua concupiscens»,²⁶⁸ tiene a rimarcare:

Si son amour est pur de tout intérêt, en ce qu'il ne cherche qu'en soi-même sa propre récompense, il est justifié comme par définition, et puisque c'est l'intention seule qui détermine la valeur morale de l'acte, tout acte, même coupable en soi, s'il est dicté par un sentiment d'amour pur, se trouvera par là même innocent. [...] c'est sur la certitude intime qu'elle avait du total désintéressement, même sensuel, de son amour, que repose tout l'édifice de son auto-justification.²⁶⁹

Per atto disinteressato dobbiamo intendere un rapporto erotico (s'intenda eros in senso largo) che s'inscrive nel registro della *fruitio*, puro rapporto a due, senza rimandi a un qualsivoglia terzo, senza malleverie firmate, più o meno di soppiatto, da altri, una pretesa naturalmente abominevole se calata nella difettosa umanità di enti finiti. La punizione, pertanto, non può farsi attendere, ed è tanto più dolorosa, *perversa*, in quanto si abbatte sugli amanti dopo che in qualche modo si erano assoggettati alla necessità di salvare le apparenze, col matrimonio: «Et ut ex iniuria maior indignatio surgeret, omnia in nobis aequitatis iura pariter sunt *perversa*».²⁷⁰ Vengono ribaltate le leggi della giustizia, nientemeno. Dal sommo infortunio ci si può sollevare interiorizzando le ragioni del giusto castigo; ma il serafico saio indossato da Abelardo non le si addice, anche nel chiuso del chiostro reitera la sua indisponibilità:

Si enim vere miserrimi mei animi profiterar infirmitatem, qua poenitentia Deum placare valeam non inveno, quem super hac semper iniuria summae crudelitatis arguo, et eius dispensationi contraria magis eum ex indignatione offendo, quam ex poenitentiae satisfactione mitigo. Quo modo etiam poenitentia peccatorum dicitur, quantacumque sit corporis afflictio, si mens adhuc ipsam peccandi retinet voluntatem, et pristinis aestuat desideriis? [...] Quae cum ingemiscere debeam de commissis, suspiro potius de amissis.²⁷¹

Non c'è solo la scandalosa riaffermazione dei desideri sensuali, per nulla placati dalla triste esperienza e dalla riposante beatitudine del velo, ma l'accusa a Dio di somma crudeltà, e il rifiuto di assecondare il suo disegno:

²⁶⁸ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 130 [Eloisa, II].

²⁶⁹ É. GILSON, *Héloïse et Abélard*, cit., pp. 79, 83.

²⁷⁰ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 166 [Eloisa, IV (nostro il corsivo)].

²⁷¹ Ivi, pp. 172, 174 [Eloisa, IV].

Contro il quadro edificante che Abelardo traccia di lei verso la fine dell'*Historia* (la badessa che i vescovi amano come una figlia e la gente come una sorella, la cui santità è evidente a chiunque la conosca), Eloisa oppone il quadro non edificante né accomodante di una persona che si è costruita una facciata, che non riesce a provare alcun autentico impulso religioso, anzi continua a nutrire risentimento verso Dio.²⁷²

Cosa manca per farla finire difilato fra le anime scambussolate dalla bufera infernale? Se quello fosse stato l'esito, c'è da giurarci, Eloisa ne sarebbe rimasta stupefatta, ancora prima che indispettita: poiché ella non crede a un Dio che punisca ove non trovi prava disposizione d'animo, e il peccato sensuale era stato sufficientemente scontato nel secolo (senza necessità di un interiore ravvedimento, poiché Eloisa, in realtà, non vede di cosa dovrebbe pentirsi). Sicché, accetta quella che sarà la Sua volontà: «Quocumque me angulo coeli Deus collocet, satis mihi faciet».²⁷³ Un qualsiasi angolo di cielo, magari, fantastichiamo, accanto a Cunizza da Romano. Ricordiamo: «Cunizza fui chiamata, e qui refulgo / perché mi vinse il lume d'esta stella; / ma lietamente a me medesima indulgo / la cagion di mia sorte, e non mi noia; / che parria forse forte al vostro vulgo».²⁷⁴ Cunizza perdona a se stessa, non deve rinnegare nulla: semplicemente, ha amato. Difficile comprendere come abbia potuto salvarsi e addirittura beatificarsi, pur concedendo che la divina *pietas* abbia le maglie sufficientemente larghe per accogliere mai troppo tardivi ravvedimenti. Forse, il Dio immaginato da Cunizza, e da Eloisa, è un altro dio, un dio non ferocemente avverso all'eros terreno, un dio sconosciuto.

In Inferno, invece, trova posto Francesca da Polenta. Ha appena terminato la sua esposizione. Dante è emotivamente scosso, intellettualmente provato, alcuni capisaldi ideologici vacillano. In quel lungo indugio meditativo che ritarda la ripresa del dialogo, Dante incontra la domanda, l'unica possibile, quella giusta; ha il coraggio di farla, forse avrebbe dovuto soprassedere, sottrarsi, Francesca ha perso tutto, lui invece è proprio all'inizio di un arduo percorso di conversione. Eloisa, come se stesse parlando con la voce di Francesca, indica la direzione:

Sed et si purget animum meum innocentia nec huius reatum sceleris consensus incurrat peccata tamen multa praecesserunt, que me penitus immunem ab huius reatu sceleris esse non sinunt. Quod videlicet diu ante carnalium illecebrarum voluptatibus serviens, ipsa tunc merui quod nunc plector, et praecedentium in me

²⁷² P. DRONKE, *Donne e cultura nel Medioevo*, cit., p. 193.

²⁷³ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 180 [Eloisa, IV].

²⁷⁴ *Par.* IX, vv. 32-36.

peccatorum sequentia merito facta sunt pena; *et malis initiis perversus imputandus est exitus.*²⁷⁵

L'esito è lì, sotto gli occhi, insoffribile 'mal perverso'. Occorre riavvolgere il nastro, tornare all'inizio, confidare nel funzionamento di un deterministico principio di causalità per sedare razionalmente l'inquietudine del senso morale, e non solo.

²⁷⁵ Ivi, p. 170 [Eloisa, IV (nostro il corsivo)]. Eloisa non trova pace, Abelardo ha invece abbracciato una rassicurante teodicea, come spiega in conclusione dell'autobiografica lettera consolatoria all'amico: «et quoniam omnia divina dispositione geruntur, in hoc se saltem quisque fidelium in omni pressura consoletur, quod nichil inordinate fieri umquam summa Dei bonitas permittit, et quod quecumque *perverse* fiunt optimo fine ipse terminat» (ivi, p. 116 [Abelardo, I, *Historia calamitatum mearum* [nostro il corsivo]]).

IV.4. LA CHIAVE DI VOLTA DEL CANTO

IV.4.1. *La lezione di Ovidio*

Ormai prossimo alla vetta del monte Purgatorio, Dante deve completare il suo percorso penitenziale attraversando la spessa coltre di fuoco che monda lo spirito dalle tentazioni della lussuria. Il monito dell'angelo della castità si eleva dopo che si era sciolta la 'bella scola' di poeti occasionalmente formata durante il transito nella cornice: Dante, con Virgilio e Stazio, a cui si erano aggiunti Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel. L'incontro aveva offerto lo spunto per una opportuna rivisitazione del canone, a partire dal riverente encomio di Guinizzelli, «il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amore usar dolci e leggiadre».¹ Non sorprende che Guinizzelli risponda all'apprezzamento riprendendo i termini della polemica antiguittoniana, che l'aveva visto impegnato come capofila della scuola bolognese;² per nulla scontata, invece, la sua militante esaltazione della poesia di Arnaut Daniel: non si limita a formulare un generico iperbolico giudizio di valore – «Versi d'amore e prose di romanzi / soverchiò tutti» – ma lo circostanzia con una netta e sprezzante liquidazione della corrente critica e di gusto che anteponeva alla sua poesia quella di Giraut de Bornelh: «e lascia dir li stolti / che quel di Lemosì credon ch'avanzì».³

¹ *Purg.* XXVI, vv. 97-99.

² I due 'padri' si erano misurati combattendo in punta di fioretto, con ironia sottile e riferimenti antifrastici, nella diatriba inaugurata dall'impertinente omaggio di Guinizzelli *Caro padre mèo, de vostra laude* e conclusa dalla piccata risposta per le rime di Guittone *Figlio mio diletto, in faccia laude*.

³ *Purg.* XXVII, vv. 118-120.

Ma era stato proprio il *De vulgari eloquentia* a supportare criticamente una siffatta gerarchia, ponendo la *directio voluntatis*, in cui eccellevano Giraut e l'amico di Cino (cioè Dante stesso), come materia di canto dottrinale più nobile rispetto all'*accensio amoris*, terreno espressivo privilegiato di Arnaut e di Cino da Pistoia, e all'*armorum probitas*, che poteva contare l'esempio preclaro di Bertran de Born.⁴ Ma non si può mettere d'accordo Dante con se stesso, pretendendo, come si è fatto a partire da Torraca, che i due giudizi valgano per diversi ambiti, ovvero i *magnalia* degni di essere trattati nel volgare illustre, e la perizia linguistico-stilistica, in cui eccelle l'Arnaut che «fu miglior fabbro del parlar materno».⁵ Il fatto è che il cantore della rettitudine ha recuperato il senso profondo della sua originaria ispirazione stilnovistica, che non ha più la necessità di travestirsi coi panni curiali dell'amore sapienziale, ispidamente razionale e allegorico, poiché Eros è ormai percepito come forza vivente, entelechia stessa del cosmo. E quindi «Dante places the poet of love above the poet of *rectitudo* because love is a more important subject»,⁶ ragione e oggetto stesso dell'ispirazione poetica, come aveva precisato, poche ore prima, nella sottostante cornice dei golosi, al sicilianeggiante Bonagiunta Orbicciani,⁷ che l'aveva interpellato omaggiandolo con la citazione di *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Dante aveva replicato con cortese sussiego: «I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando».⁸

Dal II Cerchio alla VII Cornice, la fenomenologia dell'amore umano trascende le occasioni storiche della sua impulsiva o deviata manifestazione, per riversarsi nel discorso che ideologicamente ne sorregge e indirizza la necessità. Ciò che è motivo di perdizione, tragica incrinatura nel disegno della teodicea, che scandalosamente vuole essere rappresentata, si stempera nel grido con cui le due schiere di penitenti lussuriosi si salutano a ogni nuovo incontro, richiamando i biblici e classici esempi di amore contro natura. Eppure mai come in questo punto apogeo e perigeo sembrano confondersi, quasi sovrapporsi, la massima distanza spaziale è escatologica prossimità:⁹ la cultura dell'amor cortese, che ha accompagnato e raccontato la dannazione di due anime, si salva, e con lei Dante; Arnaut Daniel,

⁴ Cfr. *De vulgari eloquentia*, II, II, 7-8, p. 497.

⁵ *Purg.* XXVI, vv. 117. Quanto a Bertram dal Bornio, la sua posizione defilata come cantore dell'*armorum probitas* non è certo messa in discussione dall'orribile pena che lo tortura nella bolgia dei seminatori di discordia (cfr. *Inf.* XXVIII, vv. 118-142).

⁶ MAURICE BOWRA, *Dante and Arnaut Daniel*, «Speculum», XXVII, 4, oct. 1952, p. 470.

⁷ Anche il poeta lucchese si era misurato in tenzone poetica col maestro bolognese, indirizzandogli il polemico sonetto *Voi, ch'avete mutata la mainera*, a cui Guinizzelli risponde con *Omo ch'è saggio non corre leggero*.

⁸ *Purg.* XXIV, vv. 52-54.

⁹ Su alcune tangenze strutturali e lessicali fra canto V e canti XXV-XXVII del *Purgatorio* si sofferma DOMENICO COFANO, *Trittico per Francesca, II. L'irradiazione intratestuale di Inferno V*, «L'Alighieri», 28, 2006, pp. 15-23.

il migliore fra quelli che scrissero versi d'amore e prose di romanzi,¹⁰ si salva; il terrestre viaggio nel peccato e nel vizio si chiude con le sue parole, in *langue d'oc*, quando all'inizio del percorso infernale erano risuonati gli accenti, in *langue d'oïl*, della lettura a due voci di un romanzo cortese; Arnaut Daniel considera sgomento la *passada follor*, mentre Francesca ritaglia dal dolore il ricordo di un *tempo felice*; umilmente Arnaut chiede a Dante di intercedere per lui di fronte a Dio, di ricordarsi della sua *dolor*, mentre, con sottile protervia, la dannata aveva inteso provare la giustizia divina con l'inefficacia di una preghiera disinteressata; la pace a cui vanamente aspira Francesca, perduta nel bacio carnale, è promessa alle due schiere di anime penitenti, che si salutano scambiandosi un bacio, il bacio cristiano simbolo di pace: «Lì veggio d'ogne parte farsi presta / ciascun'ombra e basciarsi una con una / senza restar, contente a brieve festa». Dante si rivolge a quelle anime con una lusinghiera *salutatio*: «O anime sicure / d'aver, quando che sia, di pace stato».¹¹ Nell'imperfetto ritorno della curva su se stessa, il viaggio ha dunque disegnato un movimento a spirale, una 'quasi-tangenza' che nell'avverbio misura l'infinita distanza fra salvezza e dannazione. Ma le traiettorie sghembe andranno virtuosamente a incrociarsi di lì a poco, nel III Cielo: lì, lietamente perdonano la propria soggezione all'influsso di Venere le anime beate di Cunizza da Romano – amante, fra gli altri, di Sordello da Goito¹² – e di Folquet de Marseille, noto trovatore, fra i benemeriti del genocidio albigeo.

E Dante? Avevamo lasciato il pellegrino circospetto e timoroso di fronte alla barriera di fuoco, sordo al richiamo dell'Angelo della castità, recalcitrante ai reite-

¹⁰ Indimostrabile, verosimilmente errata la notizia dantesca, che tuttavia ha avuto un suo comprensibile seguito, nonostante le evidenze contrarie della tradizione testuale. Così Tasso, nel II Libro dei *Discorsi sul poema eroico*, si riferì ad «Arnaldo Daniello, il quale scrisse di Lancillotto» (TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'Arte poetica e del Poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 106). Anche l'araldo del dantismo americano, il poeta Henry Wadsworth Longfellow, favoleggiò di un perduto romanzo metrico su Lancillotto scritto da Arnaut, sulla base dell'ipotesi formulata dal filologo François Just Marie Raynouard: Arnaut sarebbe stato l'autore del perduto antigrafo rimaneggiato nell'antica lingua teutonica da Ulrich von Zatzikoven, col suo *Lanzelet* (cfr. HENRY WADSWORTH LONGFELLOW, *The poets and poetry of Europe*, London, Sampson Low, 1855, pp. 431-432). In maniera preterintenzionale, dando credito a un dato falso, due poeti hanno tuttavia sentito che in quel verso, che celebra il trovatore occitano come scrittore di romanzi cortesi, si potesse chiudere un cerchio, dal Lancillotto di Francesca al Lancillotto di Arnaut. Comunque, del *Lanzelet* dovremo parlare.

¹¹ *Purg.* XXVI, vv. 31-33 e 53-54. Cfr. N.J. PERELLA, *Kiss sacred and profane*, cit., p. 155.

¹² La reputazione della nobildonna era stata difesa in un sirventese da Peire Guilhelm de Luserna. Uc de Saint Circ, «che ben conosceva la situazione locale, avendo soggiornato nella Marca Trevigiana (a Noale), rispose: “Car de na Cuniça sai / qez ill fez ogan tal terna / per q'ill perdet vita eterna”, dove “terna”, a mio parere, non sta per colpo di fortuna ai dadi, ma per i tre amanti che la donna fino a quel momento aveva avuto: Rizzardo, Sordello, Beonio» (P. GOLINELLI, *Le “antifrancesche” storiche*, cit., p. 163).

rati pungoli della sua guida. La situazione è drammaticamente esemplare: Virgilio incoraggia il pupillo, quelle fiamme non possono fisicamente nuocere – «Credi per certo che se dentro a l'alvo / di questa fiamma stessi ben mille anni, / non ti potrebbe far d'un capel calvo»¹³ –, il loro valore è essenzialmente anagogico, sono propedeutiche al raffinamento spirituale. Ma il pellegrino si è ottusamente asserragliato sulla cruda evidenza del senso letterale: «In su le man commesse mi protesi, / guardando il foco e imaginando forte / umani corpi già veduti accesi».¹⁴ Questa non è allegoria: è lettera, ovvero storia. Facile liquidare la terrorizzata precognizione di Dante come patetica incidentale, che icasticamente esprime l'esitazione dell'anima nel sempre irto cammino verso la salvezza, ma quella fantasia ridà voce e senso ai corpi di uomini e donne, arsi vivi, letteralmente.¹⁵ L'ostinazione, salutare, igienica, della storia, non è affatto superata da una razionale sollecitudine, vidimata *ex cathedra*, per il benessere spirituale, ma da una irragionevole fantasia romanzesca:

Quando mi vide star pur fermo e duro, / turbato un poco disse: «Or vedi, figlio:
/ tra Beatrice e te è questo muro». / Come al nome di Tisbe aperse il ciglio / Pi-
ramo in su la morte, e riguardolla, / allor che 'l gelso diventò vermiglio; / così, la
mia durezza fatta solla, / mi volsi al savio duca, udendo il nome / che ne la mente
sempre mi rampolla.¹⁶

Attraverso la coltre di fuoco Dante è condotto per mano da Ovidio: nella similitudine, novello Piramo, realizza come anticipazione di un amore ritrovato quello che per il giovane, morente, è l'ultimo sguardo rivolto all'amata, che stava tentando di scuoterlo perché riaprisse gli occhi. E nominandosi, di lì a poco, novella Tisbe, Beatrice ingiungerà a Dante di guardarla, con attenzione, richiamandolo all'improrogabile necessità del suo risveglio morale: «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice. / Come degnasti d'accedere al monte? / non sapei tu che qui è l'uom felice?»¹⁷ Ecco il passo di Ovidio: Tisbe si è chinata sconvolta sul corpo insanguinato riverso al suolo di Piramo: «Pyrame», clamavit “quis te mihi casus ademit? / Pyrame, responde! tua te, carissime, Thisbe / nominat: exaudi vultusque attolle iacentes!” / Ad nomen Thisbes oculos iam morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa».¹⁸

¹³ *Purg.* XXVII, vv. 25-27.

¹⁴ *Purg.* XXVII, vv. 16-18. Per citare un caso, Dante sedicenne potrebbe aver assistito al rogo che nel 1281 aveva arso il falsario Mastro Adamo.

¹⁵ Proprio vero, dunque, che la lettera uccide, mentre lo spirito dà la vita.

¹⁶ *Purg.* XXVII, vv. 34-42.

¹⁷ *Purg.* XXX, vv. 73-75.

¹⁸ OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., pp. 202-204 [IV, vv. 142-146].

Non si trovano storie d'amore e morte provenienti dalla classicità che avrebbero esercitato una suggestione più profonda sulla sensibilità medievale, per arrivare fino a Shakespeare, di quella raccontata da Ovidio nel IV Libro della sua opera maggiore. Dante se ne appropria per leggersi il riflesso sfalsato, non tragico ma 'comico', del suo atteso incontro con la gentilissima; la situazione romanzesca ha offerto lo specchio in cui riconoscere la propria implicazione esistenziale; ne è potuto saltare fuori, sfuggendo al gioco dei riflessi, soltanto perché un terzo, in questo caso la grazia divina, è intervenuto per deviare le rette del desiderio dall'immanenza alla trascendenza, in fuga dalle promiscue contiguità dei corpi e della storia. Certo, la presenza di Matelda non è affatto tranquillizzante. Ma contentiamoci, per il momento, di chiedere perché Piramo e Tisbe qui, al termine del viaggio di purificazione, e non all'inizio, fra le gravi querele delle anime soggiogate da Eros.

Ci sovviene allora che Dante aveva incontrato Ovidio, giusto poco prima di accedere alle infernali regioni del tormento. Glielo aveva presentato Virgilio, invero con un cenno piuttosto stringato. Insieme a Omero, Orazio e Lucano, i sei poeti formano la «bella scola» che amabilmente conversa mentre si avvicina a un punto luminoso, attraversa il fiume che cinge una radura, passa per le sette porte di un castello cerchiato da sette mura. I cinque poeti magni dell'antichità fanno 'sistema', poiché erano già stati snocciolati in sequenza nel capitolo della *Vita nova* in cui si discute della liceità artistica della prosopopea; non a caso, «Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, nel principio del libro c'è nome Libro di Remedio d'Amore». ¹⁹ È plausibile – fantastichiamo – che l'inusitato accesso di un vivente alle regioni oltremondane sia oggetto di curiosità da parte di quegli spiriti magni, ma nulla possiamo dire degli argomenti di quell'eccezionale passeggiata accademica, dal momento che la discrezione del pellegrino serba per sé, accantonando le finalità didascaliche, il ricordo di un gratificante imprimatur intellettuale: «Così andammo infino a la lumera, / parlando cose che 'l tacere è bello». ²⁰ Per nostra fortuna, il narratore sarà meno reticente sulle questioni estetiche e poetologiche che saranno oggetto di conversazione di un'altra eletta schiera di poeti, a passeggio per la VII Cornice. Non sorprenderà che, nel riflesso ancora vivo dell'*aetas ovidiana*, al poeta augusteo venissero riconosciuti meriti artistici, culturali e, addirittura, morali, che consentivano di passare sotto silenzio l'imperdonabile scabrosità della sua poesia erotica; quello che avrebbe fatto Dante, secondo Boccaccio: Ovidio, palesemente peccatore, non viene dannato poiché l'intento, esemplare e allegorico, è che gli spiriti del Limbo «si prendan solamente per virtuosi in quelle virtù che loro qui attribute sono, e le colpe, quasi non sute,

¹⁹ *Vita nova*, 16, 9, pp. 34-35.

²⁰ *Inf.* IV, vv. 103-104.

si lascino stare».²¹ A dispetto degli anatemi lanciati dall'ortodossia cattolica, a partire da Isidoro, e dal sospetto con cui alcune lettrici avrebbero guardato alla licenziosa faciloneria dell'*Ars amandi*,²² si era saggiamente imposta la strategia dell'interpretazione *contra litteram legis*: in fondo, descrivendo impudentemente la malizia di Eros, Ovidio aveva messo in guardia dai suoi pericoli – esattamente quello che aveva fatto l'autore del *De amore*, esemplare Ovidio medievale, che conclude moralmente il suo trattato con la frettolosa palinodia di quanto argomentato per buona pezza del libro.²³

Quindi Ovidio c'è, la tanto lamentata *relegatio* in vita è compensata da un inopinato e magnanimo indulto in morte, che lo preserva dalla dannazione. Questo solo fatto dovrebbe fare riflettere coloro che attribuiscono a Dante l'intenzione di stigmatizzare gli effetti moralmente perniciosi della letteratura romanzesca: il canto V racconta tutt'altra storia. Ovidio ne è parte in causa, la sua ombra varca la soglia del II Cerchio? È vero, «Dal punto di vista strutturale il lamento di Francesca ricorda in effetti il genere dell'eroide ovidiana, che è insieme sfogo elegiaco e resoconto di calamità»;²⁴ ma dall'opportuna comparazione tipologica, si può scendere al dettaglio testuale: nel canto di Paolo e Francesca dobbiamo cercare il riflesso della più celebre e patetica storia d'amore dell'antichità, quella di Piramo e Tisbe.

La loro storia viene dall'Oriente, e da un tempo sì antico, ma che non si stinge nelle caligini favolose del mito; i due bellissimi giovani «contiguas tenere domos, ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem».²⁵ L'ostilità delle famiglie non lasciava sperare che l'amore, gelosamente custodito nel segreto, potesse ricevere la sanzione delle sospirate nozze. Gli amanti decidono di eludere la sorveglianza, per un clandestino convegno fuori dalle mura della città: «convenient ad busta Nini lateantque sub umbra / arboris»,²⁶ un gelso carico di candidi frutti. Fermiamoci un attimo: risuona l'eco di due nomi pronunciati da Virgilio. Siamo all'inizio dell'elenco di donne antiche e cavalieri che popolano la schiera di Didone: «Ell'è Semiramis, di cui si legge / che succedette a Nino e fu sua sposa».²⁷ Non significa ancora nulla, ma almeno abbiamo dato un contesto alla storia: siamo a Babilonia, quella città il cui nome si stampa nella visione apo-

²¹ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 263.

²² Marie de France nel *lai Guigemar* e Christine de Pizan nell'*Epistre au Dieu d'Amours*.

²³ Ma la cultura cattolica meno distratta non aveva abboccato, come dimostrano le tesi parigine redatte da Étienne Tempier.

²⁴ STEFANO CARRAI, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», IX, 1, 2006, p. 24.

²⁵ OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., p. 198 [IV, vv. 57-58].

²⁶ Ivi, p. 200 [vv. 88-89].

²⁷ *Inf.* V, vv. 58-59.

calittica della meretrice che cavalca l'immonda bestia: «Et in fronte ejus nomen scriptum: Mysterium: Babylon magna, mater fornicationum, et abominationum terrae».²⁸ Nel gioco a rimbalzo coi canti conclusivi del *Purgatorio*, siamo rimandati alla trasformazione allegorica del carro nel mostro sormontato dalla meretrice.²⁹ Proseguiamo. Tisbe, che si presenta in anticipo al convegno, riesce miracolosamente a sfuggire all'agguato di una leonessa. Nella fuga abbandona il velo, che la fiera lacerava con le fauci ancora insanguinate dalla strage di armenti. Piramo sopraggiunge, riconosce le tracce della belva, trova il velo; la truce evidenza smentisce ogni irragionevole speranza: si accusa per il ritardo, offre al velo il tributo del suo sangue affondando il pugnale nel ventre. Tisbe, che cautamente esce dall'antro in cui si era nascosta, trova l'amato ormai moribondo; viene gratificata soltanto dall'ultimo sguardo del giovane, che per un attimo si riscuote all'udire il suo nome. Indi, anche lei si pugnala. Gli dèi, impietositi, mutarono il colore del frutto del gelso, che da quel momento divenne vermiglio, per sempre irrorato dal sangue dei due sfortunati amanti.

Chiunque rilegga il racconto di Ovidio, non potrà non rimanere colpito dall'iperrealistica insistenza del motivo del sangue: dalle fauci lorde della leonessa al velo insozzato, dal sangue di Piramo che zampilla e bagna i frutti del gelso al suolo insanguinato su cui muove i passi Tisbe, dall'unione di sangue e lacrime al pugnale tiepido del sangue di entrambi gli amanti. Il verso 90 del canto V inizia ad attirare la nostra attenzione – «noi che tignemmo il mondo di sanguigno» –, ma abbiamo bisogno di collocare un altro tassello.

La tragica storia di Piramo e Tisbe entra naturalmente nella prolissa compagine dell'*Ovide moralisé*, IV Livre: i versi 229-1149 riproducono, sostanzialmente, il testo del lai *Piramus et Tisbé* (composto fra il 1155 e il 1170), di autore Anonimo, mentre i successivi versi, fino al 1267, costituiscono la moralizzazione allegorica dell'ignoto compilatore. Anche se il termine *a quo* per la definizione dell'imponente e fortunata volgarizzazione di Ovidio resta incerto (il *terminus ad quem* è il 1327), pare difficile poter scendere sotto il primo decennio del XIV secolo.³⁰ Si può utilizzare con prudenza, per suggestivi richiami, il lai. L'espansione descrittiva e patetica dell'originale ovidiano (112 esametri contro 921 ottosillabi) naturalmente stempera certe punte di espressionistica intensità, ma il motivo del sangue mantiene, per isolate chiazze di colore, la sua evidenza, come nel poliptoto che scandisce la determinazione suicida di Tisbe: «Espee, / qui nostre amour as terminee, / en mon pis soies reschaufee, / de nos deus sans ensanglentees. /

²⁸ *Apocalypsis* XVII, 5.

²⁹ Cfr. *Purg.* XXXII, vv. 142-160.

³⁰ È attualmente in corso l'edizione critica, a cura della Société des anciens textes français.

Sanglente!»³¹ Il monologo di Tisbe continua, si appella all'Amore, quell'amore che ha ucciso Piramo, perché le dia la forza per compiere l'atto necessario. Sarà la morte, allora, a ricongiungere gli amanti: «Amors, feites ma main si fort, / qu'a un seul cop reçoive mort, / s'en avra s'ame grant confort / s'andui morromes d'une mort. / Amis, / bien sai qu'amours vous ont ocis. / Quant assamblar ne poons vis, / mors nous joindra, ce m'est avis».³²

E così siamo arrivati al punto, troviamo confezionato il v. 106 del V Canto, «Amor condusse noi ad una morte».³³ Il tema della morte comune per amore è ovviamente diffuso nel romanzo francese medievale, certo il lai colpisce per la prossimità espressiva col testo dantesco. Sarebbe imprudente trarne argomento per un'influenza diretta; tuttavia i riscontri addotti, che quantomeno evidenziano la convergenza per poligenesi dall'archetipo ovidiano, disegnano il sottotesto di un'antica storia d'amore, che Dante aveva verosimilmente ben presente quando vergava le terzine dell'incontro con Francesca. Anche perché, per produrre un'ulteriore convergenza, l'amore clandestino fra Floris e Lyriopé, i mitici genitori di Narciso nell'ibridazione classico-arturiana del mito, è cadenzato dalla lettura a due di un romanzo, che racconta proprio la storia di Piramo e Tisbe.³⁴ Pertanto, il v. 90, «noi che tignemmo il mondo di sanguigno», non si riferisce genericamente al colore di Amore, percepito nella «maravigliosa visione» in cui per la prima volta si manifesta al giovane poeta, affermando la sua signoria: «Nelle sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente».³⁵ Tantomeno intende verniciare con un cromatismo tragico il carattere e il destino di tutte le anime amanti del II Cerchio, bensì, individuando e isolando la storia di Paolo e Francesca, la misura sull'archetipo classico delle tragiche storie d'amore soffocate nel sangue. *L'explanatio* allegorica dell'*Ovide moralisé* riuscirà a spremere dalla fabula il suo sovrasenso cristologico, raschiando la sinopia tinta di sanguigno: la mora, il frutto del gelso, che fino ad allora era bianco, «devint noire dessus la branche, / si reçut sanguine colour / en signe de cele douleur», come avviene all'albero santo della Croce, «qui de son saint

³¹ *Piramus et Tisbé*, ed. by Penny Eley, Liverpool, Alphagraphics, 2001, p. 68 [vv. 819-823]. Cfr. *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*, éd. par Cornelis de Boer, tome II, Amsterdam, Johannes Müller, 1920, pp. 34-35.

³² *Piramus et Tisbé*, cit., p. 68 [vv. 856-864] (nostro il corsivo). Cfr. *Ovide moralisé*, cit., p. 35.

³³ Si può allegare a riscontro, naturalmente, anche la patetica asciuttezza dell'epifonema che sigla la morte degli amanti nel *Tristan en prose*: «mort sont ambedoi, et par amour, sans autre confort» (*Le Roman de Tristan en prose*, tome IX, *La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, éd. Laurence Harf-Lancner, Genève, Droz, 1997, p. 199 [§ 83]).

³⁴ Si tratta di *Floris et Lyriopé* di Robert de Blois (XIII secolo).

³⁵ *Vita nova*, I, 15, p. 4.

sanc precieus / fu tains de sanguine tainture». ³⁶ E non basta, poiché viene istituita una triangolazione, ancora da esplorare, con la storia d'amore che riguarda lo stesso Dante: lo abbiamo visto, Beatrice sarà ritrovata riattivando la virtualità speculare di quell'antica storia.

«Vota tamen tetigere deos», conclude Ovidio, ³⁷ le preghiere toccarono, commossero gli dèi. Non ci sorprende, come non sorprende che la pietà possa affannare il pellegrino, in assenza di pietà divina. Anche dalla Babilonia neotestamentaria immagine della fornicazione, la città della regina in capo alla schiera di Didone, possono germinare storie d'amore che impetrano umana compassione.

IV.4.2. *L'excessus pietoso*

I beati non possono provare compassione per i dannati. Non occorre trasumanare al Terzo Cielo per interrogare direttamente la fonte, è una questione che si può risolvere per via semantica e logica, affidandosi alla *ratio*. Se «quicumque alii compatitur, fit miseriae eius quodammodo particeps», è chiaro che la condizione di beatitudine, di per sé aliena da qualunque forma di sofferenza, impedisce di sentire il dolore dell'altro: «Sed beati non possunt esse participes alicuius miseriae. Ergo miseriis damnatorum non compatiuntur». Tommaso, che stiamo seguendo, si rende subito conto che il principio esposto, nella sua tranciante purezza e letteralità, distrugge qualsiasi ponte tra umano e postumano: se i beati non possono 'sentire' la sofferenza dell'altro, come potremo affidarci a loro nell'etere di mezzo, di durata indeterminata, in cui ci siamo trovati gettati?

Respondeo dicendum quod misericordia, vel compassio, potest in aliquo inveni-ri dupliciter: uno modo, per modum passionis; alio modo, per modum electionis. In beatis autem non erit aliqua passio in parte inferiori nisi consequens electionem rationis. Unde non erit in eis compassio vel misericordia nisi secundum electionem rationis.

Pertanto, con scelta deliberata, decorosamente oculata perché mette al riparo da un inutile dispendio emotivo, possono razionalmente compatire la miseria di

³⁶ *Ovide moralisé*, cit., p. 37 [vv. 1167-1169, 1189-1190]. Sull'interpretazione allegorica del mito ovidiano nell'*Ovide moralisé* e sui possibili riflessi nel canto V, cfr. CHRISTIAN MOEVS, *The metaphysics of Dante's «Comedy»*, New York, Oxford Univ. Press, 2005, pp. 90 sgg., e GENNARO FERRANTE, *Canto XXXIII. Il disio del ritorno tra lamento e consolazione*, in *Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, spec. alle pp. 998-1009.

³⁷ OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., p. 204 [IV, v. 164].

una condizione umana che può ancora essere riscattata, ma è a loro interdetto di provare pietà per delle anime inchiodate a una sofferenza senza redenzione, inscritta nell'ordine imperscrutabile e irremeabile del giudizio divino: «Sed in futuro non poterunt transferri a sua miseria. Unde ad eorum miserias non poterit esse compassio secundum electionem rectam. Et ideo beati qui erunt in gloria, nullam compassionem ad damnatos habebunt».³⁸ Il fatto è che, invece, Dante quella pietà la prova. Naturalmente è la natura imperfetta della sua soggezione alla carnalità che lo condiziona. Si può scusare, nel secolo la misericordia può manifestarsi anche *per modum passionis*. Ma come può tollerarsi una compassione senza ragione verso dei dannati, verso una dannata? E Francesca lo ha subito allacciato a un discorso del pathos da tenersi in malcerto equilibrio su un rischiosissimo crinale eterodosso: «poi c'hai pietà del nostro mal perverso». *Hic est Infernus*: Dante affronta la contraddizione più lacerante proprio sulla soglia, con un coraggio e una lucidità che non chiede sconti, e soccombe. Qualche Cerchio più sotto, sconvolto fino alle lacrime dalla pena comminata agli indovini, viene fieramente redarguito dal suo dottore: «chi è più scellerato che colui / che al giudizio divin passion comporta?»³⁹ C'è da stupirsi che, una volta ripresi i sensi, «Al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati, / che di trestizia tutto mi confuse»,⁴⁰ possa proseguire il viaggio nel Cerchio sottostante.⁴¹ L'estasi continua, la Grazia, nonostante tutto, continua ad assisterlo.

«Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio». Dante piange. Proprio lì, in quel Cerchio, mossi i primi passi nell'avello infernale, è emotivamente sgomento di fronte alla rappresentazione del dolore dell'altro, al punto da perdere i sensi. Il racconto straziante di Ugolino lo avrebbe toccato di meno, o non allo stesso modo, tanto è vero che il dannato lo rimbrotta: «e se non piangi, di che pianger suoli?»⁴² Cosa fa scattare l'empatia? Diciamolo in maniera brutale: chi sia insensibile alla forza di Amore, quell'entità ribattuta per tre volte nel discorso di Francesca, annunciata da Virgilio («per quello amor che i mena»), ripresa da

³⁸ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XXXIII, p. 179 [Suppl. III, q. 95, a. 2].

³⁹ *Inf.* XX, vv. 29-30. Cfr. RUDOLF BAEHR, *Dante im Dilemma. Gedanken zum V Gesang des Inferno*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», LXVII, 1992, p. 45. Naturalmente, accogliamo l'interpretazione che legge nel monito virgiliano un argomento *ad personam*, e non un generico riferimento alla stolizia degli indovini.

⁴⁰ *Inf.* VI, vv. 1-3.

⁴¹ Vede bene, ma solo parzialmente, Jacqueline Risset, poiché il gruppo emotivo che sconvolge Dante non è dettato, *soltanto*, da un'angusto cruccio per la propria condizione di peccatore: «L'accumulazione emotiva è insostenibile, solo lo svenimento può farla cessare. Altrimenti l'incanto si diffonderebbe e Dante, appena all'inizio del suo viaggio, sarebbe costretto a interromperlo per restare nel cerchio di Semiramis a spiare anche lui il peccato di lussuria» (JACQUELINE RISSET, *Dante scrittore*, Milano, Mondadori, 1984, p. 100).

⁴² *Inf.* XXXIII, v. 42.

Dante («a che e come concedette Amore»), è in grado, realmente, di sentire l'altro? E si parla di amore profano, cioè di un affinamento della compassione attraverso il fuoco della sensualità.

Guillem, il giovane chierico amante di Flamenca, intravede una sensibile crepa nella scorza del suo narcisismo, prodotta dalla disposizione ad amare:

Qu'ieu vei per eissa ma proansa / que merces non val ses amor. / D'amor ha hom
 cella douzor / que s dol per la do[lo]r d'autrui. / Anc mais tan piatos non fui / nim
 duelc per las autrui dolors. / [...] / D'amor ven merces e comensa, / d'amor pren
 merces la creissensa / qui la fai esser tan humana, / e ses amor merces non grana.⁴³

La pietà non vale nulla senza amore, non porta alcun frutto. È l'amore che rende pietosi, consente di sentire *la dolor d'autrui*, poiché raddolcisce l'animo, leviga le ispide angolosità che distanziano l'altro. La pietà comincia dall'amore, e nutrendosi d'amore cresce come virtù 'accidentalmente' umana – poiché non appartiene per essenza alla nostra natura. Il V Cerchio, dei lussuriosi, è governato da Amore; vi sono bandite l'impassibilità dell'osservatore, la neutralità del giudice, la delusione del cinico: Dante soffre per l'altro perché, lì, è anche lui spirito intrinsecamente amoroso. La soluzione non solo è esteticamente efficace, anzi: aggiungiamo pure che se non lo avesse fatto si sarebbe rivelato poeta non meno dozzinale di tutti quei lettori che, nel corso dei secoli, hanno fatto spallucce di fronte a un eccesso di partecipazione emotiva che disturba. Ma il *decorum* estetico di quella intensa reazione affettiva può essere scerverato, per portare alla luce il senso davvero radicale della critica dantesca a un universo di valori purtroppo mai perenti. Una critica che comporta una rotazione assiale.

Durante i mesi trascorsi a Cassiciacum, nelle campagne brianzole, in compagnia di familiari, alcuni amici e un paio di discepoli, Agostino mette a punto i temi che avrebbe sviluppato nelle opere maggiori, successive all'ormai prossima ricezione del sacramento battesimale. La decisione del ritiro campestre, nell'autunno del 386, era stata preceduta dalle sue dimissioni dalla milanese cattedra di retorica, e dal celebre episodio della conversione, la casuale apertura del Libro Sacro in seguito all'ilare invito di un fanciullo. Il dialogo del *De ordine* è animato dalle splendide contestualizzazioni narrative, che danno un tocco di realtà e di umanità all'incastonarsi delle riflessioni fra le attività nei campi, i momenti di preghiera, le soste alle terme, le frequenti veglie notturne. Di questo modesto cenacolo cristiano faceva parte Licezio, un giovane appassionato di poesia, forse poeta lui stesso, in procinto di compiere il passo che l'avrebbe affrancato dalla soggezione alle belle menzognere favole, per spingerlo fra le braccia della verità filosofica. La storia di

⁴³ *Le roman de Flamenca*, cit., p. 172 [vv. 4642-4647, 4657-4660].

Piramo e Tisbe continuava a occupare un posto privilegiato nelle sue meditazioni. Il suo Maestro lo riprende, bonariamente. Non gli interdice l'accesso alla poesia, ma ne raccomanda un uso moralizzatore:

Vade ergo interim ad illas Musas. Verumtamen, scis quid te facere velim? Iube, ait, quod placet. Ubi se, inquam, Pyramus et illa eius super invicem, ut cantaturus es, interemerint, *in dolore ipso quo tuum carmen vehementius inflammari decet*, habes commodissimam opportunitatem. Arripe illius foedae libidinis et incendiolorum venenatorum execrationem, quibus miseranda illa contingunt, deinde totus attollere in laudem puri et sinceri amoris, quo animae doctae disciplinis et virtute formosae copulantur intellectui per philosophiam et non solum mortem fugiunt, verum etiam vita beatissima perfruuntur.⁴⁴

Si stigmatizza la passione, non il fatto che una becera organizzazione familiare ed economica patriarcale impedisca a due giovani di esprimere liberamente il loro affetto e vivere la sensualità – ma questa è una vecchia storia; tuttavia il nocciolo più fondo della sensibilità di qualsiasi lettore, anche in epoca alto medievale, percepisce la *summa iniuria* di questa violazione dell'ordine naturale, e reagisce con la partecipazione sentimentale delle lacrime, protesta con l'adizione del dolore, che per via empatica incrina la vigilanza dell'anima razionale. Agostino non indulge a compromessi: il suo *non expedit* morale è figlio della respiscenza per una inclinazione temperamentale sconsideratamente prona di fronte alle lusinghe dell'immaginario patetico e poetico. Lo avevamo accennato: era lui, giovane, che piangeva per la sventura di Didone, dimentico che aveva ben altre ragioni per versare lacrime, per la propria anima che fornicava col sentimentale allontanandosi dall'autentico amore per Dio:

Nam utique meliores, quia certiores, erant primae illae litterae, quibus fiebat in me et factum est et habeo illud, ut et legam, si quid scriptum invenio, et scribam ipse, si quid volo, quam illae, quibus tenere cogebam Aeneae nescio cuius errores oblitus errorum meorum et plorare Didonem mortuam, quia se occidit ob amorem, cum interea me ipsum in his a te morientem, Deus, vita mea, siccis oculis ferrem miserimus.⁴⁵

A quel giovane brillante studioso toccato dal patetico virgiliano, che aveva vissuto l'esperienza cartaginese nella dissipazione intellettuale e sensuale, si poteva

⁴⁴ SANT'AGOSTINO, *L'ordine* [*De ordine*], in *Dialoghi*, I, cit., p. 274 [I, VIII, 24] (nostro il corsivo). Cfr. SALVATORE BATTAGLIA, *Piramo e Tisbe in una pagina di Sant'Agostino*, in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 51-61.

⁴⁵ SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, cit., p. 22 [I, 13, 20].

rivolgere, idealmente a ritroso, il fiero rimbrotto di Beatrice: «non pianger anco, non pianger ancora; / ché pianger ti conven per altra spada». ⁴⁶ Insomma, non è proprio il caso che si pianga a causa di Virgilio, né Dante né Agostino, che hanno sufficienti motivi per piangere, ciascuno per sé.

Ma accantoniamo gli scrupoli per la salvezza dell'anima, e consideriamo più da vicino la natura di quel dolore, che sopravviene in conseguenza della partecipazione emotiva alla disgrazia altrui rappresentata nel medium dell'arte. Quello che accade al pellegrino scosso dal racconto di Francesca, potrebbe essere sbrigativamente inquadrato nella strategia narrativa che in maniera accorta applica il noto precetto oraziano, *si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi*. Dipende dall'effetto che Dante si è proposto di conseguire dalla complessa partitura 'teatrale' del canto V: se, in termini agostiniani, si ritiene che Dante voglia aborrire *illius foedae libidinis* per volgere l'animo *in laudem puri et sinceri amoris*, un amore sapienziale e quindi virtuoso, fra *Auctor* e personaggio si scava una distanza non componibile da effetti patetici esclusivamente intratestuali, che denunciano così tutta la loro fredda sussidiarietà; diverso il caso in cui s'intenda che mai come nel canto V Autore e personaggio *viator* si avvicinino, e che la reazione del pellegrino sia il dolore sentito dallo scrittore *ipsi sibi*. Così fosse, anche il Lettore sarebbe autorizzato a piangere, non per sé, ma per la rappresentata sofferenza dell'altro, verificando, una volta di più, la perniciosa indisciplina della letteratura declinata al romanzesco. Lasciata volentieri la prima opzione ai lettori di Agostino, occorre circostanziare la manifestazione di dolore che rifila l'intreccio empatico del Canto, tenuto conto che Dante piange, e viene scosso al punto da perdere i sensi, per *pietà*.

Cosa è successo, come si giustifica una siffatta partecipazione emotiva? La questione sarebbe risolta, *ipso facto*, se avallassimo una lettura in funzione esemplare, che circostanzia le reazioni simpatetiche del pellegrino a seconda della sua compromissione col vizio punito. È legittimo, naturalmente, è sempre stato fatto, a partire da Boccaccio. In definitiva, si piange solo per sé:

E questa compassione, come altra volta di sopra è detto, non ha tanto l'autore per gli spiriti uditi quanto per se medesimo, il quale dalla coscienza rimorso, conosce sé in quella dannazion dovere cadere, se di quello che già in tal colpa ha commesso non sodisfa con contrizione e penitenza a colui il quale egli ha, peccando, offeso, cioè Idio. ⁴⁷

Ma che si tratti di compunzione per la diretta partecipazione al vizio, o di una

⁴⁶ *Purg.* XXX, vv. 56-57.

⁴⁷ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., pp. 324-325 (cf. ROBERTO REA, *Dante "passionato" secondo Boccaccio*, «Critica del testo», XVI, 3, 2013, pp. 171-173).

problematica estetico-morale che lo chiama in causa come scrittore, non occorre dimenticare che Dante è salvo quando rievoca l'eccezionale viaggio. Che senso avrebbe piangere per sé, dopo essere stato introdotto al mistero trinitario? Al più, postulando la divaricazione fra autore e personaggio, potremmo ammettere che il Poeta in stato di grazia sia toccato dalla considerazione del suo 'giovenile errore'. Così nella *fictio*. Ma 'nella realtà' della scrittura, il *Paradiso* è ben lungi dall'essere definito. In quel momento, di fronte a quei due dannati, Dante scrittore è *toto corde* stretto all'*hic et nunc*, di scrittura e di esperienza, che lo appiattisce sulla sua proiezione nello scenario infernale. Piange per sé, torniamo a domandare?

Escludiamo, per il momento, l'implicazione personale che consentirà al pellegrino di leggere nelle parole di Francesca che *tua res agitur*: può anche essere, ma ora ciò che interessa è la forma della reazione in cui si incanala la violenza del riconoscimento. La disperante varietà di accezioni con cui Dante utilizza il lemma 'pietà' in molteplici luoghi della sua opera ci soccorre molto parzialmente;⁴⁸ allegare a riscontro il noto passo del *Convivio*, che definisce la pietà una disposizione d'animo, non propriamente una passione, bensì un abito, in un senso molto più virgiliano che aristotelico, a ricevere passioni virtuose, tra cui la misericordia, è anodino e fuorviante,⁴⁹ anche perché il presupposto sarebbe quello dell'inaccettabile autoproclamata qualifica di *pius*, 'pietoso', da parte di un personaggio che poche ore prima si era trovato smarrito nella selva del peccato. Nella prostrazione morale in cui era venuto a trovarsi, il *viator* non si sarebbe mai salvato se, per grazia, non si fosse attivata una catena di intercessori, che da Maria a Santa Lucia arriva a Beatrice e si conclude con Virgilio. Il narratore, ormai salvo, e fatto quindi 'pietoso', potrà allora scrivere, riconsiderando l'abbrivo dell'esperienza: «e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate, / che ritrarrà la mente che non erra».⁵⁰

Ma nell'utilizzo del termine volgare 'pietà' si incrociano significati che una semantica storicamente avvertita deve avere cura di distinguere – precisando, a rincaro, che ci interessa il termine utilizzato da Dante, e non le sue eventuali espansioni sinonimiche, per esempio *compassio*, che traduce la *συμπάθεια* di cui

⁴⁸ Cfr. ANTONIO LANCI, «Pietà», in *ED*, 12, pp. 588-592.

⁴⁹ Così, per esempio, in R. DRAGONETTI, *L'épisode de Francesca dans le cadre de la convention courtoise*, cit., p. 5. Il passo del *Convivio* è il seguente: «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, e[d] è passione; ma pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni». Poco prima, con preventiva ostensione dell'esempio autorevole, era stato chiamato in causa l'eroe virgiliano: «massimamente la pietade, la quale fa risplendere ogni altra bontade col lume suo. Per che Virgilio, d'Enea parlando, in sua maggiore loda pietoso lo chiama» (*Convivio*, II, X, 6, p. 338. Cfr. SELENE SARTESCHI, *Francesca e il suo poeta. Osservazioni su «Inferno» V*, «L'Alighieri», XLII, 18, luglio-dicembre 2001, p. 25).

⁵⁰ *Inf.* II, vv. 3-6.

discorre la VII Sezione degli pseudoaristotelici *Problemata*.⁵¹ Tommaso cerca di fare chiarezza nella *quaestio* in cui «considerandum est de pietate». A conferma dell'iridescenza semantica del termine, nell'articolo terzo il Doctor Angelicus si affanna, attraverso la consueta sottile dialettica di obiezioni e confutazioni, a rispondere, in primo luogo, a coloro che ritengono che «pietas non est virtus a caritate distincta», poi a coloro che «pietas non distinguitur a religione», e infine a coloro che la confondono con una virtù generale come la *iustitia legalis*.⁵² La finezza discriminatoria diventa interessante, ai nostri fini, allorché viene richiamato un passo di Agostino. La *pietas* latina non è l'ἔλεος di Aristotele, bensì l'εὐσέβειαν:

Pietas quoque proprie Dei cultus intellegi solet, quam graeci εὐσέβειαν vocant. Haec tamen et erga parentes officiose haberi dicitur. More autem vulgi hoc nomen etiam in operibus misericordiae frequentatur; quod ideo arbitror evenisse, quia haec fieri praecipue mandat Deus eaque sibi vel pro sacrificiis vel prae sacrificiis placere testatur. Ex qua loquendi consuetudine factum est, ut et Deus ipse dicatur pius.⁵³

Nell'uso popolare, dice Agostino, si stava affermando l'accezione propriamente caritatevole, che faceva sdruciolare il senso della parola dall'ambito della devozione, in prima istanza religiosa e familiare, a quello delle opere di misericordia che si possono allegare a testimonianza di quell'abito virtuoso. Ma al contempo anche l'ἔλεος, aristotelica passione tragica e passione *tout court*, che oggi comunemente traduciamo con 'pietà', sdruciolava nell'area semantica della *miser cordia*. Vediamo un paio di esempi, tratti da duecentesche versioni latine di testi aristotelici. Dalla *Poetica*, nella traduzione di Guglielmo di Moerbeke: «Est quidem igitur quod terribile et *miserabile* [τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν] ex visu fieri, est autem et ex ipsa consistentia rerum, quod quidem est prius et poete melioris [. . .]. Quoniam autem eam que a *miseratione* et terrore [ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου] per imitationem oportet delectationem preparare poetam»; dall'*Etica Nicomachea*, nella traduzione di Roberto Grossatesta: «Dico autem passiones [πάθη] quidem, concupiscenciam, iram, timorem, audaciam, invidiam, gaudium, amicitiam, odium, desiderium, zelum, *miser cordiam* [ἔλεον], universaliter quibus sequitur delectatio vel tristitia».⁵⁴

⁵¹ Sulla ricezione e fortuna del termine *compassio*, anche in ambito medico e fisiologico, inaugurata dalla traduzione dei *Problemata* da parte di Bartolomeo di Messina, tra il 1258 e il 1266, cfr. BÉATRICE DELAURENTI, *La contagion des émotions. Compassio, une énigme médiévale*, Paris, Garnier, 2016.

⁵² SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XIX, pp. 25-27 [II-II, q. 101 a. 3].

⁵³ AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, cit., vol. I, p. 403 [X, 1].

⁵⁴ Rispettivamente, *De arte poetica*, translatio Guillelmi de Moerbeka [1453b] («Aristoteles latinus» XXXIII), ed. Laurentius Minio-Paluello, Brill, Leiden, 1968, p. 17, e *The Greek Commem-*

L'intreccio semantico che si realizza è molto interessante, poiché pone gli autori cristiani di fronte all'insostenibile inappropriata di un sentimento misericordioso suscitato emotivamente dalla rappresentazione o narrazione di profani casi sventurati e dolorosi. Ribadiamo: è esattamente questo il punto che stiamo discutendo, esuliamo dalle considerazioni generiche su *pietas* e *misericordia*.

Torniamo a chiedere lumi al giovane Agostino, che si dà al buon tempo a Cartagine, sedotto dal fascino degli spettacoli teatrali. Nella considerazione retrospettiva dell'intellettuale cristiano, quella che nella fonte ellenistica doveva configurarsi come una purificazione catartica degli squilibri umorali attraverso la disciplina emotiva dell'ἔλεος, è giudicata un'immorale mistificazione, una *miserabilis insania*:

Rapiebant me spectacula theatra plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei. Quid est, quod ibi homo vult dolere cum spectat luctuosa et tragica, quae tamen pati ipse nolle? Et tamen pati vult ex eis dolorem spectator et dolor ipse est voluptas ejus. Quid est nisi miserabilis insania? Nam eo magis eis movetur quisque, quo minus a talibus affectibus sanus est, quamquam, cum ipse patitur, miseria, cum aliis compatitur, misericordia dici solet. *Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis?* Non enim ad subveniendum provocatur auditor, sed tantum ad dolendum invitatur et auctori earum imaginum amplius favet, cum amplius dolet. Et si calamitates illae hominum, vel antiquae vel falsae, sic agantur ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidians et reprehendes; si autem doleat, manet intentus et gaudens lacrimat.⁵⁵

La fruizione estetica del dolore altrui non si può definire misericordia, perché quella compassione paga di se stessa si esaurisce nel circolo di un piacere gratificante per una nobile disposizione d'animo, che nulla può fare e fa per lenire la sofferenza dell'altro. Anche perché quella sofferenza è del tutto fittizia. Dal punto di vista morale, cosa significa quell'estetico titillamento della sensibilità? Perché piangere per la fantasia di favole pagane, quando sarebbe d'uopo piangere per sé? La pietosa manifestazione del pianto provocata dall'apparenza estetica ha bisogno di una legittimazione ideologica che, insieme alla necessità delle lacrime, ne obliteri, preservandolo sotto mentita forma, il principio di piacere.

Prima di proseguire, un memento: non dobbiamo lasciarci distrarre dalle superficiali affinità di contenuto o situazione. La poesia di Dante è piena di sospiri, lacrime e mancamenti: il topos è stilnovistico. Non potendo dire nulla a proposito di una possibile ragione fisiologica – vera *ratio* positivista – alla base dei frequenti

aries on the Nicomachean Ethics of Aristotle, in the latin translation of Robert Grosseteste [1110a], cit., p. 214 (i corsivi sono nostri).

⁵⁵ SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, cit., pp. 56-58 [III, 2, 2] (nostro il corsivo).

deliqui lamentati e descritti,⁵⁶ contentiamoci di scrutinarne la fenomenologia. Giunto al v. 142 del V Canto, «e caddi come corpo morto cade», Benvenuto istituisce un ragionevole parallelo: «Et hic nota quod illud quod autor fingit accidisse sibi, nunc acciderat sibi de facto in vita dum esset amatorus de Beatrice».⁵⁷ Per nulla arduo esibire i *loci paralleli*: per esempio, l'inaspettata comparsa della gentilissima a un pranzo di nozze cagiona quel tremore smagante che si ripresenterà in vetta al monte Purgatorio. In entrambi i casi, Beatrice è sentita prima ancora di essere vista. Eccola al ricevimento nuziale:

mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio petto dalla sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo. Allora dico che io poggiai la mia persona simulatamente ad una pintura la quale circondava questa magione; e temendo non altri si fosse accorto del mio tremare, levai gli occhi, e mirando le donne vidi tra'lloro la gentilissima Beatrice.⁵⁸

Ed eccola ricomparire nel Paradiso terrestre: «sanza de li occhi aver più conoscenza, / per occulta virtù che da lei mosse, / d'antico amor sentì la gran potenza».⁵⁹ Prima di vedere, dunque prima di conoscere, Dante sente: straordinario. Dante sa che esiste un'intensità affettiva, embricata nel corporeo, irradiata per capillari e pulsazioni, irriducibile al paradigma razionalistico della visione e della conoscenza. Se non lo avesse saputo, difficilmente avrebbe potuto comprendere, e rappresentare, quello che era successo tra Paolo e Francesca. Ma l'accostamento proposto da Benvenuto, per quanto ragionevole, è nondimeno, anch'esso, fuorviante, poiché in nessuna maniera si accorda con la contestualizzazione fornita dalla terzina precedente: «Mentre che l'uno spirito questo disse, / l'altro piangea; sì che di pietade / io venni men così com'io morisse». Il dardo scoccato dall'arco del dio Eros provoca disorientamento, dolore, delirio, deliquio, la ben nota sintomatologia fisiologicamente studiata nei trattati *de amore heroico*; la prima saetta, in particolare, la *biauté*, produce un effetto devastante, come racconta l'Amante del *Roman*: «Quant j'oi ensint esté bersez, / arieres sui tantost versez. / Li cuers me faut, li cuers me ment, / pasmez fui ilec longuement».⁶⁰ Mentre il sonetto incipitario

⁵⁶ «Ebbene, le crisi psicofisiche e la loro risoluzione qui descritte, crisi che nulla hanno a che vedere con la concezione dell'amore come patologia – il cosiddetto *amor hereos* (amore eroico) – diffusa nella scienza medica del tempo, ma che sono unicamente dantesche, mostrano tutti i sintomi di un attacco apoplettico o epilettico» (M. SANTAGATA, *Dante. Il romanzo della sua vita*, cit., pp. 32-33).

⁵⁷ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, cit., tomus primus, p. 216.

⁵⁸ *Vita nova*, 7, 4, pp. 15-16.

⁵⁹ *Purg.* XXX, vv. 37-39.

⁶⁰ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, pp. 52-53 [vv. 1697-1700].

del *Fiore* restituisce il *topos* con sussiegosa negligenza, assai circostanziata sarà la tramatura dell'esperienza nella *Montanina*, in suggestiva tangenza cronologica con la fattura del canto V:

Qual io divegno sì feruto, Amore, / sailo tu, non io, / che rimani a veder me
 senza vita; / e se l'anima torna poscia al core, / ignoranza ed oblio / stat'è con lei
 mentre ch'ell'è partita. / Com'io risurgo, e miro la ferita / che mi disfece quand'io
 fui percosso, / confortar non mi posso / sì ch'io non triemi tutto di paura.⁶¹

Ma i motivi di consonanza sono epidermici: un cliché potentemente svolto, che ritrae gli effetti letali dell'azione di Eros sul soggetto, senza mettere in gioco alcuna capacità di sentire l'altro, nel suo essere e agire e patire in sé, poiché l'altro che ferisce non ha né espressione né storia, è solo immagine, quand'anche dinamizzata – la passeggiata di Beatrice per le vie fiorentine, per esempio. Nemmeno sulla cima del monte Purgatorio, e in presenza dell'anima gloriosa della sua donna, il pellegrino perde i sensi per pietà. Il ritorno di un verbo, *caddi*, con la medesima scansione ritmica nell'endecasillabo, corrobora l'impressione di una ricercata specularità col canto di Francesca: «Tanta riconoscenza il cor mi morse, / ch'io caddi vinto; e quale allora femmi, / salsi colei che la cagion mi porse».⁶² Si tratta naturalmente di compunzione, di pietà per sé, a voler essere generosi, con l'animo prostrato da un giudice 'impietoso'. Nessuna empatia. Quella che invece, pericolosamente, sormonta in altre stazioni dell'itinerario infernale: dall'incontro con Pier delle Vigne – «Domandal tu ancora / di quel che credi ch'a me satisfaccia; / ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora»⁶³ – all'intreccio di *phobos* ed *éleos* nel tragico 'senecano' di Ugolino. Stiamo dunque arrivando al punto.

Il poema registra l'ingresso nel discorso del personaggio che ne costituisce la prospettiva interna: le prime parole pronunciate dallo spaurito e sconfortato pellegrino, risospinto dalle tre fiere nella selva, sono «Miserere di me», una naturale invocazione di soccorso che utilizza il ben noto incipit del Salmo LI (L), cantato, in processione o meno, durante i riti penitenziali e rammemorativi della Settimana Santa.⁶⁴ Sarà il caso di ricordare che quelle parole echeggiano, mentre

⁶¹ *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, vv. 46-55, in *Rime*, 15, p. 89.

⁶² *Purg.* XXXI, vv. 88-90.

⁶³ *Inf.* XIII, vv. 82-84.

⁶⁴ *Inf.* I, v. 65. È plausibile, come è stato suggerito, che Dante incroci la cadenza salmodiale con la preghiera rivolta da Enea alla Sibilla, perché gli faccia da guida nella *nekyia*: «gnatique patrisque, / alma, precor, miserere» (VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 478 [VI, vv. 116-117]). Il passo è proficuamente discusso in NICOLÒ MALDINA, *Dante lettore del Salterio. Riflessioni sull'interpretazione dantesca del libro dei Salmi*, «L'Alighieri», LIX, 51, n.s., gennaio-giugno 2018, pp. 9-36. La presenza del Salterio risalterebbe, in modalità non accessoria, nella stessa confezione dell'episodio di Paolo e Francesca: questa ipotesi, piuttosto discutibile nella sua perentorietà, è presentata in DAVID H.

Dante «rovinava in basso loco»,⁶⁵ nella giornata di Venerdì Santo dell'8 aprile del 1300. Dunque, *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam*.⁶⁶ Inizia l'itinerario nella pietà, ma il peccatore, nel giorno in cui si commemora la morte di Cristo (non cambierebbe nulla se si trattasse del 25 marzo), non utilizza l'antifona sacra per impetrare il soccorso divino, ma per aggrapparsi al malcerto aiuto che gli può venire da un'ombra scorta in lontananza: «Miserere di me», gridai a lui, / «qual che tu sii, od ombra od omo certo!». La soluzione, narrativamente molto efficace, dovrebbe comunque costernare il lettore meno distratto.⁶⁷ Il traviato pellegrino pare del tutto dimentico dell'anatema scagliato da Geremia: «Maledictus homo qui confidit in homine». ⁶⁸ Ulteriore conferma, meriterebbe la dannazione; ma ecco, alla profana disperazione del peccatore aveva risposto, senza essere invocata, per puro atto gratuito, Maria; è lei che «compinge» lo sviamento di Dante, al punto che il divino «duro giudizio là sù frange». ⁶⁹ In realtà l'Autore è un devoto mariano, come si premura di precisare, ormai salvo e gratificato da un'esperienza eccezionale, nell'VIII Cielo: «Il nome del bel fior ch'io sempre invoco / e mane e sera, tutto mi ristinse / l'animo ad avvisar lo maggior foco». ⁷⁰ Ma, rimarchiamo, nel frangente drammatico del risveglio nel peccato, al peccatore passa di mente che potrebbe in prima istanza affidarsi a quel nome, se vogliamo credergli, assiduamente pregato. All'altro capo del viaggio, sarà di nuovo decisiva l'intercessione di Maria, questa volta espressamente pregata da san Bernardo: «La

HIGGINS, *The Paolo and Francesca episode and Psalm LIV (Vugate)*, «Forum for Modern Language Studies», VI, 3, July 1970, pp. 273-301.

⁶⁵ *Inf.* I, v. 61.

⁶⁶ Nel testo greco della *Septuaginta*, «Ἐλέησόν με, ὁ Θεός κατὰ τὸ μέγα ἔλεός»: giusto per segnalare che continuiamo a muoverci nell'area semantica dell'ἔλεός. Un'altra osservazione, del tutto incidentale: secondo la tradizione, l'invocazione alla misericordia divina espressa dal Salmo è occasionata dal pentimento per un'azione ben poco commendevole, anche per un sovrano: l'adulterio che Davide consuma con Betsabea. L'intralcio del marito era stato risolto mandandolo a morire in guerra, e la successiva respiscenza, lungi dal sorgere con spontanea contrizione, era stata il frutto dell'aspra rampogna del profeta Natan. Davide dovrà pagare per il suo fallo, ma a subirne le conseguenze materiali sarà il figlio concepito nel peccato, condannato a morte da Yahweh. Poco male, perché poco dopo Betsabea gli avrebbe partorito un altro erede, nientemeno che Salomone (cfr. 2 *Samuele* XII). Ritroveremo Davide in Paradiso, fulgore più luminoso nella pupilla dell'Aquila imperiale (cfr. *Par.* XX, vv. 37-39).

⁶⁷ La salmodia penitenziale *Miserere mei* sarà cantata dalle anime che popolano la seconda balza dell'Antipurgatorio. Li abbiamo già incontrati, i morti per forza, salvati *in extremis*: «E 'ntanto per la costa di traverso / venivan genti innanzi a noi un poco, / cantando 'Miserere' a verso a verso» (*Purg.* V, vv. 22-24). Anche Paolo e Francesca sono, tecnicamente, dei 'morti per forza', ma nel loro caso la misericordia divina non fece in tempo ad attivarsi.

⁶⁸ *Jeremiae*, 17, 5.

⁶⁹ *Inf.* II, vv. 94-96.

⁷⁰ *Par.* XXIII, vv. 88-90.

tua benignità non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiata / liberamente al dimandar precorre. / In te misericordia, in te pietate, / in te magnificenza, in te s'aduna / quantunque in creatura è di bontate». ⁷¹ Madre di misericordia e di pietà: in lei si realizza il senso pieno del compattare, del sentire l'altro nella sua sofferenza, e quindi della pietà nell'accezione modernamente intesa. Il basso Medioevo scopre ed esalta la sua funzione mediale, che produce i suoi effetti, per una sorta di benefica propagazione, anche nella legittimazione dell'incoercibile desiderio di partecipare al dolore dell'altro rappresentato e narrato nel medium estetico. Non più un vano e profano dispendio emotivo che distrae dal lustrale lavacro delle lacrime versate sulle proprie miserie personali; ora si può piangere anche per la potenza realizzante della *fictio*, senza essere fustigati da respiscenze e anatemi dottrinari.

Le origini del culto mariano affondano naturalmente nell'antichità, ma qualcosa cambia nel momento in cui si comincia a vederla sotto la croce, straziata dal dolore, effusiva di lacrime e lamenti:

Il fermare l'attenzione al dolore di Maria e il leggere la scena della crocefissione attraverso il suo sguardo è qualcosa di rivoluzionario: basti riflettere sul fatto che fino ad allora, in Occidente, Maria era stata per lo più esclusa dal racconto passionista e che la sua presenza durante la passione non è neppure attestata dai vangeli sinottici. Solo Giovanni (XIX, 25, 27) parla della madre sotto la croce, senza però fare alcun accenno alla sua sofferenza e descrivendo un atteggiamento di riservato silenzio, quasi icasticamente reso dal laconico verbo *stabat* [...]. Anselmo, invece, ponendola sotto la croce e legandola *naturaliter* a Cristo apre la strada a una diversa e dirompente modalità di ripresentazione e percezione dell'intera vicenda passionista. E in questo senso compie una rivoluzione affettiva in senso stretto, poiché ribalta il punto di vista dal quale si guarda alla croce, che ora non è più vista con paura, ma con amore materno. [...] lo sguardo in lacrime di Maria al corpo di Dio riguarda il *come* vederlo, insegna a *sentire* e a rispondere al sentimento. Vale a dire che quando sulla realtà della carne sacrificata di Cristo si innesta la relazione con la madre, quella carne viene mediata al fedele da un tramite che la rende intima e, di conseguenza, accessibile. ⁷²

Nel *planctus Mariae*, come forma metricamente autonoma o parte del ludo scenico della Passione, si affina una sensibilità che finalmente può sfogare la propria partecipazione al *rappresentato* dolore dell'altro, aggirando gli scrupoli moralistici di Agostino. Nel delicato momento di transito – siamo intorno al 1140 – proprio

⁷¹ Par. XXXIII, vv. 16-21.

⁷² CARLA BINO, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 181-183, 185.

all'interdetto agostiniano poteva ancora fare riferimento l'abate Aelredo di Rievaulx. Nello *Speculum Charitatis* racconta della sua esperienza di precettore di un novizio. Il giovane è perplesso, perché la consuetudine monastica avevo spento in lui quella viva partecipazione sentimentale al divino «quod in saeculari adhuc habitu ac conversatione positus ita saepius compungebatur». Il Maestro spiega che non deve preoccuparsi, poiché è asceso a un superiore stadio di amore per Dio, che non si misura sull'intensità delle lacrime; perché, altrimenti, si dovrebbero considerare come segni di autentica carità le false emozioni suscitate dalle favole tragiche o romanzesche. Proprio come aveva detto Agostino. Così replica, convinto, il novizio:

Verissime, inquit, verissime. Nam et in fabulis, quae vulgo de nescio quo finguntur Arcturo, memini me nonnunquam usque ad effusionem lacrymarum fuisse permotum. Unde non modicum pudet propriae vanitatis, qui si forte ad ea quae de Domino pie leguntur, vel cantantur, vel certe publico sermone dicuntur, aliquam mihi lacrymam valero extorquere, ita mihi statim de sanctitate applaudo, ut si magnum aliquid ac inusitatum mihi miraculum contigisset. Et revera vanissimae mentis iudicium est, pro his affectibus, si forte pro pietate contingant, vana gloria ventilari: quibus in fabulis et mendaciis solebat compungi.⁷³

Di enorme rilievo il fatto che a quell'altezza cronologica si facesse riferimento alla probabilmente ben attestata tradizione orale dei racconti di Artù, e all'effetto che la loro recitazione produceva sugli ascoltatori, toccati al punto da essere mossi al pianto; ma l'osservanza monastica faceva indossare il saio di un amore intellettualizzato e consapevole, che non doveva essere inquinato da esteriori e mendaci manifestazioni affettive. Aelredo era un monaco cistercense, contemporaneo e sodale di Bernardo di Chiaravalle. A partire dalla fine del secolo XII, e per tutto il successivo, tanto da essere verosimilmente utilizzato da Jacopone da Todi, gode di ampia diffusione un libello che a lungo fu attribuito a Bernardo, il *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*. L'Autore non vuole affatto trattenere le lacrime di fronte allo scempio della Passione, anzi, chiede a Maria la grazia di piangere il suo stesso pianto: «Mihi tamen, obsecro, lacrymas illas infunde quas habuisti in sua passione, ut iis fluam largius». Ecco la replica di Maria: «Illud quaeris, caput et initium est magni doloris. Sed quia glorifica[ta] flere non possum, tu cum lacrymis scribe quae cum magnis doloribus ipsa persensi».⁷⁴ La risposta è sbalorditiva: non sarà lo scrittore a piangere con le lacrime di Maria, ma sarà

⁷³ BEATI AELREDI ABBATIS RIEVALLIS *Speculum Charitatis*, in *PL CXCIV*, coll. 562a, 565b-d.

⁷⁴ Ps. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*, in *PL CLXXXII*, coll. 1133a, 1134a.

Maria, che non può piangere nella beatitudine, a piangere di nuovo con le lacrime del fedele nel dolore suscitato dal ricordo. Si stabilisce una fortissima empatia, emotivamente quasi insostenibile per lo scrittore e verosimilmente per i lettori e soprattutto per gli spettatori della sacra ritualità rappresentativa che culmina col pianto della Madre di Cristo,⁷⁵ immortalato nella sequenza dello *Stabat Mater*.

C'è una pietà generica, che accoglie nel pensoso affetto la triste sorte delle nobili anime di donne antiche e cavalieri, soggiogate da Eros. Come scriveva Cappellano, in apertura del III libro, «Heu, quantus inest dolor, quantave nos cordis amaritudo detentat, quum dolentes assidue cernimus propter turpes et nefandos Veneris actus hominibus coelestia denegari!»⁷⁶ Altra cosa è la pietà radicata nella storicità individuale che non svapora nella funzione esemplare: è una pietà che non può essere ideologicamente trascesa.

«Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio», confessa turbato il pellegrino; e la dannata, con la voce rotta dal pianto: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria». Poi, definitivamente confuso, Dante si accascia vinto dalla pietà. E il lettore con lui, per potentissimo effetto mimetico, autentico contagio delle lacrime, scatenato dal modello funzionale e fittivo sottostante. Non s'intende ovviamente asserire che l'autore abbia inteso costruire una specie di blasfema sacra rappresentazione: ha magistralmente tratto profitto dalla possibilità di dare voce, nel contesto di un discorso sublime di specchiata didascalica moralità, a un affetto che finalmente poteva esprimersi *toto caelo*, riscattando la sua ipocrita relegazione nei suburbi della coscienza estetica, dove imperterrita continuava ad allignare una irriducibile condiscendenza verso le passioni tragiche e romanzesche, che ogni volta doveva essere rimessa, come un peccato, da un severo ufficio penitenziale.

Quello che funziona nel *romance* – poiché Dante reagisce empaticamente come primo lettore del tragico *romance* di Paolo e Francesca – non funziona nella narrativizzazione di un nucleo espressivo genuinamente lirico. Possiamo fare riferimento a un caso di pietosa oltranza dell'affetto, dalla *Vita nova*. È morto Folco Portinari:

molte donne s'adunaro colà dove questa Beatrice piangea pietosamente. Onde io veggendo ritornare alquante donne da llei, udi' dicere loro parole di questa gentilissima com'ella si lamentava; tra le quali parole udi' che diceano: «Certo ella piange sì, che quale la mirasse dovrebbe morire di pietade».⁷⁷

⁷⁵ Angela da Foligno ce ne offre una riprova: cfr. il bellissimo volume di C. BINO, *Dal trionfo al pianto*, cit., p. 353.

⁷⁶ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 290 [III]; cfr. GIORGIO MASI, «Noi leggiavamo un giorno per diletto»: il senso della lettura e della letteratura nel canto V dell'Inferno, «Soglie», XVII, 1, aprile 2015, p. 39.

⁷⁷ *Vita nova*, 13, 3, p. 26.

Così nella terzina conclusiva del sonetto *Sè tu colui c'ài trattato sovente*: «Ell' à nel viso la pietà sì scorta, / che qual l'avesse voluta mirare / sarebbe innanzi lei piangendo morta».⁷⁸ Un'iperbole, un ulteriore artificio espressivo in lode della gentilissima. Beatrice è fuori scena, il narratore non la vede piangere, il suo dolore è riferito, non rappresentato. Come sempre, è lontana; il poeta, che dice di amarla, può poeticamente ragionare distanziandosi dall'umanità di un'amata che non ci fa conoscere e che non conosce.

Quello che ha fatto Dante liberando la manifestazione dell'affetto attraverso l'invenzione del suo partecipe doppio speculare, che funge da medium patetico, è esteticamente rivoluzionario, e la portata dell'innovazione si può apprezzare nel raffronto con l'agonistica riscrittura del canto V nel Trionfo d'Amore petrarchesco. La schiera di «innumerabili mortali, / parte presi in battaglia e parte occisi, / parte feriti di pungenti strali», è concepita seguendo un disegno di razionale esemplarità: pertanto, le coppie celebri del mito e della storia non sono affatto divise, non necessariamente, a partire dal liviano travagliato coniugio fra Massinissa e Sofonisba («Giva 'l cor di pensiero in pensier, quando / tutto a sé il trasser due ch'a mano a mano / passavan dolcemente lagrimando»). E proprio Massinissa potrà esprimersi, per una quarantina di versi, ricordando le circostanze tragiche del suo amore. Di qui la turbata reazione del pellegrino: «Pien di pietate, e ripensando 'l breve / spazio al gran foco di duo tali amanti, / pareami al sol aver un cor di neve». Ma Petrarca, a differenza di Dante, apertamente biasima «quei che le carte empion di sogni, / Lancilotto, Tristano e gli altri erranti, / ove conven che 'l vulgo errante agogni»: ossequia pedissequamente il suo Agostino, si dimostra sordo al fascino del romanzesco, di conseguenza Massinissa è statuario nel suo didascalico dolore magnanimo; che il pellegrino petrarchesco poeta possa provare pietà all'ascolto della sua storia, lo crediamo solo perché così ci assicura. Quanto alla preclara e virtuosa Sofonisba, c'è giusto il tempo di un peccato scambio di battute sulla rivalità, ormai vecchia di millecinquecento anni, fra Roma e Cartagine – proprio l'ideale per scaldare i cuori di quei lettori che avevano inteso che si parlasse di amore.⁷⁹

Si può piangere per la rappresentazione/narrazione di quella favola che è la vita dell'altro? Solo un malinteso razionalistico *apatico* avaro raggelato stitico senso dell'arte può aver ridotto l'esperienza estetica al sereno distacco di chi gode della disgrazia altrui osservandola dalla riva della propria imperturbabile egoistica ipseità. *Noli me tangere*, grida questo lettore al fantasma dell'apparenza patetica evocato dallo scrittore, maldestro apprendista stregone. In quel fantasma è celata l'insostenibile esperienza dell'altro. Che poi, se abbiamo visto giusto, alle spalle

⁷⁸ *Sè tu colui c'ài trattato sovente*, vv. 12-14, in *Vita nova*, 13, p. 27.

⁷⁹ Cfr. F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, in *Trionfi*, cit., pp. 24, 32, 35, 45 [I, vv. 28-30; II, vv. 4-6, 73-75; III, vv. 79-81].

di questa altruistica e romanzesca liberazione dell'affetto ci sia la compassione per un irrisarcibile dolore materno, è l'ulteriore conferma della possibilità di guardare al canonico racconto della storia da un'altra prospettiva.⁸⁰

IV.4.3. *Il tempo felice di Francesca*

L'intreccio incatenato delle terzine è un propellente ritmico che continuamente rilancia il discorso, che di per sé è agganciato al dinamismo narrativo di catabasi e anabasi. La cinesi dell'anima accelera quanto più si approssima al termine del suo desiderio. Pigrizia e indolenza sono scorie, residui, spirituale obesità. Il rabbuffo di Catone alle anime novizie della spiaggetta purgatoriale richiama al rigore intellettuale della vita etica, in perpetuo scorno delle lusinghe sensuali della vita estetica, che continuano incorreggibili a porgere l'esca.⁸¹ Catone non si fa burlare, le smaschera impietosamente, non tiene in cale il sedicente virtuoso travestimento allegorico dell'amore di sapienza intonato da Casella. Dante, proprio l'autore di *Amor, che ne la mente mi ragiona*, si ritira di buon ordine, vergognoso, e ne ha ben donde. Eppure il poema vive di pause, e di silenzi. Non tutte le terzine hanno la stessa cadenza, snocciolate da una rassicurante corriva velocità di crociera. Tra una terzina e l'altra si può interporre un quasi impercettibile iato, o addirittura scavare un abisso. Questo respiro drammatico non è restituito dalla salmodia della declamazione, agisce altrove, occorre sentirlo. È *actio* vivente, nell'immaginazione, cerca la sua scena. Ecco un paio di esempi, funzionali al nostro discorso. Il pellegrino tace, a lungo, pensoso, mentre procede rasente alla cortina di fuoco in cui si purga l'anima di Guido Guinizzelli: «e senza udire e dir pensoso andai / lunga fiata rimirando lui, / né, per lo foco, in là più m'appressai».⁸² Un protratto indugio meditativo, tramato di stupore e riverenza, che torna ad accarezzare un'affatto rinnegata stagione di poesia giovanile. Poco dopo, di fronte a Beatrice, Dante dovrebbe parlare, confessare le proprie colpe; è del tutto 'stemprato' dall'autorità della beata, morso dalla vergogna, non riesce ad articolare suono. Una nuova pausa. Ma Beatrice incalza, la sua pazienza non sopporta indugi, proprio come Catone: «Poco sofferse; poi disse: "Che pense? / Rispondi a me; ché le memorie triste / in te non sono ancor da l'acqua offense"».⁸³ Dunque, *che pense?*

⁸⁰ Per una campionatura dei deliqui materni nel romanzo medioevale d'area oitanica, cfr. ARIANNA PUNZI, *Svenire per troppa emozione*, «Critica del testo», VIII/1, 2005, pp. 157-161.

⁸¹ Secondo la convincente intuizione critica di EDOARDO SANGUINETI, *Canzone sacra e canzone profana*, in *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 158-161.

⁸² *Purg.* XXVI, vv. 100-102.

⁸³ *Purg.* XXXI, vv. 10-12.

Francesca ha appena finito di parlare, richiamando ellitticamente la circostanza della morte e la sanzione infernale per l'assassino. «Quand'io intesi quell'anime offense, / china' il viso e tanto il tenni basso, / fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?"». ⁸⁴ Fra il verso 110 e il successivo s'interpone il silenzio. È tempo, di durata indeterminata, in cui nulla accade e nulla viene detto. Se lo si rappresenta nell'immaginazione, si mette in scena il 'momento' più intensamente drammatico dell'intero poema. Quella pausa deve durare, fino al limite della sostenibilità, al punto da costringere Virgilio a intervenire per ristabilire la priorità del *logos*. Ma Virgilio, anche quel Virgilio crudamente allegorizzato, resta comunque un poeta, non è un Catone o una Beatrice: lascia che il silenzio agisca. Dante riprende la parola, senza rispondere direttamente alla sua guida; riassume dolente il discorso interiore che lo ha travagliato: «Quando rispuosi, cominciai: "Oh lasso, / quanti dolci pensier, quanto disio / menò costoro al doloroso passo!"». ⁸⁵ Si badi: non raccoglie, in un ideale *jeu parti*, l'invito superficialmente ideologico che regge l'intervento di Francesca – l'esiziale necessità di Amore che s'impone sugli amanti –, ma rilancia individualizzando la storia, che naturalmente, a questo punto, deve essere raccontata: «These verses are the genial seal to an interview that dynamically juxtaposes two views of the life story: the life story as reduced to abstract principles versus the life story as reflected in circumstance and specificity». ⁸⁶ I *dolci pensier* e il *disio* sono precisamente quelli che hanno condotto alla morte, e alla dannazione, quelle due anime, lì, di fronte a lui. Il fatto è che le conosce, quantomeno riconosce Paolo Malatesta, il Capitano del Popolo di una giovinezza ammantata di sogni di cortesia – che verosimilmente era stato rievocato, nella reale scansione cronologica della scrittura, dall'affettuosa confidenza della figlia Margherita. L'intelligenza del testo richiede questo sottaciuto, e quindi indimostrabile, ancoraggio referenziale? Sì, perché altrimenti risulterebbe inspiegabile, immotivato il piglio assertorio con cui Dante proferisce il nome della dannata: «Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio». ⁸⁷ È proprio lei, non c'è possibilità di equivoco. I suoi *martiri* muovono a pietà il pellegrino – s'intende, la pena che l'insindacabile giustizia retributiva di Dio le ha comminato; ricordia-

⁸⁴ *Inf.* V, vv. 109-111. A cosa pensa Dante? La lettura tradizionale dà questa risposta: «A che cosa pensava Dante? Pensava a Francesca, alla sua vicenda tragica? Certo anche a questo. Ma vi accennerà, come per sbrigliarsi della cosa: "Francesca i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio. / Ma dimmi...". L'avversativa è fortissima e riporta a quello che a me sembra essere il vero assillo di quel momento, la responsabilità di poeta d'amore, sua e degli altri amici del gruppo, e di tutti gli scrittori di "rime d'amore e prose di romanzi", nonostante le nobilitazioni e sublimazioni intellettualistiche» (MICHELE DELL'AQUILA, «*Versi d'amore e prose di romanzi*»: le responsabilità della letteratura, «Italianistica», XXXII, 2, maggio/agosto 2003, p. 198).

⁸⁵ *Inf.* V, vv. 112-114.

⁸⁶ T. BAROLINI, *Dante and Francesca da Rimini*, cit., p. 12.

⁸⁷ *Inf.* V, vv. 116-117.

mo, ad appena un canto di distanza, la condizione delle anime del Limbo: i loro sospiri sono frutto «di duol senza martiri»,⁸⁸ senza tormento da scontare nella loro adombrata carnalità. La dichiarazione appare incauta, forse non sarebbe il caso di piangere per il tormento di un'anima perduta, ma risponde perfettamente alla fiduciosa percezione di Francesca: è dunque vero, quell'*animal grazioso e benigno* aveva *pietà* del loro *mal perverso*.

Il nome, così precisamente scandito nell'avello infernale, impone una svolta al colloquio: le eleganti perifrasi, la sottile struttura mentitamente sillogistica del discorso, la cortese casistica erotica dietro cui la dannata tenta di schermirsi, cedono. Quanto detto, 'esattamente' quanto detto fino a quel momento, deve essere tradotto nei termini di una biografica verità esistenziale. Dai principi astratti alla vita, né più né meno. Dante, pertanto, azzarda la domanda: «Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, / a che e come concedette Amore / che conoscete i dubbiosi disiri?»⁸⁹ La domanda è propriamente tragica: la fine è nota, la catastrofe è irrevocabilmente scolpita nel giudizio divino:

La domanda è scandalosamente indiscreta, inconcepibile in ogni altro contesto, parimenti ignota alla tradizione delle visioni e alla letteratura erotica. Ma la rende indispensabile il fatto che solo essa offre carta bianca all'affabulazione, ossia permette al poeta di 'inventare' la verità penetrando con la fantasia nella solitudine dei due amanti.⁹⁰

Francesca ha genericamente alluso agli estremi della storia, l'innamoramento e l'assassinio. Il pellegrino avrebbe potuto sollecitarla a rivelare le circostanze della morte: la successiva tradizione esegetica, che ha un suo primo apice in Boccaccio, spenderà tesori di acribia erudita e fantasia romanzesca per illuminare la scena del delitto. Dante invece sceglie di interrogare l'origine,⁹¹ e lo fa in maniera talmente spiazzante da costringere tanti lettori a guardare oltre quell'inizio, a immaginare un 'prima', a ricostruire una catena eziologica – a scrivere il 'romanzo' di Paolo, Francesca e Gianciotto. Ma causalità e temporalità sono postremi all'origine, lavorano sull'asse di *chrónos*, e il loro moto retrogrado non incrocia mai quell'inizio, che accade in un diverso orizzonte temporale. Ne abbiamo già parlato. Vero che Dante,

⁸⁸ *Inf.* IV, v. 28.

⁸⁹ *Inf.* V, vv. 118-120.

⁹⁰ L. PERTILE, *La punta del disio*, cit., p. 44.

⁹¹ In un senso meno speculativo, e con più pathos, si esprime Parodi: «Dante, che conosce la fine della tragedia ma non ne conosce il principio [...], sente mancare la cognizione più necessaria, ch'è quella del primo passo della colpa [...]. Ahimé! un solo istante, un libro, un nulla: ecco il mistero e l'abisso!» (ENRICO PARODI, *Francesca da Rimini*, in *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*. *Studi critici*, Napoli, Perrella, 1920, pp. 81-82).

introducendo *Voi, che 'ntendendo il terzo ciel movete*, scrive: «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».⁹² Il principio linearmente espone la ben nota spiritualizzazione fantasmatica di Eros. Il contesto argomentativo in cui viene inserito è illuminante: Beatrice è ormai morta da tre anni, e il suo poeta/amante consuma in un'intellettuale intima diatriba il contrastato amore per un'altra donna gentile (quella dei capitoli finali della *Vita nova*), che nel trattato viene allegorizzata come Filosofia. Nulla a che vedere con la bruciante esperienza sensuale, autentica, di Paolo e Francesca. *En passant*, ricordiamo che tutto codesto intenso erotico travaglio interiore per Beatrice, per la donna pietosa, per la donna Pietra, per altri più o meno individuabili *senhals* (Fioretta, Violetta ecc...) matura mentre è vigente il matrimonio con Gemma Donati, che gli darà tre figli. Dunque, ecco l'inizio, ovvero l'innamoramento, ovvero la necessità sensuale di Eros che si impone.

Occorre ribadire un punto, prima di ragionare su quell'origine, e di passare alla scena della lettura. È inammissibile concedere che Francesca (e quindi Dante) possa contraddirsi nel disegnare la propria storia prima sotto l'ombrello dei principi dell'amor cortese, e poi calandola nell'esperienza storica – che possa addirittura commettere uno sproposito teoretico, o mentire artatamente. Simili supposizioni andrebbero provate con argomenti inoppugnabili, dato che interessano l'*intentio auctoris*, oppure nemmeno avanzate. Soprattutto per riguardo a un autore come Dante, è vincolante assumere che sia coerente, fino a 'prova' contraria. Se Francesca, e non c'è dubbio in questo, andrà a ravvivare nel ricordo una scena in cui l'amore, tramato di sensualità, sboccia, senza alcuna premeditazione, nel breve lasso di tempo della lettura a due di un episodio di un romanzo cortese, ciò significa che quanto è stato argomentato in precedenza deve accordarsi con quella incontestabile evidenza. Abbiamo cercato di mostrarlo: le due terzine che in sequenza inquadrano in principi astratti la dinamica dell'innamoramento anticipano esattamente quanto poi sarà esplicitato nel riferimento contestuale della scena – tanto è vero che nemmeno sorprenderà che l'iniziativa del bacio venga presa da Paolo, dal momento che era stata già chiaramente enunciata la repentina insorgenza del desiderio in lui, a cui la donna risponde subito con la logica necessitante di *anteros*. Non esiste un tempo dilatato di 'corteggiamento', fantasie tramate di sospiri, più o meno *immoderata cogitatio*: non c'è un prima. I desideri sono 'dubbiosi', quindi paurosi e pericolosi, in senso oggettivo, nell'ottica esterna di Dante, non perché accarezzati, respinti e infine accolti dagli amanti che decidono di infrangere il tabù familiare, come opinava, per esempio, Croce, costretto allora, anche lui, a 'inventare' la loro storia: «Non c'è scampo a quella tentazione se non

⁹² *Convivio*, II, II, 3, p. 321.

nella fuga: indugiarsi, vagheggiarla, cullarsi nel sogno e nel 'disio', è senz'altro soggiacervi».⁹³ La loro natura 'dubbiosa' non è stabilita *ex ante* nella coscienza individuale dei due soggetti amanti, ma è un connotato etico oggettivo, che potrà chiarirsi solo *ex post* a entrambi:

'desideri che fanno paura' per gli effetti dirompenti sul piano familiare e sociale di una passione incontrollabile e perversa; ma anche, proprio perché tali, 'desideri accompagnati da dubbi': da dilemmi di natura morale, da sottoporre al vaglio della virtù che consiglia. Per i due lettori del libro galeotto, «la lotta interiore tra passione e ragione» si raddensa ed esprime negli sguardi che si incrociano e nei volti che scolorano, nel brevissimo tempo della lettura.⁹⁴

Ma bisogna pur comprendere che, all'inizio, i soggetti non decidono, nemmeno ci sono in quanto individuali soggettività; decideranno in seguito, allorché daranno una struttura 'narrativa' a quell'abbandono 'innocente' alla sensualità.⁹⁵ Se non ci si ritiene soddisfatti da questo puntiforme collasso della temporalità, si costruisca allora la storia di Paolo e Francesca, come ha fatto Boccaccio: basti essere consapevoli del fatto che si tratta, davvero, di un'altra storia, che ha ben poco a che vedere con quella immaginata da Dante.⁹⁶

In realtà a Dante non interessa la storia degli amanti: ne inquadra in potente successione gli apici diegetici dell'innamoramento, della morte, della dannazione. Si concentra però sull'inizio, precisando, con finissima sensibilità, la natura dell'apparente dispotismo di Amore. Anche in questo caso sembra di avvertire una sfasatura concettuale, se non una vera e propria contraddizione:

Yet, although equally abstract, Dante's personification is less forceful: he attributes less responsibility to Love, whom he treats not as a despotic ruler, but as a gentle lord, who does not constrain, but rather unbinds. Thus Dante asks Francesca how

⁹³ B. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., p. 78.

⁹⁴ L. BATTAGLIA RICCI, *I «dubbiosi disiri» di Francesca*, cit., p. 164.

⁹⁵ Pertanto, la seguente osservazione, semanticamente corretta, equivoca però la prospettiva, perché scava, introduce tempo: «And here I think we must recognise the presence of *dubbiare* in the sense of 'to fear' (as in the previous canto, I. 18), so that the pilgrim's words must refer to the transformation of sweet thoughts into the fearful desires of a guilty love» (JOHN A. SCOTT, *Dante's 'Francesca' and the poet's attitude towards courtly literature*, «Reading Medieval Studies», 5, 1979, p. 7).

⁹⁶ Ma forse Dante non aveva nulla da immaginare, soggiogato com'era dalla sua maliarda interlocutrice, che gli concede un'intervista infarcita di reticenze, sofismi e lusinghe: «Nel suo sofisticato erotismo, l'eroina di Dante non va oltre le pareti di una biblioteca, e con falso pudore, accettando la morale sessuofobica, dopo un bacio, nato per accidente, capriccio o moda, in ossequio a convenzioni letterarie, non ha più nulla da dichiarare sulle circostanze dell'incontro amoroso» (F. GARABELLO SANGUINETI, *Francesca e Ghismonda*, cit., p. 197).

Love made it not necessary, but possible, for Paolo and her to realize that the longing troubling their souls was but the temptation of sin.⁹⁷

Francesca non aveva affatto pronunciato una requisitoria contro Amore; lo abbiamo visto, la punta sottilissima del suo rancore è rivolta ad altro destinatario. Nemmeno il pellegrino, di conseguenza, vuole accedere a uno scranno inquisitoriale. Accetta la fittizia contestualizzazione curtense. Amore non è un tiranno, ma un magnanimo signore feudale che concede ai suoi sudditi, di quando in quando, il beneficio di rivelarsi l'uno all'altro – «sire della cortesia», come è qualificato nel capitolo conclusivo della *Vita nova*.⁹⁸ In astratto, nei termini in cui Francesca ha compendiato la sua storia, l'improvvisa rivelazione del desiderio ai non sorvegliati amanti sembra necessitare la sua consumazione, a dispetto di ogni 'dubbia' remora morale o convenienza sociale. È davvero così? C'è stato un momento in cui la virtù che consiglia avrebbe ancora potuto rivendicare le sue prerogative di fronte al sormontare del talento? Si può fissare quel *punto* che ha definitivamente disarmato i disorientati amanti? La posta in gioco, lo sa ora Francesca, che ha visto materializzarsi il peggiore dei mondi possibili, era la salvezza dell'anima, nientemeno.

Non siamo dunque in presenza di un'affabulazione per *amplificatio, variatio e repetitio*, in ossequio alla naturale discorsività del logos erotico:

Non è, dunque, frutto di un'indiscrezione psicologica o di un capriccio inquisitorio, ma è *necessario*, che la storia sia raccontata due volte, o, almeno, articolata in due momenti. Tutt'al più, si può vedere una certa rigidità – qualche cosa di non completamente scorrevole e snodato – nello stacco tra i due momenti così come esso ci è narrativamente presentato [...]. Questa ripetizione è funzionale al processo per cui una storia d'amore esiste come tale in tanto in quanto è ripetuta, e specialmente intanto in quanto il suo inizio (la «prima radice») è ripetuto con variazioni.⁹⁹

Siamo in Inferno: le parole, martellate e scolpite, ripudiano il lirico lusso esornativo, per spremere un concentrato succo drammatico.

⁹⁷ RENATO POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A reading of the Paolo and Francesca episode in Dante's «Inferno»*, «Modern Language Association», LXXII, 3, jun. 1957, p. 333.

⁹⁸ Riteniamo convincente, anche per ragioni sintattiche, l'interpretazione proposta da Gorni, che legge «senz'altro Amore, piuttosto che l'innominato 'dio' (minuscolo) del Casini» (DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, cit., p. 232).

⁹⁹ PAOLO VALESIO, *Regretter. Genealogia della ripetizione nell'episodio di Paolo e Francesca*, «Yearbook of Italian Studies», 4, 1980, pp. 91, 102.

E la posta in gioco per Dante? Interrogare l'inizio è azzardato, sarebbe stato saggio non rimestare nella logica consequenzialità fra evidenza del peccato e giustizia della pena, a prescindere dalla questione in tutto secondaria del mancato atto di contrizione *ante mortem*. Uno scrittore dozzinale avrebbe senz'altro acceso i riflettori sulla fine, sulla tragedia che ha impedito di redimere la colpa. Perché di colpa si tratta, chiara e scolpita fin dalla prima *titillatio carnis* che ha sorpreso i due amanti. Oppure no? È possibile che nell'inizio pulsi un'intenzione non pienamente consapevole di sé, e pertanto non colpevole? Sappiamo come aveva risposto Abelardo, scatenando la severa reprimenda di Bernardo di Chiaravalle:

per Agostino e per i suoi lettori monastici anche il piacere spontaneo che accompagna la tentazione nasconde una parte di consenso, come conseguenza del peccato originale; Abelardo invece difende una concezione chiara del soggetto, liberata dalla maledizione della volontà che sfugge a sé stessa. È questo il senso della nozione d'intenzione e di consenso: non si dà volontà, se non pienamente cosciente e libera.¹⁰⁰

Insomma, proprio all'inizio del viaggio, un poeta cristiano che, poche ore prima, smarrito nella selva del peccato, aveva trascurato di impetrare la pietà divina, cimenta una dannata su una questione molto scivolosa dal punto di vista dottrinale: forse la questione per eccellenza, che fa letteralmente impallidire tutte le presunte ubbie sulla responsabilità etica della letteratura. Che il pellegrino sia stato mosso da coraggio, incoscienza o altro, sta di fatto che l'esito disciplinato o eversivo del colloquio dipende dalla risposta. Francesca risponde, e non era scontato. L'Isotta 'rettificata' inventata da Chrétien, Fénice, giudica insoffribile *folie* non solo l'amore adultero degli amanti di Cornovaglia, ma lo stesso racconto della loro sregolata passione: «Mialz voldroie estre desmanbree / que de nos deus fust remanbree / l'amors d'Ysolt et de Tristan, / don mainte folie dit an, / et honte en est a reconter».¹⁰¹ Francesca vince la vergogna, accetta l'indelicata provocazione di quell'eccezionale interlocutore e si affida al racconto. Romanzo di un romanzo, senza censure ideologiche o moralistiche. Premette una considerazione dal valore gnomico: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore».¹⁰² La dolente sentenza è tanto più appropriata alla definizione del personaggio, perché conferma che Francesca deve vincere un congenito ritegno a parlare di sé in termini di bruciante verità esistenziale: ancora una volta, inquadra gli eventi nelle leggi che dovrebbero spiegarli.

¹⁰⁰ D. BOQUET-P. NAGY, *Medioevo sensibile*, cit., p. 160.

¹⁰¹ CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, cit., p. 248 [vv. 3125-3129]. Cfr. S. CONTE, *Amanti lussuriosi esemplari*, cit., p. 109.

¹⁰² *Inf.* V, vv. 121-123.

Concediamoci un piccolo indugio ‘metodologico’ sulla circostanziale espressione della massima. Si tratta dell’adattamento di un passo di Boezio, dal *De consolatione philosophiae*, con una probabile interpolazione dalla *Summa Theologiae*: «memoria praeteritorum bonorum, in quantum fuerunt habita, delectationem causat: sed in quantum sunt amissa, causant tristitiam». ¹⁰³ Il testo di Boezio recita: «nam in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem». ¹⁰⁴ Giusto segnalarlo, come è stato fatto fin dai primi commentatori. Il problema è che il testo sembra alludere direttamente al riferimento erudito. Di conseguenza, una lunga tradizione critica, dura a morire, che annovera fra le sue file illustri studiosi, che non è il caso di citare, legge un ammiccamento di Francesca – diciamolo pure, di civettuola erudizione – a un luogo specifico di un testo della tarda classicità assiduamente meditato dal vivente con cui sta dialogando. Il *dottore* a cui si riferisce Francesca, *ça va sans dire*, sarebbe dunque Boezio. Questa conclusione non è soltanto implausibile, come è stato efficacemente detto, ¹⁰⁵ ma letteralmente violenta la verità poetica, e storica, del personaggio, inseguendo “per ogni calle” le tracce della sua polverosa, vanitosa e mal digerita bibliomania. Le fonti di Francesca non possono essere quelle di Dante, il suo discorso non è quello di Dante, Dante e Francesca sono i protagonisti di un interludio dialogico e narrativo, la loro differenza potrebbe essere appiattita solo da un *Auctor* liricamente maldestro. Poniamoci alcune domande. Francesca poteva presumere che l’innominato *animal grazioso e benigno* che le stava di fronte fosse un devoto lettore di Boezio? Forse poteva saperlo per una più penetrante cognizione che pare concessa ai dannati? Ma allora occorrerebbe spiegare come mai Farinata dovrà chiedere a un concittadino di presentarsi: «Chi fuor li maggior tui?». L’argomento è inconsistente, e non vale la pena di insistere. Il verso 70 del Canto recita: «Poscia ch’io ebbi il mio dottore udito». Il *mio dottore*, cioè, come sempre nella *Commedia*, Virgilio. Come si può assumere che cinquanta versi dopo Dante possa cadere in una simile pacchiana *aequivocatio*? ¹⁰⁶ Chiediamoci anche: è plausibile supporre che una giovane nobildonna romagnola nella seconda metà del Duecento avesse accesso al testo latino di Boezio? Ricordiamo cosa aveva scritto Dante in proposito: «e misimi a leggere quello non conosciuto da molti libro di Boezio, nel quale, cattivo

¹⁰³ SAN TOMMASO D’AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. XVI, p. 59 [II, II, q. 36 a. 1].

¹⁰⁴ BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a cura di Fabio Troncarelli, Milano, Bompiani, 2019, p. 278 [II, 4, 2].

¹⁰⁵ Cfr. il commento alla *Commedia* a cura di Nicola Fosca (Roma, Aracne, 2018).

¹⁰⁶ Stiamo parlando di cinquanta versi di distanza, non di più di cinquanta canti, allorché anche Stazio, col senso generico di ‘guida’, e in una menzione al plurale che l’accomuna alla funzione di Virgilio, riceve l’appellativo di ‘dottore’: «per ch’io mi volsi dietro a’ miei dottori» (*Purg.* XXIV, v. 143).

e discacciato, consolato s'avea».¹⁰⁷ L'affermazione ha destato legittime perplessità nella critica, dal momento che il testo di Boezio ha goduto di un'ampissima fortuna in epoca medievale, testimoniata dal proliferare dei codici (ne sono pervenuti più di quattrocento). È possibile che Dante denunciasse una contingente situazione di scarsa reperibilità legata all'area toscana, o che, più verosimilmente, auspicasse un approccio più coerente con la sottile problematica filosofica e teologica discussa nel libro.¹⁰⁸ Ma stiamo a quello che scrive: il testo è poco conosciuto dai chierici, dai lettori di professione, figuriamoci dalle 'lettrici di provincia'.¹⁰⁹ Al limite, ma proprio come *extrema ratio*, si potrebbe fare la cernita dei volgarizzamenti del *De consolatione*, e con estrema prudenza allegare i passi a riscontro; per esempio, giocando con ipotesi di filologia fantastica, si potrebbe chiamare in causa *Li livres de confort de philosophie* di Jean de Meun, anche se la sua confezione tardiva (inizio XIV secolo) esclude che Francesca possa avervi avuto accesso. Ma si tratterebbe di un cesello superfluo: il dottore a cui si riferisce Francesca non può essere altri che Virgilio, è questo che richiede il testo, anche per la verisimiglianza psicologica della situazione in cui si trova l'anima del poeta augusteo, condannata a un desiderio senza speranza. Fin dai tempi di Boccaccio i lettori sensibili hanno richiamato il celeberrimo abbrivo del racconto di Enea alla corte di Didone: «Infandum, regina, iubis renovare dolorem / [...] / Sed si tantus amor casus cognoscere nostros».¹¹⁰ Ma intendiamo essere ancora più conseguenti. Il riferimento al testo originale latino è ancora troppo prezioso, verosimilmente l'*Eneide* arriva a Francesca per la via mediata del volgarizzamento. Non potendo allegare, per ragioni cronologiche, le versioni trecentesche del senese Ciampolo di Meo Ugurgieri e di Andrea Lancia, profitiamo della sua appassionata *expertise* di romanzi in lingua d'*oïl*, dal momento che la popolarità dei romanzi francesi nell'Italia Due-Trecentesca «trascinò con sé quanto del mondo classico aveva attirato e innamorato gli scrittori di Francia, tanto che la materia troiana, l'*Eneide*, la *Farsalia*, furono conosciute dal pubblico italiano nella forma romanzata di cui erano state vestite di là dalle Alpi».¹¹¹ Ecco dunque l'*Eneas*, per il passo che interessa:

«Dame», fait il, «ma grant dolor / me remembrez et ma tristor; / ja nel comencerai a dire, / de cele ore n'aie grant ire, / quant me remembre del grant duel; / ja nel

¹⁰⁷ *Convivio*, II, XII, 2, p. 340.

¹⁰⁸ Cfr. LUCA LOMBARDO, *Boezio in Dante. La «Consolatio Philosophiae» nello scrittoio del poeta*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 164-169.

¹⁰⁹ Se cerchiamo una colta lettrice, che sicuramente metabolizza Boezio, dobbiamo rifarci al *Livre de l'advison Cristine* di Christine de Pizan.

¹¹⁰ VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 284 [II, vv. 3, 10].

¹¹¹ CESARE SEGRE, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 50-51.

contereie mon vuel, / mais quant vos plaist que ge le die, / ja en orreiz molt grant partie». ¹¹²

Passiamo oltre, e arriviamo al punto cruciale. «Ma s'a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto, / dirò come colui che piange e dice». ¹¹³ La *prima radice*, dunque l'inizio. Certo, nella consapevolezza che l'amore è quella passione che sta a denominatore di tutte le passioni particolari, le genera, come scrive Tommaso richiamandosi al *De civitate Dei* agostiniano: «amor enim est prima radix omnium passionum». ¹¹⁴ Ma qui Tommaso parla dell'*amor sui*, ovviamente. C'è un altro passo di Agostino che può essere proficuamente allegato a riscontro, allorché distingue tra amore immondo (quello genericamente concupiscibile) e amore santo:

Sicut amor immundus inflammat animam, et ad terrena concupiscenda et peritura sectanda perituram vocat, et in ima praecipitat, atque in profunda demergit, sic amor sanctus ad superna levat, et ad aeterna inflammat, et ad ea quae non transeunt neque moriuntur, excitat animam, et de profundo inferni levat ad caelum. Habet tamen omnis amor vim suam, nec potest vacare amor in anima amanti; necesse est ducatur. Sed vis nosse qualis amor sit? Vide quo ducatur. ¹¹⁵

È impossibile non amare, ma la qualità dell'amore si rivela nell'esito, poiché c'è un amore che in *ima praecipitat*, conduce difilato nelle profondità infernali. Occorre allora preventivamente anticipare la conclusione per lasciarsi guidare da quell'amore che *ad superna levat*. Nel caso di Paolo e Francesca il tempo è l'irrecusabile giudice: il percorso è stato compiuto, la fine, nei termini di Agostino, offre tutti gli elementi per valutare la qualità del loro amore, sin dalla sua prima radice. Il fedele dovrebbe contentarsi dell'evidenza; al limite, animato da spirito evangelico, potrà ricostruire l'eziologia in funzione esemplare. Ma a Dante non interessa la storia: ha l'ardire di interrogare l'origine, in sé, sbalzando fuori dalla catena causale. Procedura pericolosa, perché immette in un diverso orizzonte temporale. Non essendo più complanari, potrebbe accadere che inizio e fine si smentiscano a vicenda, contraddicano la certezza di un universo dottrinale in cui *tout se tient*.

Dov'è dunque l'inizio? Dove porta la ricerca della prima radice? Il luogo lo conosciamo, vi siamo ricondotti per irresistibili convergenze, suadenti parallelismi. Di nuovo lì, sulla vetta del monte Purgatorio: «Quelli ch'anticamente poetaro /

¹¹² *Eneas*, cit., p. 33 [vv. 849-856].

¹¹³ *Inf.* V, vv. 124-126.

¹¹⁴ SAN TOMMASO D'AQUINO, *La somma teologica*, cit., vol. IX, p. 345 [I, II, q. 46 a. 1].

¹¹⁵ SANT'AGOSTINO, *In Psalmum 121 enarratio*, in *Esposizioni sui Salmi*, IV, in *Opere*, vol. XXVIII, Roma, Città Nuova, 1977, p. 2 [1].

l'età de l'oro e suo stato *felice*, / forse in Parnaso esto loco sognaro. / Qui fu innocente l'umana *radice*; / qui primavera sempre e ogne frutto; / nettare è questo di che ciascun *dice*». ¹¹⁶ Sono le parole di Matelda. Il fatto che riprenda l'esatta sequenza di parole-rima usate da Francesca può apparire un'ulteriore suggestiva coincidenza: *felice/radice/dice*. Ma l'intreccio dei fili comincia a disegnare una tela quando notiamo che l'ingresso nell'Eden, nel giardino dove tutto ha avuto inizio, è tramato da una serie di impressioni visive e auditive che sono ricondotte all'esperienza sensibile, storica, da una similitudine, che riattiva la memoria di un luogo ben conosciuto dallo scrittore:

Un'aura dolce, senza mutamento / avere in sé, mi feria per la fronte / non di più colpo che soave vento; / per cui le fronde, tremolando, pronte / tutte quante piegavano a la parte / u' la prim'ombra gitta il santo monte; / non però dal loro esser dritto sparte / tanto, che li augelletti per le cime / lasciasser d'operare ogne lor arte; / ma con piena letizia l'ore prime, / cantando, ricevieno intra le foglie, / che tenevan bordone a le sue rime, / tal qual di ramo in ramo si raccoglie / per la pineta in su 'l lito di Chiassi, / quand'Eolo scilocco fuor discioglie. ¹¹⁷

La pineta di Classe, poco sotto Ravenna, così rievocata da un consentaneo lettore romagnolo:

Et est propriissima comparatio: sylva enim Ravennae habet in se pinus arbores odoriferas sicut ista; quae pinus producent fructus fortissimos protectos multiplici cortice non timentes vim, vel tempestatem sicut et virtutes: et sicut ventus veniens ab oriente spirat in illa sylva, ita in ista. ¹¹⁸

La similitudine non è un intarsio letterario, nasce da esperienza diretta. Che questo fatto crei o meno problemi alla raddomantica ricostruzione degli spostamenti danteschi successivi all'esilio, qui non interessa. Accogliamo quindi l'assennata osservazione di Mengaldo:

Ma per tali esperienze, diremo col Rajna, «non c'è nessun bisogno davvero che l'esule ramingo ivi [scil. a R.] si fosse ridotto» in dimora stabile. Errore di quasi tutta l'esegesi biografica dantesca è proprio di esser partita da siffatta (pressoché indiscussa) pregiudiziale. E aver dimenticato che la poesia è figlia di Mnemosine [...]. Appare quindi legittimo riportare tanto più indietro del 1320 o del 1318

¹¹⁶ *Purg.* XXVIII, vv. 139-144.

¹¹⁷ *Purg.* XXVIII, vv. 7-21.

¹¹⁸ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, cit., tomus quartus, p. 161.

l'incontro (o gl'incontri) di D[ante] con R[avenna]: verso gli anni suggeriti dall'argomento barberiniano [estate 1313]. Che se poi si osservi, sulla traccia, per questo aspetto, del Pascoli, come codesta 'memoria' della selva ravennate si collochi non in un punto indifferenziato dell'immensa trama bensì in un ganglio vitale del suo ordito, spirante antitesi della selva selvaggia, vien fatto di supporla germinalmente attiva fin nella prima fase dell'ideazione strutturale del poema.¹¹⁹

Che nella passeggiata, occasionale o abituale, fra querce, lecci e bassure allagate da acqua dolce e salmastra, Dante possa avere incontrato un fantasma, una *revenante*, non possiamo affermarlo. Certo, a costo di fare sorridere, non arretriamo di fronte alla suggestione di un'immagine che torna, nel suo luogo, a cercare la sua pace. Le vie dell'ispirazione non sono infinite: nascono da occasioni, e lasciano tracce. Un'ulteriore impressione, per sbiadita decalcomania, la ritroviamo in Paradiso, nel Cielo di Saturno, dove torna l'immagine dell'età dell'oro: «Dentro al cristallo che 'l vocabol porta, / cerchiando il mondo, del suo caro duce / sotto cui giacque ogne malizia morta, / di color d'oro in che raggio traluce / vid'io uno scaleo eretto in suso / tanto, che nol seguiva la mia luce».¹²⁰ Fra gli spiriti sfolgoranti che scendono lungo la scala, si appressa a Dante l'anima contemplativa di Pier Damiani; Pier Damiani, come si sa, era nativo di Ravenna.

Lì, in quel primitivo giardino che richiama alla mente la pineta ravennate, prende consistenza un'atmosfera sentimentale e immaginativa che pare ricucire il cospicuo scorporo fra l'ingresso nella regione delle dolenti note, battuta dalla bufera infernale, e quella sorta di *regressus ad uterum* che è il recupero del luogo dell'origine. Torna anche Ovidio, con la storia di Ero e Leandro, e il fascino contraddittorio di un eros innocente, come se fosse possibile abbandonarsi al piacere senza cupa resipiscenza. Poiché di eros e di piacere si parla in quel canto, puro stupore dell'inizio, prima che il didascalismo allegorico imponga la violenza del significato e rigurgiti come fallace quell'impressione. Eppure c'è, ed è dotata di resilienza:

L'amore di cui si è acceso subito Dante alla vista di Matelda è – dice la similitudine – come quello di Leandro per la sua amata. Ma non era un amore quanto mai sensuale quello di Leandro? E la similitudine non esprime forse l'odio di Dante per le acque che lo separano da Matelda, non fosse per le quali egli potrebbe essere con lei ed amarla? Ma come può egli nutrire un simile amore, come può ora provare un desiderio del genere? Non più tardi di ieri, sull'ultima cornice del Purgatorio, è passato attraverso il fuoco che consuma ogni brama carnale. Soltan-

¹¹⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, «Ravenna», in *ED*, 13, p. 487.

¹²⁰ *Par.* XXI, vv. 25-30.

to pochi momenti fa Virgilio gli ha detto che la sua volontà è di nuovo libera, diritta e sana, e che sarebbe un errore non assecondarla.¹²¹

Boccaccio ne fu suggestionato, al punto da sceneggiare un commento al verso 103 del V Canto con la novella di Nastagio degli Onesti: proprio lì, dove Dante crede di riconoscere il *locus amoenus* originario cantato dai poeti, nella pineta di Classe, Boccaccio ambienta una caccia infernale, e Amore è trasformato in una divinità terrificata, che sevizia per l'eternità – *non perdona* – la donna amata che ha rifiutato di corrispondere.

Chiunque riteniamo possa essere Matelda,¹²² il testo fornisce un esplicito letterale indizio: «Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera».¹²³ Una creatura in procinto di diventare infernale, intrinsecamente duplice dunque, a cui il pellegrino sembra guardare con l'occhio avido di Plutone.¹²⁴ Non assomiglia solo alla divina fanciulla, ma anche alla custode di un altro noto giardino, il giardino dei piaceri d'amore, un vero paradiso terrestre: «Lors entras, sanz plus dire mot, / par l'uis que Oiseuse overt m'ot, / el vergier; et quant je fui enz, / je fui liez et bauz e joienz; / et sachiez que je cuidai estre / por voir em paradis terrestre».¹²⁵ Oiseuse, l'«Oziosa», tiene le chiavi del giardino di Deduit e vi introduce l'Amante.¹²⁶ Passa il tempo a pettinarsi e adornarsi, come la Lia del sogno che prepara l'incontro con Matelda:

«Je me faz, fet ele, Oiseuse / apeler a mes conoissanz. / Riche fame sui et poissanz,
/ s'ai d'une chose mout bon tens, / que a nule rien je n'entens / qu'a moi jouer et

¹²¹ C.S. SINGLETON, *La poesia della Divina commedia*, cit., p. 369.

¹²² Un nome, un probabile omaggio onomastico, che nulla serve all'intelligenza del testo. Così Croce, a cui capita anche di avere ragione: «eppure in poesia è né più né meno che quella che si vede nelle immagini e che risuona nel sentimento: una giovine donna, la quale, nella frescura del mattino, in un boschetto, “si già Cantando ed iscegliendo fior da fiore”: figura infinitamente più ricca (in poesia) di quella che si pretenderebbe arricchire ed annullare con uno di quegli scarabocchi di secondi sensi e di allusioni storiche» (B. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., p. 22). Cfr. anche ALBERTO CASADEI, *Matelda, personaggio narrativo*, «Cahiers d'études italiennes», 33, 2021. Interessante l'ipotesi avanzata da Santagata, che legge un'implicazione figurale fra la coppia femminile del sonetto *Io mi senti' svegliar dentro a lo core* (Giovanna/Beatrice) e quella dei canti conclusivi del *Purgatorio* (Matelda/Beatrice) (cfr. M. SANTAGATA, *Le donne di Dante*, cit., pp. 135-141).

¹²³ *Purg.* XXVIII, vv. 49-51.

¹²⁴ «Tre passi ci faceva il fiume lontani; / ma Elesponto, là 've passò Serse, / ancora freno a tutti orgogli umani, / più odio da Leandro non sofferse / per mareggiare intra Sesto e Abido, / che quel da me perch'allor non s'aperse» (*Purg.* XXVIII, vv. 70-75).

¹²⁵ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 20 [vv. 629-634].

¹²⁶ Cfr. GREGORY M. SADLEK, «Repos travaillant». *The discourse of love's labor in the «Roman de la rose»*, in *Idleness working. The discourse of Love's labor from Ovid through Chaucer and Gower*, Washington, The Catholic University of America Press, 2004, pp. 114-166.

solacier, / et a moi pigner e trecier. / Privee sui mout et acointe / de Deduit le
mignot, le cointe: / ce est cil qui est cist jardins». ¹²⁷

Ecco Lia, figurazione della vita attiva: «Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch' i' mi son Lia, e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno». ¹²⁸ Il suggerimento dell'affinità tipologica fra Oiseuse e Matelda (e Lia) non è certo una novità; era stato proposto, con solidi argomenti, da Köhler, che vi legge l'allegoria dell'originaria felicità di un amore sensuale senza peccato: «Die Pforte wird ihm aufgetan von Oiseuse, der "Müßigen", der Allegorie der Freude am Schönen, am Sich-Schmücken, der Personifikation der paradiesischen Lebenslust im Lande ewigen Frühlings und harmonischer Geselligkeit im Geiste sündefreier Liebe». ¹²⁹

«Otia si tollas, periere Cupidinis arcus», ammoniva l'Ovidio dei *Remedia amoris*. ¹³⁰ Ma Matelda non è oziosa. Coglie fiori, intrecciandoli in ghirlande variopinte. Canta, scaldata dai «raggi d'amore». ¹³¹ Forse aveva appena intonato il quinto versetto del Salmo XIC, *Quia delectasti me, Domine, in factura tua*. ¹³² È paragonata a Venere, accidentalmente punta da Eros: «Non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venere, trafitta / dal figlio fuor di tutto suo costume». ¹³³ Di nuovo Ovidio, questa volta col mito di Venere e Adone. ¹³⁴ Si disegna un paradiso sensuale, tramato di riferimenti classici, che riscatta l'oltraggiosa indecenza del piacere: lì, dove tutto è sempre inizio, primavera eterna, «età de l'oro e suo stato felice» sognata in Parnaso, ¹³⁵ Eros non si consegna al cattivo infinito di Chrónos,

¹²⁷ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 19 [vv. 580-589].

¹²⁸ *Purg.* XXVII, vv. 100-103.

¹²⁹ ERICH KÖHLER, *Lea, Matelda und Oiseuse. Zu Dante, «Divina Commedia», «Purgatorio», 27. bis 31. Gesang*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXVIII, 5-6, 1962, p. 467.

¹³⁰ P. OVIDI NASONIS *Remedia amoris. Medicamina faciei*, ed. Fridericus Waltharius Lenz, Torino, Paravia, 1965, p. 12 [v. 139]. Il dio arciere aveva subito imposto la sua signoria, sin dai primi versi del *Fiore*, all'incauto Amante che si era affacciato sul «giardin di Piacer» (I, 4, p. 161). Ma non vi aveva trovata l'Oiseuse del *Roman*. Madonna Oziosa si sarebbe presentata assai tempo dopo, la prima della baronia d'Amore a rispondere all'appello per espugnare il castello della Gelosia (cfr. LXXIX, v. 1, p. 200). Ma nemmeno al *Fiore* manca una seppure disdegnosa custode: è madonna Ricchezza, che vigila il castello dove è celata la rosa: «Allor guardai, e si vidi ombreando / di sotto un pin una donna pregiata, / sì nobilmente vestita e parata / che tutto 'l mondo gia di lei parlando. / E si avea in sé tanta bellezza / che tutto intorno lei alunava / col su' visaggio, tanto avea chiarezza» (LXXIV, vv. 5-11, p. 198). In rilievo la presenza, topica, del *pino*.

¹³¹ *Purg.* XXVIII, v. 43.

¹³² Cfr. *Purg.* XXVIII, v. 80: «ma luce rende il salmo *Delectasti*».

¹³³ *Purg.* XXVIII, vv. 64-66.

¹³⁴ Cfr. OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., p. 552 [X, vv. 525-532].

¹³⁵ Cfr. *Purg.* XXVIII, vv. 140-141.

che risospinge Proserpina nelle profondità infernali. Al *reo tempo* di Elena,¹³⁶ tempo della storia, si contrappone il *tempo felice* di Francesca, che continua a essere dolorosamente vivo nel ricordo, e nei sogni dei poeti. È un tempo che non può essere cancellato, a dispetto della caduta, e che in minima parte risarcisce l'orrore della dannazione, scavando un pertugio narrativo nell'assiomatico sconforto della sua sentenza. In quel tempo può accadere che Eros si riveli incuneandosi fra le pagine di un romanzo: in un giardino, o forse in un interno signorile, una lettura fatta *per diletto* sorprende due amanti inconsapevoli.

¹³⁶ Cfr. *Inf.* V, vv. 64-65.

IV.5. LA MATERIA DI BRETAGNA

IV.5.1. *La lettura medievale (al femminile)*

Il XVI capitolo della *Vita nova* mette in mostra per la prima volta le attitudini teoretiche del pensiero poetante di Dante; si precisa che Amore non è sostanza, ma accidente in sostanza, che si può introdurre a parlare come cosa animata per virtù di prosopopea, che la lirica in volgare inizia come lirica d'amore, che è da spregiare quel poeta che non sappia glossare i propri versi. La disquisizione, che argomenta ponendo in semplice sequenza temi relevantissimi dal punto di vista filosofico, linguistico e retorico, come fossero titoli di rubrica, riafferma il dominio della *ratio*,¹ scossa nei giorni precedenti da due intense fantasie: la premonizione della morte della Gentilissima (*Donna pietosa, e di novella etate*, cap. XIV) e il suo manifestarsi, annunciata da monna Vanna (*Io mi senti' svegliar dentro a lo core*, cap. XV). Questo singolare *hysteron pròteron*, tra 'figura' e 'compimento', rappresenta efficacemente il collasso della temporalità ordinaria nella dimensione abissale della coscienza, che assume retrospettivamente qualità profetica, legittimata a inquadrare, a questo punto, la lettura evenemenziale del tempo in un percorso di senso, come successione storica e narrativa che, in immediata consecuzione e a formare un chiasmo temporale perfetto, può celebrare le virtù salvifiche del

¹ Anche sulla *poiesis*: «Questo disprezzo per la pratica non illuminata dalla speculazione teorica è tradizionale nei trattatisti medievali» (AURELIO RONCAGLIA, *Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano*, in *La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura*, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978, p. 374).

saluto di Beatrice (*Tanto gentile e tanto onesta pare*, cap. XVII) e può notificare la sua morte reale (cap. XIX).

Fra le intuizioni critiche affastellate in quel prismatico momento aurorale della speculazione nella lingua di sì, approfondiamo ora la più interessante. Il tema è la lirica d'amore, precoce individuazione di uno dei *magnalia* da trattare in lingua volgare; questo genere di poesia, che pure vanta ascendenti antichi, si è affacciato sulle lingue romanze in tempi relativamente recenti, da non più di un secolo e mezzo, precisa Dante con solida sensibilità cronologica:

anticamente non erano dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina [...]. E non è molto numero d'anni passati che apparirono prima questi poete volgari [...]. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'oco e in quella di sì, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per 'cl' anni.²

Si afferma, dando un impulso decisivo alla produzione scritta in vernacolo, nel momento in cui trova il suo pubblico: «E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini».³ Destinatario fittizie, lettrici reali: non solo e non tanto di rarefatta lirica cortese, ma di letteratura devozionale, ovviamente,⁴ e di intriganti opere romanzesche, in versi e in prosa:

As patrons of literature [...] they play a ground-breaking role in the encouragement of the vernacular alongside Latin. As readers of literature they, rather than their menfolk, are prominent in court literature of the twelfth century, but also, as laywomen or religious, in spiritual literature, especially from the thirteenth century.⁵

Il fatto che Dante ponga con tale urgenza anche la questione del lettore reale, non soltanto di quello *in fabula*, non si può acquisire agli atti come ennesima anodina

² *Vita nova*, 16, 3-5, pp. 33-34.

³ *Ivi*, 16, 6, p. 34.

⁴ «Since women were expected to read devotional literature, it is not surprising that they played an important role as instigators of vernacular translations from the Latin and of vernacular literature in general. Nor is it surprising that an upsurge of such translations occurred in the twelfth and thirteenth centuries together with the development of Books of Hours» (SUSAN GROAG BELL, *Medieval women book owners: arbiters of lay piety and ambassadors of culture*, «Signs», VII, 4, Summer 1982, p. 758).

⁵ D.H. GREEN, *Women readers in the Middle Ages*, cit., p. 248.

tirade retorica o annacquato universale *ante rem*;⁶ l'informazione è di contesto e conferma, qualora ce ne fosse bisogno, che il pensiero di Dante lacera la camicia di Nesso di una cultura ispidamente cerebrale. Sarà pur vero che si scrivono raffinati testi poetici da fare circolare in una eletta pseudogiovanile maschile aristocrazia dello spirito, che svapora concreti interessi politici, economici, sessuali dietro la copertura ideologica di una raggentilita nobiltà d'animo; ma tutt'attorno a questa microscopica *koinè* preme l'amplissimo residuo storico della circolazione del sapere: chi legge, cosa legge, come legge. Poste le domande corrette, si può arrivare a scoprire, dando credito all'autorevole giudizio di Dante, che la stessa nascita e diffusione della letteratura romanza è in debito con l'affermarsi di un'utenza femminile. Vediamo, per sommi capi, di inquadrare storicamente il tipo di Francesca lettrice, tenendo presente che il mirabile realismo della scena della lettura a due nel V Canto potrebbe occultare una patina di nobilitazione cortese a carico del personaggio maschile, non di Francesca, che era verosimilmente più letterata di Paolo:

Historically, both Francesca and Paolo were from families of high standing, en route to seigneurial authority: one might imagine them as equally literate, with Francesca at a slight advantage as she, unlike Paolo, was not busied with military and diplomatic concerns, and was more involved in courtly activities as an elite woman and possibly in education as a mother.⁷

Ma il suo amante, lei ci assicura, era un *cuore gentile*, e dobbiamo crederle.

Dunque, partiamo da un presupposto: «alors que la lecture du cleric et celle du marchand reste une activité purement masculine ou presque, la lecture courtoise est, elle, affaire des femmes aussi bien que des hommes».⁸ Indubbiamente: con la digressione erotica la nascente civiltà cortese inocula il veleno ovidiano nel tessuto eroicamente compatto dell'epos, fino a imporre quella figura di Achille amante che varrà al Pelide una menzione d'onore nel II Cerchio. Il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, probabilmente dedicato a Eleonora d'Aquitania, è la prova di un gusto narrativo che sta evolvendo, dopo la fortunata stagione delle *chansons de geste*, di concerto con l'affermarsi di un nuovo pubblico cortese femminile.⁹ Le attestazioni iconografiche vanno nella medesima direzione:

⁶ Cfr. MARK BALFOUR, *Francesca da Rimini and Dante's women readers*, in *Women, the book and the worldly*, vol. II, ed. by Lesley Smith and Jane H.M. Taylor, Rochester, Brewer, 1995, p. 79.

⁷ ELENA LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 156.

⁸ ARMANDO PETRUCCI, *Lire au Moyen Âge*, «Mélange de l'école française de Rome», 96, 2, 1984, p. 613.

⁹ «Che Benoît si rivolgesse in modo particolare ad un pubblico femminile è ormai ampiamente dimostrato. Egli presta molta attenzione ai personaggi femminili e all'importanza dei sentimenti

Nell'iconografia del basso medioevo, quando il forte incremento dell'alfabetismo accresce notevolmente il numero di donne lettrici, dame in interni domestici signorili e confortevoli o nella frescura di giardini, monache nelle chiese, nei refettori e nelle celle dei conventi, sante in diverse situazioni agiografiche sono raffigurate con libri e nell'atto di leggere. Le letture, talora visibili su libri aperti o desumibili dal contesto iconografico di riferimento, sono libri qualche volta di letteratura cortese, ma per lo più – quasi sempre, anzi – di devozione.¹⁰

Il rilievo antropomorfo della sepoltura in pietra calcarea di Eleonora d'Aquitania, presso l'abbazia di Fontevrault, raffigura la sovrana, distesa, il capo leggermente sollevato dal rialzo della testiera, gli occhi fissi per l'eternità su un libro aperto, che tiene in mano. Il consorte, Enrico II Plantageneto, che riposa adagiato al suo fianco, pare invece inchiodato da un orizzontale *rigor mortis*. Fra le donne raffigurate nell'atto della lettura, un posto privilegiato spetta a Maria, che sempre più spesso si troverà sorpresa nel mistero dell'Annunciazione con un libro in mano.¹¹ Il divino sdoganamento smussa una incancrenita diffidenza nei confronti della donna che sa di lettere, un pregiudizio ancora vigoroso nella letteratura moraleggiante di medio cabotaggio, che continuava a ratificare la prensilità del luogo comune misogino. Così in *Urbain le courtois*, poemetto didascalico della prima metà del XIII secolo, che contiene le premurose e assennate consegne di un padre al giovane figlio, a un certo punto si arriva a parlare di donne e di matrimonio: «Si femme volez esposer, / pensez de tei, mon filz chier, / pernez nule por sa beauté / ne nule ke soit en livre lettrié, / car sovent sunt decevables / et relement estables».¹² Passando ad altro testo: «A fame ne doit apandre letres ne escrire, se ce n'est especiaument por estre nonnain; car par lire et escrire de fame sont maint mal avenu».¹³ Fra le maglie strette del pregiudizio comincia tuttavia a fare capolino un paternalismo moderato, che socchiude la porta dell'erudizione a fanciulle e signore di alto rango, per finalità ammini-

amorosi abilmente intercalati tra le vicende della guerra troiana: l'accresciuta importanza delle parti dedicate ai personaggi femminili e l'introduzione di nuove figure di eroine stanno ad indicarlo» (LUCA BARBIERI, *Le «epistole delle dame di Grecia» nel Roman de Troie in prosa. La prima traduzione francese delle Eroidi di Ovidio*, Tübingen und Basel, Francke, 2005, pp. 71-72).

¹⁰ GUGLIELMO CAVALLO, *Qualche riflessione su un rapporto difficile. Donne e cultura scritta nel mondo antico e medievale*, «Scripta», 2, 2009, p. 64.

¹¹ Motivo iconografico interessantissimo per il nostro discorso, che approfondiremo più avanti.

¹² In PAUL MEYER, *Les manuscrits français de Cambridge*, «Romania», XXXII, 1903, p. 72, vv. 57-62.

¹³ PHILIPPE DE NAVARRE [Philippe de Novare], *Les quatre ages de l'homme* [1265-1270], ed. Marcel de Fréville, Paris, Firmin, 1888, p. 16.

strative o per sana distrazione: Francesco da Barberino e Vincent de Beauvais raccomandano, in ogni caso, estrema cautela.¹⁴

Il romanzo cortese presuppone aristocratiche committenti ed eroine che intercalano le tradizionali attività muliebri col piacere della lettura: è il caso di Flamenca, protagonista dell'omonimo romanzo provenzale, che legge *Blancaflor* nella segregazione in cui l'ha costretta il marito geloso; di Constance, nobile del Lincolnshire, patrona del poeta Gaimar, che legge la perduta *Life of Henry I*;¹⁵ del mirabile bozzetto di vita familiare catturato dal cavaliere Yvain, che in un giardino signorile ammira una fanciulla che legge un romanzo ai propri genitori:

Et messire Yvains lors s'en antre / el vergiere, après li sa rote. / Voit apoié desor son cote / un riche home qui se gisoit / sor un drap de soie, et lisoit / une pucele devant lui / en un romans, ne sai de cui. / Et por le romans escoter / s'i estoit venue acoter / une dame, et s'estoit sa mere, / et li sires estoit ses pere.¹⁶

Sigilliamo questa desultoria rassegna con la regina Ginevra, che in un'ambientazione amena, *en plein air*, legge un romanzo, anche lei, a un pubblico eletto di cavalieri e dame: «et si tenoit / un romant dont ele lisoit / as cheualiers et as puciesles».¹⁷

Gli ultimi due esempi testimoniano un netto cambio di passo rispetto all'immagine tradizionale del lettore medievale: maschio, chierico, nell'isolamento claustrale dello studiolo, della cella, affaticato in posture rigide, in condizioni di scarsa visibilità, con la schiena curva sui voluminosi codici, rinfrancato dalla ferrea disciplina a cui sottoponeva l'ingombro del corpo, che anche in questo modo ossequiava la signoria dello spirito. Immobile la seduta, tantomeno contaminata da sussulti emotivi:

Ugo di San Vittore nel suo *De institutione novitiorum liber* si soffermava lungamente sulla necessità di allontanare dall'ambito della lettura e dello studio «turpes motus, et inordinatas gesticulationes membra» poiché «inhonesta figuratio et

¹⁴ Si vedano *De eruditione filiorum nobilium* (1247-1249) di Vincent de Beauvais e *Reggimento e costumi di donna* (1318-1320) di Francesco da Barberino.

¹⁵ Cfr. SUSAN M. JOHNS, *Noblewomen, aristocracy and power in the Twelfth-Century Anglo-Norman realm*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2003, pp. 37-38.

¹⁶ CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou le Chevalier au lion*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 468 [vv. 5362-5372]; cfr. ALBERTO VARVARO, *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, «Romania», CXIX, 473/474, 1/2, 2001, p. 59.

¹⁷ *Li chevaliers as deus espees*; altfranzösischer Abenteuerroman, hrsg. von Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1887, p. 276 [vv. 8951-8953]. Cfr. MARIO MANCINI, *Lettori e lettrici di romanzi*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il medioevo volgare*. Vol. III, *La ricezione del testo*, cit., pp. 158-159.

motio indecens, ab interiori mentis corruptione menaret» [...]. Si richiedeva una seduta immobile, ferma, che non facesse trapelare alcun sussulto del corpo.¹⁸

Nessun varco lasciato al piacere, a una lettura fatta *per diletto*. Se ci spostiamo in ambito cortese, intravediamo invece, grazie alla documentazione iconografica, alle miniature, alle descrizioni poetiche e romanzesche,

spazi e contesti di lettura non rinchiusi in studioli ma aperti nei giardini, nei *Garden of love*, nelle camere da letto, negli ambienti promiscui della casa. I corpi femminili che vi si associano nel piano della raffigurazione sono affrancati dalla fatica, le vesti cadono morbide e i volti sono rilassati in posture che non sono obbligate dalla necessità della copia o dell'annotazione dei *notabilia*.¹⁹

Il piacere della lettura è tanto più stimolato dalle occasioni di socializzazione, dove, va da sé, vocalità e declamazione assurgevano al rango di privilegiati vettori di coinvolgimento emotivo, in un rituale cortese che poneva l'immaginazione in adiacenza col comportamento romanzesco. D'altra parte, a considerare i frequenti appelli all'ascoltatore che si trovano in romanzi e cronache, si ottiene la conferma di una pratica di letture pubbliche, che si protrarrà almeno fino al XV secolo. «Compilazioni in prosa del secolo XIII, come il *Roman de Lancelot* e l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, erano state composte anch'esse per la lettura ad alta voce». ²⁰ Se è vero che nel XII-XIII secolo si afferma, secondo la proposta tassonomica di Zumthor, un regime di oralità ormai secondaria, condizionata dall'imporsi del registro scritto, siamo ancora lontani dall'esautorazione della voce nella silente lettura, che propone l'esaltante ingaggio dell'interiorità a un soggetto ormai pronto a correre le sue giostre narcisistiche. Non si leggeva ad alta voce soltanto in occasioni di convivialità: la lettura per sé, che certamente si ruminava in silenzio o si pronunciava a fior di labbra nel *milieu* universitario e monacale sin dal XII secolo,²¹ reclama il contrappunto della voce quando il testo scritto faccia appello a sensi e immaginazione, come nel caso della poesia e del romanzo. Una scena di mirabile grazia è dipinta nel racconto autobiografico in versi dello storico

¹⁸ TIZIANA PLEBANI, *Tra disciplina e diletto: corpi di lettori, corpi di lettrici*, in *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, a cura di Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, Anna Scattigno, Roma, Viella, 2002, p. 361.

¹⁹ Ivi, p. 368.

²⁰ PAUL SAENGER, *La scrittura e la lettura dei codici nel basso Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. III, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 2002, p. 322.

²¹ Cfr. PAUL SAENGER, *Space between words. The origins of silent reading*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 265.

francese Jean Froissart, *L'epinette amoureuse* (1365-1372). Il narratore s'imbatte in una fanciulla che sta leggendo un romanzo:

Droitement sur l'eure de prime / s'esbatoit une damoiselle / au lire un rommant;
moi vers elle / m'en vinc et li dis doucement: / «Par son nom ce rommant coment
/ l'appellés vous, ma belle et douce?» / Elle cloï atant la bouche; / sa main
dessus le livre adoise. / Lors respondi, comme courtoise, / et me dist: «De Cléo-
madès / est appellés; il fu bien fès / et dittés amoureuement. / Vous l'orés, si
dirés coment / vous plaira dessus vostre avis» / [...] / «Belle», di je adont, «je
m'acors / a ce que je vous oë lire; / n'est sons d'instrument ne de lire / où je
prende si grant esbat» / [...] / Et quant elle ot lit une espasse, / elle me requist,
par sa grasce, / que je vosisse un petit lire. / [...] / Elle l'entendoit bien entrois /
que je lisoie, Dieux li mire. / Adont laissames nous le lire / et entrames en aultres
gengles.²²

Come si sarà apprezzato, prima di rispondere alla gentile richiesta dello sconosciuto, la giovane dama, che stava leggendo ad alta voce, è colta nell'atto di chiudere la bocca. L'idillio erotico si consuma nel piacere di una lettura partecipe: la fanciulla invita il suo interlocutore ad ascoltare il seguito del romanzo, quindi gli chiede di proseguire, valorizzando un elementare principio di cooperazione discorsiva. Il rimbalzo di voci della lettura si interrompe quando gli ormai maturi amanti decidono di passare ad altra occupazione.²³ Jean Froissart, che nelle *Chroniques* riuscirà a celebrare gli sponsali fra narrazione storica e ideale cavalleresco, era un lettore di Dante, forse affascinato dal V Canto infernale? Non è tanto importante determinarlo: ciò che risalta è la squisita naturalezza con cui viene messa in scena una situazione di intenso *charme* erotico, che analiticamente sviluppa alcuni motivi solo accennati nella più contratta rappresentazione dantesca. La lettura, il romanzo, la voce soprattutto, come fluido canale di seduzione, contessuta di segnali infradiscorsivi, interpolati alla *ratio*, che agiscono nella prossimità, fra corpi che si avvicinano fino al rilievo del particolare: il *riso* di Ginevra, la *bocca* di Francesca, la voce in cui si fa corpo una storia letta e ascoltata, innescando una contiguità metonimica che scambia i predicati fra realtà e finzione. Terribile ed *awful* è la potenza di quella voce, che

²² JEAN FROISSART, *L'epinette amoureuse*, in *Oeuvres, Poésies*, pub. par M. Auguste Scheler, t. I, Bruxelles, Devaux, 1870, pp. 107-108 [vv. 696-709, 720-723, 737-739, 744-747].

²³ Cfr. NOËLLE LÉVY-GIRES, *La femme, la voix, le livre. De la séduction heureuse des voix féminines dans les récits courtois (XII^e-XIV^e siècles)*, «Women in French studies», 2019, pp. 43-44; soprattutto, EVELYN BIRGE VITZ, *La lecture érotique au Moyen Age et la performance du roman*, «Poétique», 137, 1, 2004, pp. 35-51.

seduce, leggendo;²⁴ non tace, come la frigida tranquillizzante madonna cortese. E non solo: leggendo 'misinterpreta'.

Tutto all'opposto di un intenzionale fraintendimento diabolico, che abbaglia con *detour* obliqui per propalare la menzogna: la lettura femminile equivoca perché si ferma alla lettera del testo. È carnale, sensibile, non penetra in profondità, dove potrebbe attingere la verità dello spirito. «Hugh of Digne echoes the late medieval proverb about reading the Psalter like a nun in speaking of reading a Psalter like a woman ('sicut una mulier'), meaning by that reading without any real understanding».²⁵ Agostino, illustrando la celeberrima pericope paolina, esplicita didascalicamente i termini della corretta interpretazione dei testi:

Nam in principio cavendum est ne figuratam locutionem ad litteram accipias. Et ad hoc enim pertinet quod ait Apostolus: *Littera occidit, spiritus autem vivificat*. Cum enim figurate dictum sic accipitur, tamquam proprie dictum sit, carnaliter sapitur. Neque ulla mors animae congruentius appellatur, quam cum id etiam quod in ea bestiis antecellit, hoc est intellegentia, carni subicitur sequendo litteram. Qui enim sequitur litteram, translata verba sicut propria tenet, neque illud quod proprio verbo significatur refert ad aliam significationem.²⁶

Nulla di nuovo, insomma. Leggere alla lettera, ovvero carnalmente, con pregiudizio di quell'intelligenza che distingue l'umanità dall'animalità. Leggere alla lettera, e allora 'effeminarsi',²⁷ dando adito a quell'approccio sensibile al testo che procura piacere:

good reading is spiritual, and thus necessarily masculine, while the literal text is carnal in nature and thus associated with female bodiliness. In addition, reading as a woman is reading carnally; for a woman to read spiritually is for

²⁴ Abbiamo citato, decontestualizzando, un passo di Leopardi. Comunque, non tutti conengono nell'immaginare una lettura ad alta voce: «la lettura dei due famosi amanti fu, con ogni probabilità, una lettura silenziosa e mentale, e funzionalizzata al puro *plaisir du texte*, così come già usava, e anche per le donne, nella società del sec. XIII, che aveva eletto la cultura e la formazione letteraria a proprio valore costitutivo» (VITTORIO RUSSO, *L'udito, l'occhio, la mente: flashes sulla 'lettura' medievale*, «Allegoria», II, 5, 1990, p. 130).

²⁵ D.H. GREEN, *Women readers in the Middle Ages*, cit., p. 34.

²⁶ SANT'AGOSTINO, *L'istruzione cristiana*, cit., pp. 180, 182 [III, 5, 9].

²⁷ Lo stesso potrebbe dirsi per la lettura dei romanzi, che enerva intellettualmente, precipita in un serraglio di mollezze sensuali per eunuchi spirituali (cfr. F. SERRA, *Le brave ragazze non leggono romanzi*, cit.).

her to read an 'immasculated' way, to 'progress' to the spirituality of manhood. Woman are carnal readers and woman as text is a carnal or literal text.²⁸

La lettura femminile deve dunque essere disciplinata, nel momento in cui raggiunge la preoccupante massa critica per innescare quella svolta vernacolare che Dante ha saputo presentire, nelle mutevoli condizioni materiali della ricezione e circolazione del testo letterario. L'irriguardosa violenza della lettera richiede la confezione di sofisticati contravveleni spirituali (razionalistici) per neutralizzare il riso della donna di Tracia – che forse avrebbe potuto ridere anche di una cultura che aveva scolpito *in mente Dei* il principio ermeneutico del quadruplice senso della scrittura, sacra e non solo, onorato da autentici capolavori dell'allegorismo tardo-medievale, come il *Roman de la Rose*. Il fatto che Christine de Pizan critichi il *Roman*, per le sue ambiguità morali e il suo 'odio' per le donne, sarebbe allora frutto di superficialità e debolezza d'intendimento; e infatti «maistre Pierre Col, chanoine de Paris», invita lei, e i detrattori del romanzo, a leggere almeno quattro volte il testo per comprenderlo a dovere («qu'i le lisent avant quatre fois du moins et a loisir pour mieulx l'entendre»), una lettura per ciascun senso. Tanto tesoro di sottigliezze, sedicenti tali, quando è sufficiente leggere quello che è scritto, replica caustica Christine: «Et mervilleusement interpretes ce qui est dit clerement et a la lecture».²⁹

Christine de Pizan, provvista di ampia dottrina e di autonomia intellettuale, può brandire la lettera come arma per uccidere la testualità egemone; ma quella testualità culturale può rivalersi proprio contro le avventate lettrici che si lasciano abbacinar dal suo incanto. È il caso di Francesca. Beatrice no, lei ha imparato a leggere con discernimento, la sua lettura è virtuosamente virile. Eccone la prova. Siamo nel Cielo della Luna. Dante, che conosce il *Timeo* in via indiretta, attraverso la traduzione e il commento di Calcidio, si trova interdetto di fronte alla necessaria rettifica di un corollario della dottrina platonica delle anime. Beatrice indovina la perplessità del discepolo, e si propone di risolverla, attraverso un esemplare esercizio di esegesi testuale. L'opinione di Platone è palesemente errata, «però che, come dice, *par* che senta», se cioè assumiamo che fra lettera e significato non sussista discrasia; ma «*forse* sua sentenza è d'altra guisa / che la voce non suona», la lettera può dunque essere accantonata per mirare all'autentico senso spirituale.³⁰ Beatrice, perpetrando l'omicidio della lettera, salva così il *Timeo*. In realtà,

²⁸ RITA COPELAND, *Why women can't read. Medieval hermeneutics, statutory law, and the Lollard Heresy trials*, in *Representing women: law, literature, and feminism*, ed. by Susan Sage Heinzelman and Zipporah Batshaw Wiseman, Durham and London, Duke University Press, 1994, p. 258.

²⁹ *The epistles on the Romance of the Rose and other documents in the debate*, ed. by Charles Frederick Ward, University of Chicago, 1911, pp. 74, 92.

³⁰ *Par*. IV, vv. 51, 55-56. Sul passo cfr. PETER DRONKE, *Dante e le tradizioni latine medioevali*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 45-53.

stando alla *lettera* di quel che dice, inavvertitamente (lei, non Dante) consacra il principio dell'inesauribilità del senso (che non sarà quadruplica, né settemplice,³¹ né centuplica): una Beata, che legge in Dio verità imperscrutabili, è costretta a cautelarsi con l'avverbiale beneplacito di un dubbio in merito a una questione di *intentio auctoris*; né le è saltato in mente che, tutto sommato, sarebbe stato sufficiente chiedere al diretto interessato, che si trovava, da quasi due millenni, sfaccendato in chiacchiere «tra filosofica famiglia».

IV.5.2. *Il lettore di romanzi cavallereschi*

Le «cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo» che compongono il *Decameron* sono indirizzate a un pubblico di «diligenti donne»; affatto impacciato dalla retorica convenzionalità da ossequiare nello spazio liminare dell'opera, Boccaccio rifugge accuratamente da rancidi e ossequiosi *topoi* proemiali, per andare diritto al cuore di una questione 'generica': quella del romanzo – inteso come scrittura narrativa – e del suo lettore. La dedica alle «vaghe donne» che «tengono l'amorose fiamme nascose» non è inquinata da stucchevole galanteria o da dissimulata venalità: entra in scena, grazie all'evidenza disarmante della verità storica che rivela quello che è sotto gli occhi di tutti, un pubblico di lettrici che,

ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri.³²

È trascorso meno di mezzo secolo dalla scrittura del Canto V. Nelle mani di Boccaccio, quello del *Decameron*, la materia romanzesca si riaccredita come accessibile *remedium* contro le disfunzioni malinconiche prodotte da *amor hereos*; ma ora il soggetto è femminile:

La donna comune (non già le sole regine quali Fedra e Didone, per il loro stesso stato destinate alla più tragica soluzione), sulla scorta della Fiammetta elegiaca,

³¹ Nel *Proemium* del suo Commento, Pietro Alighieri spiega che per decifrare la polisemia dell'opera paterna occorre attivare una matrice di sette *sensus*, detti anche *modi loquendi*: literalis sive superficialis et parabolicus; ystoricus; apologogicus; methaforicus; alegoricus; tropologicus; anagogicus (cfr. PETRI ALLEGHERII *super Dantis ipsius genitoris comoediam commentarium*, nunc primum in lucem editum, curante Vincentio Nannucci, Florentiae, Piatti, 1845, pp. 4-8; si tratta della prima redazione, la più breve, del Commento di Pietro Alighieri).

³² G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 6.

verrà considerata soggetto di passione, di malattia, e dunque anche di attenzione per quel che attiene gli specifici rimedi, quando fino ad allora nel migliore dei casi era stata l'involontaria causa dell'affezione, ovvero mezzo fra gli altri adatto a guarirla [...]. In particolare, Boccaccio è di nuovo vicino ai precetti di Guglielmo da Brescia, il quale, col suggerire che il paziente, ma per Boccaccio *la* 'paziente', '*narrationibus et rumoribus impediatur variis*' [...], venga cioè involto, avviluppato, quasi frastornato al fine di distrarlo, da chiacchiere e *racconti*, conferisce proprio un sostrato medico specifico al '*soccorso e rifugio di quelle che amano*'.³³

Le indagini che, in anni recenti, hanno fatto luce sulla circolazione del libro in epoca medievale, hanno potuto appurare, incrociando i dati di cataloghi bibliotecari, di atti e disposizioni con valore giuridico, di inventari di beni domestici, di dediche a committenti, che almeno negli strati superiori della società civile alle donne era spesso riconducibile la proprietà di libri, di natura non esclusivamente devozionale.

Preliminary research suggests that book-owning women substantially influenced the development of lay piety and vernacular literature in the later Middle Ages. Women frequently bought and inherited religious as well as secular books, and spent considerable time reading them. In particular, as readers of vernacular literature, as mothers in charge of childhood education, as literary patrons who commissioned books and translations, and as wives who married across cultural and geographical boundaries, women had a specific and unique influence.³⁴

In particolare, che si trattasse di diretta acquisizione, di lascito testamentario o di bene dotale, «Subject to all due caution about equating ownership of a book with personal readership, it is noticeable how frequently romances occur amongst the books known to have been possessed by women».³⁵ Ma non è questione solo di libri: si tratta di un universo romanzesco, di storie, che si dice, si ascolta, proclama i diritti dell'immaginazione e della vita, alveo espressivo di una 'biodicea' umiliata dal logos teocratico.

L'eros ideologicamente represso trova una compensazione fantastica nelle storie, raccontate da donne, scritte per donne. Davvero formidabili narratrici orali, se si pensa che una delle leggende sentimentali più popolari nel Medioevo, fertile fonte d'ispirazione per Boccaccio, è il frutto di una riguardosa trascrizione di un anonimo chierico, che ascolta due nobili fanciulle, sorelle, parlare d'amore. La cornice narrativa disegna una scena di ammirevole spontaneità: «En une cambre

³³ N. TONELLI, *Fisiologia della passione*, cit., p. 217.

³⁴ S. GROAG BELL, *Medieval women book owners*, cit., p. 743.

³⁵ D.H. GREEN, *Women readers in the Middle Ages*, cit., p. 124.

entrai l'autrier, / un venredi après mangier, / por deporter as damoiseles / dont en la cambre avoit de beles. / [...] / Illoec m'assis pour escouter / .II. dames que j'oï parler. / Eles estoient .II. serours; / ensamble parloient d'amors». ³⁶ Siamo entrati nella camera delle dame, luogo per eccellenza romanzesco, riservato, 'stupendo' e inaccessibile per la grossolana indiscrezione maschile, che deve liricamente ed eroticamente affinarsi per essere ammessa al gioco della socievole proiezione immaginaria. Proprio in coda al grazioso prologo, l'Anonimo completa lo 'stemma codicum': «mais uns boins clers li avoit dit, / qui l'avoit leü en escrit». ³⁷ Quindi, il racconto che leggiamo sarebbe la trascrizione di un ignoto redattore, che lo ha carpito dalla viva voce di una fanciulla, che a sua volta aveva ascoltato la storia da un bravo uomo di lettere, che l'aveva letta in un manoscritto, di cui non sappiamo nulla: vicenda, immaginaria o meno, da stampare a lettere cubitali in premessa a ogni baedeker del narcisismo autoriale. Troviamo un'altra testimonianza di collaborativa lettura romanzesca fra donne in *Flamenca*: la Signora rinchiusa e la sua ancella, Alis, leggono, anche loro, «lo romanz de Blancaflor». ³⁸

La fittizia ma realistica cornice orale stimola la responsabilità della scrittura: alla corte di Eleonora d'Aquitania una scrittrice, forse una badessa, racconta di una giovane donna, segregata dal marito geloso in una torre – il fatto che il tema sia topico non rende la rappresentazione meno autentica. Nella reclusione, la giovane che vede sfiorire la sua bellezza si appiglia alle fantasie cortesi del mondo arturiano:

Mut ai sovent oï cunter / que l'em suleit jadis trover / aventures en cest païs, / ki rehaitouent les pensis. / Chevalier trovoënt puceles / a lur talent, gentes e beles, / e dames truvoent amanz / beaus e curteis, pruz e vaillanz, / si que blasmees n'en esteient / ne nul fors eles nes veient. / Si ceo peot estrë e ceo fu, / si unc a nul est avenu, / Deus, ki de tut ad poësté, / il en face ma volenté!³⁹

Il sogno di evasione fantastica alimentato dall'illusione narrativa matura, com'era prevedibile, nell'adulterio, e nei suoi strascichi di sangue – quantomeno, il figlio del peccato, Yonec, si fa strumento di giustizia assassinando il patrigno. A conferma della *dubbiosa* valenza etica di quelle storie, tanto più riprovevoli e insidiose quanto più apprezzate da un pubblico di uditrici e lettrici. Denis Pyramus, monaco benedettino e poeta, stigmatizza, nella sua *Vie de saint Edmund*, la

³⁶ ROBERT D'ORBIGNY, *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, éd. par Jean-Luc Leclanche, Paris, Champion, 2003, p. 4 [vv. 33-36, 43-46] (cfr. WALTER MELIGA, *Il pubblico dei testi cortesi*, in *Lo spazio letterario del medioevo*. 2. *Il Medioevo volgare*, vol. III, *La ricezione del testo*, cit., p. 101).

³⁷ ROBERT D'ORBIGNY, *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, cit., p. 4 [vv. 53-54].

³⁸ *Le roman de Flamenca*, cit., p. 165 [v. 4477]. Cfr. E. BIRGE VITZ, *La lecture érotique au Moyen Age*, cit., pp. 41-42.

³⁹ MARIE DE FRANCE, *Yonec*, in *Les lais de Marie de France*, cit., p. 105 [vv. 91-104].

femminile passione per i lais di Marie de France: «That women need to be converted from this literature is suggested not so much by his mention of a woman author as by his emphasis that Marie's lais are popular with women ('solent as dames pleire')».⁴⁰ Pochi decenni dopo, nel contesto della medesima corte champenoise, l'Anonimo autore dell'ennesima *Vie des Pères* non si fa scrupolo di esortare la reggente, Blanche de Navarre, comtesse de Champagne, a scartare quei «romans de vanité», disgraziatamente popolari presso «les autres dames»: «Dame, de ce n'avez vos cure: / de mençonge qui cuers obscure, / et corrompt la clarté de l'ame, / nen aiez cure, douce dame. / Leissiez Cligès et Perceval, / qui les cuers perce et trait aval, / et les romanz de vanité».⁴¹ Non a caso sono espressamente aborriti gli eroi di due celebri romanzi del più grande scrittore di Sciampagna, Chrétien de Troyes, che pure aveva ripreso la materia bretone per moralizzarne i contenuti in senso cortese. Ma la riduzione artistica non contiene i perniciosi effetti, anzi, ne aveva fissato in memorabili filze di ottosillabi la possibilità di riuso per le espansioni del ciclo narrativo in prosa.

«Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant», confermava Jean Bodel alla fine del XII secolo, riferendosi alla fiorente e concorrente tradizione romanzesca in versi.⁴² La diffusione dei temi arturiani, e più in generale romanzeschi, a partire dal loro liquido irradiarsi attraverso il canale orale, non era ingabbiata dagli integralisti anatemi scagliati dai morigerati compulsatori di Agostino e di Boezio, nemmeno scalfita dal mondano autolesionismo degli appassionati lettori di vite di santi e di *contemptus mundi*. Di Agostino abbiamo già detto; quanto a Boezio, resta impresso nella memoria di ogni lettore del *De consolatione* l'avvento tonitruante di madonna Filosofia, presso il capezzale dell'infermo, che tratta le muse poetiche alla stregua di sgualdrine da teatro, deplorandole con lo scontato riferimento alla sfera della promiscuità sessuale: «Quis, inquit, has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere, quae dolores eius non modo nullis remediis foverent, verum dulcibus insuper alerent venenis?»⁴³ Un secolo dopo, Isidoro di Siviglia presta la sua inconcussa autorità enciclopedica a consolidare l'associazione fra spettacolo e postribolo: «Idem vero *theatrum*, idem et *prostibulum*, eo quod post ludos exactos meretrices ibi prostarent».⁴⁴ Nelle ispirate parole di Bernardo il concetto assume

⁴⁰ D.H. GREEN, *Women readers in the Middle Ages*, cit., p. 200.

⁴¹ Prologue à la *Vie des Pères*, vv. 29-35, in GRÉGOIRE LE GRAND, *Le Pastoralet. Traduction médiévale française de la Regula Pastoralis*, éd. par Martine Pagan, Paris, Champion, 2007, pp. 29-33; cfr. GÉRALDINE TONIUTTI, *Les derniers vers du roman arthurien. Trajectoire d'un genre, anachronisme d'une forme*, Genève, Droz, 2021, pp. 44-45.

⁴² JEAN BODELS *Saxenlied* [*La Chanson des Saisnes*], teil I, von neuem hrsg. von Fritz Menzel und Edmund Stengel, Marburg, N.G. Elwert, 1906, p. 29 [v. 9].

⁴³ BOEZIO, *La consolazione della Filosofia*, cit., p. 228 [I, 1, 8].

⁴⁴ SANCTI ISIDORI *Etymologiarum Libri XX*, in PL LXXXII, col. 657c [XVIII, XLII, 2].

la forza di precetto, vincolante per i cavalieri templari, *militēs Christi*, che «Mimos, et magos, et fabulatores, scurrilesque cantilenas, atque ludorum spectacula, tanquam vanitates et insanias falsas respuunt et abominantur». ⁴⁵ Ma vale la pena di ricordarlo, a costo di rasantare l'ovvietà:

I chierici, gli scrittori, la gente di penna, ognuno nell'esercizio delle sue funzioni, precursori, certo, del mondo moderno, formano nella società europea dei secoli medievali un'infima minoranza [...]. I giullari, gli attori, i menestrelli, la gente di parola costituiscono l'immensa maggioranza grazie alla quale la poesia penetra nell'esistenza sociale: vi penetra attraverso la voce, unico *mass medium* allora esistente. ⁴⁶

Abbiamo ricordato il novizio, allievo di Aelredo di Rievaulx, che faceva ammenda per l'eccesso di sensibilità che lo portava a commuoversi fino alle lacrime quando ascoltava le storie popolari su un re chiamato Arturo; Pierre de Blois, che fu, tra le altre cose, segretario di Eleonora d'Aquitania, nel contesto di un'opera confessionale offre una testimonianza di davvero raro equilibrio intellettuale:

Nulla etiam affectio pia meritoria est ad salutem, nisi ex Christi dilectione procedat. Saepe in tragoediis et aliis carminibus poetarum, in jocularum cantilenis describitur aliquis vir prudens, decorus, fortis, amabilis et per omnia gratosus. Recitantur etiam pressurae vel injuriae eidem crudeliter irrogatae, sicut de Arturo et Gangano et Tristanno, fabulosa quaedam referunt histriones, quorum auditu concutiuntur ad compassionem audientium corda, et usque ad lacrymas compunguntur. Qui ergo de fabulae recitatione ad misericordiam commoveris, si de Domino aliquid pium legi audias, quod extorqueat tibi lacrymas, nunquid propter hoc de Dei dilectione potes dictare sententiam? Qui compateris Deo, compateris et Arturo. ⁴⁷

⁴⁵ S. BERNARDI ABBATIS *De laude novae militiae*, in *PL* CLXXXII, col. 926c. Cfr. S. PIETRINI, *I giullari nell'immaginario medievale*, cit., in particolare il Capitolo III, *La condanna dei giullari*, pp. 87-112.

⁴⁶ PAUL ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 386-387. Nella prospettiva critica di Zumthor, che coniuga in maniera egregia rigore scientifico e passione militante, l'essenziale asse dicotomico che struttura la ricerca, cultura orale *vs.* cultura scritta, non gli consente di ravvisare la continuità di funzione, nel transito fra cultura orale e cultura scritta, interpretata e assunta dalla forma-romanzo, nelle sue manifestazioni medievali e successive.

⁴⁷ PETRI BLESENSIS *Liber de Confessione sacramentali*, in *PL* CCVII, coll. 1088d-1089a. Un giudizio così misurato poteva essere formulato solo da un intellettuale che prestava servizio presso la corte dei Plantageneti.

Non un aut aut, ma una scalare continuità, con un comprensibile ordine assiologico di precedenza: tutto procede dall'amore per Dio, anche la capacità di sentire il pathos delle opere di finzione, delle storie di Artù, recitate da istrioni, «quorum *auditu* concutiuntur ad compassionem *audientium* corda, et usque ad lacrymas compunguntur». L'effetto psicagogico doveva essere potentissimo: la narrazione, non ruminata nel silenzio dell'immaginazione solipsistica, esaltava l'identificazione simpatetica nel medium di una vocalità in processo, col corpo e i corpi in vivido protagonismo.⁴⁸

L'appropriazione orale e popolare della materia romanzesca non riguardava solo il settentrione transalpino, poiché la Firenze del buon tempo antico, ravvivata nel commosso ricordo dell'avo Cacciaguida, trovava nelle donne, custodi dei frugali costumi dell'aristocrazia cittadina, le affabulatrici di una cavalleresca tradizione autoctona: «L'una vegghiava a studio de la culla, / e, consolando, usava l'idioma / che prima i padri e le madri trastulla; / l'altra, traendo a la rocca la chioma, / favoleggiava con la sua famiglia / d'i Troiani, di Fiesole e di Roma».⁴⁹ Cacciaguida era stato insignito della dignità di cavaliere in occasione della partecipazione alla II Crociata. Suggestivo rilevare, ci sia consentita la parentesi, che quella disastrosa impresa, in cui avrebbe trovato cavalierato, morte e beatificazione oltremondana, era stata promossa dalle infiammate prediche di Bernardo di Chiaravalle, sottile apologeta del cosiddetto *malicidio*.⁵⁰ Luigi VII era accompagnato dalla consorte, Eleonora d'Aquitania, che, narrano le storie, non avrebbe rinunciato al raffinato stile di vita curtense, trovando il tempo di imbastire una tresca amorosa con lo zio Raimondo di Poitiers. Fra i suoi accompagnatori Jaufré Rudel, che si era arruolato per coronare il sogno di incontrare la contessa di Tripoli. Anche lui, come Cacciaguida, andò incontro a un destino di morte – non in tenzone, ma per malattia –, anche lui fu felicemente rimeritato, perché ebbe la grazia di esalare l'ultimo respiro fra le braccia della vagheggiata dama, amata *de lonh*. Questa, sempre secondo le storie, si sarebbe fatta monaca per il dolore, o lo sbigottimento, di avere visto morire per lei un uomo di cui non sapeva nulla. Il venerando avo pregia, dunque, la divulgazione femminile dei cosiddetti racconti di fondazione, nella lingua di quelli che «*si* afirmando locuntur»;⁵¹ ma è probabile che Dante, nella sua ricostruzione storicamente affidabile anche se ideologicamente tendenziosa, sottintendesse, per economia espressiva, gli stessi contenuti della collaterale tradizione bretone, che si stava diffondendo nel consumo orale di una vasta fascia di popolazione italica. Le scene di vita fiorentina evocate da Cacciaguida rimontano alla prima metà del

⁴⁸ Ricordiamo che anche Paolo e Francesca leggevano, ad alta voce – che Dante, il pellegrino, ascolta dalla viva voce della dannata il racconto della sua perdizione.

⁴⁹ *Par.* XV, vv. 121-126.

⁵⁰ Cfr. S. BERNARDI ABBATIS *De laude novae militiae*, in *PL* CLXXXII, col. 924b.

⁵¹ *De vulgari eloquentia*, I, VIII, 5, p. 482.

XII secolo; ai primi decenni di quel secolo risale il celebre rilievo sull'archivolto nel portale nord del Duomo di Modena, che raffigura Artù (Artus de Bretania) e alcuni cavalieri alle prese col rapimento di Ginevra (Winloge). Si tratta della più antica testimonianza della leggenda arturiana per l'ambito visivo, anteriore di almeno un decennio all'*Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth (1136-1138). Storicamente, il minimo comune denominatore fra l'erezione della cattedrale a Modena e la giovinezza fiorentina di Cacciaguida è una donna, la *magna comitissa* Matilde di Canossa.

Transitando dal registro orale a quello scritto, quella adiacenza fra 'storia' e romanzo viene ribadita da un importante inciso del *De vulgari eloquentia*:

Allegat ergo pro se lingua *oïl* quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaycum, suum est: videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata et Arturi regis ambages pulcerrime et quamplures alie ystorie ac doctrine.⁵²

Fin dai tempi delle meritorie ricerche onomastiche di Pio Rajna era stato possibile accertare come, a partire dal primo terzo del XII secolo, l'imposizione di nomi riconducibili alla saga bretone iniziasse a diffondersi, almeno fra i ceti nobiliari e abbienti – gli strati sociali per cui la documentazione d'archivio è più generosa.⁵³ Nel secolo successivo, parliamo del secondo Duecento, la circolazione sempre più capillare della materia arturiana nel registro scritto privilegia i poli economici dell'Italia comunale: l'area padano-veneta, Genova e la Toscana occidentale. Decisivo il ruolo dell'officina pisano-genovese:

Ma è soprattutto la straordinaria officina pisano-genovese di produzione di codici in lingua *d'oïl* e in larga parte di soggetto arturiano, a determinare le redazioni predominanti in Italia (il caso del *Tristan* è a questo proposito emblematico). Opera di copisti non professionali, ma tutt'altro che sprovveduti, questi volumi crearono uno stile librario arturiano all'italiana, dalla pagina ariosa e dall'illustrazione sommaria ed espressiva, destinato ad influire ancora – a distanza di poco meno di un secolo – sul frontespizio della prima redazione del *Decameron*.⁵⁴

⁵² *De vulgari eloquentia*, I, X, 2, p. 484.

⁵³ Cfr. PIO RAJNA, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale. V. Gli eroi bretoni nell'onomastica italiana del secolo XII*, «Romania», 17, 1888, pp. 161-185, e VI. *Ancora gli eroi bretoni nell'onomastica italiana del secolo XII*, ivi, pp. 355-365; per uno studio più recente, cfr. PIERRE RACINE, *Noblesse et chevalerie dans les sociétés communales italiennes*, in *Les élites urbaines au Moyen Âge*, XXVII^e Congrès de la SHMES, Rome-Paris, Éditions de la Sorbonne, 1997.

⁵⁴ DANIELA DELCORNO BRANCA, *Le storie arturiane in Italia*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. III, *La ricezione del testo*, cit., pp. 387-388.

L'epopea in prosa gode di una singolare fortuna, ma in veste parziale e frammentaria, prima di sistemarsi nelle edizioni di lusso dei codici trecenteschi, allocate presso i fondi arturiani delle biblioteche nobiliari padane.⁵⁵ le copie pervenute sono spesso lacunose, i fascicoli slegati, la materia stessa si presta a una trascrizione e rimaneggiamento condotti con criteri desultori, testimoniati dalle frequenti riprese della tecnica a *entrelacement*, che richiama, denunciando la palese influenza dell'originario ipotesto orale,⁵⁶ episodi non documentati dalla sequenza narrativa, che introducono brusche svolte nel racconto, cambi di soggetto, introdotti da formule cataforiche del tipo *Or dist li contes, Ce dist li contes* ecc... I manoscritti trasmettono porzioni più o meno estese del ciclo romanzesco:

Il legame tra questi segmenti e i movimenti della narrazione testuale è variabile: alcuni testimoni racchiudono unità in qualche modo narrativamente autonome mentre altri no. Come è stato osservato a più riprese, questa caratteristica della tradizione testuale può essere interpretata come un riflesso della consuetudine di dividere il romanzo, o l'intero ciclo, in più tomi. La frammentarietà può essere imputata dunque a queste pratiche di suddivisione, che non rispettano la struttura del racconto, e alla circolazione dei volumi, per la quale non sempre un copista poteva contare sulla disponibilità di una serie completa di volumi.⁵⁷

Interruzioni, riprese e digressioni non causano spaesamento:

La parzialità del racconto è perciò elemento noto al lettore, per il quale è normale che la lettura del volume si apra con vicende che fanno seguito ad avventure che il manoscritto non contiene. A questo proposito, il compito della rubrica è quello

⁵⁵ Cfr. ILARIA MOLteni, *I romanzi arturiani in Italia. Tradizioni narrative, strategie delle immagini, geografia artistica*, Roma, Viella, 2020, p. 57. Al polo opposto rispetto ai codici di piccolo formato, utili alla lettura-recitazione itinerante, si possono collocare «i libri 'del decoro', quei libri il cui formato grandissimo, il corredo iconografico in oro, l'assenza di note marginali ne fanno libri di 'arredamento', come da guardare, parlanti più per la loro magnificenza che per il contenuto. Rientrano in questa tipologia libri che attraversano nel tempo e nello spazio i generi più vari, come ad esempio i magnifici esemplari conservati nella biblioteca viscontea di Pavia: Bibbie, libri di diritto, opere classiche, romanzi cavallereschi, *chansons de geste*, canzonieri lirici» (A. PUNZI, *Monastero, piazza, corte*, cit., pp. 45-46).

⁵⁶ «I romanzi in prosa del XIII secolo, tanto il *Lancelot* francese quanto il *Tristano* italiano [...], si spacciano per proiezioni di un *conte*, a un tempo narratore impersonale e fonte della narrazione: '*Le conte dit alors...*', '*Alors se tait le conte...*', frasi-ritornello che non tornano meno di cento volte nei soli tomi II e III del *Lancelot-Graal* [...]. Esse scandiscono e organizzano il racconto, delimitando lo spazio enunciativo in cui si attualizza, nella lettura pubblica, una relazione di *performance* caratterizzata dalla cancellazione di ogni traccia di un narratore esterno» (P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce*, cit., p. 365).

⁵⁷ I. MOLteni, *I romanzi arturiani in Italia*, cit., p. 40.

di circoscrivere lo spezzone narrativo trasmesso dal volume indicandone la prima avventura [...] di modo che il lettore possa situare il segmento narrativo all'interno del *Lancelot propre*.⁵⁸

All'interno del complesso fenomeno della letteratura franco-italiana, la ricezione e irradiazione della saga bretone in prosa conosce una singolare divaricazione: il *Tristan* viene tempestivamente volgarizzato,⁵⁹ mentre il nucleo più antico del romanzo concorrente, il cosiddetto *Lancelot propre*, nella versione ciclica e non ciclica, resiste nella primitiva veste in lingua d'oïl:

I due maggiori romanzi arturiani in prosa francese, *Lancelot* e *Tristan*, conobbero in Italia un immediato e durevole successo del quale abbondano le testimonianze letterarie, iconografiche, codicologiche. Fra Due e Trecento questi testi erano correntemente letti in francese e porli in mano a due personaggi della piccola corte dei Malatesta di Rimini costituisce la conferma di un costume diffuso [...]. Per contro [rispetto al *Tristan*] del ciclo *Lancelot-Graal* (cioè quel grandioso composito sistema di cinque romanzi che copre l'intero arco di sviluppo della vicenda arturiana: *Estoire del St. Graal*, *Merlin*, *Lancelot*, *Questue*, *Mort Artu*) sussistono solo singole e frammentarie traduzioni di alcune sezioni, e nessuna per il nucleo più antico e importante del ciclo, il *Lancelot*.⁶⁰

Il punto va sottolineato, per non rischiare di annacquare in termini analogici e didascalicamente convenzionali – secondo il tipo iconografico dell'Annunciazione, che mette in scena una Vergine sorpresa nella lettura di un libro – una situazione che è restituita con l'evidenza storica del realismo dantesco: quella dei due cognati che leggono ad alta voce un romanzo in francese. Il *De vulgari eloquentia*, lo abbiamo visto, riconosce al francese il pregio di essere lingua facile e dilettevole, *propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem*, che lo rende particolarmente adatto al medium comunicativo prosastico, che si tratti di compilazioni storiche o romanzesche. La tradizione del romanzo francese in versi, in distici di ottosillabi a rima baciata, è passata sotto silenzio – il che pone l'importante ma irrisolvibile problema della conoscenza di Chrétien de Troyes.⁶¹

⁵⁸ Ivi, p. 169.

⁵⁹ La trecentesca *Tavola ritonda*, che comunque costituisce un compendio, si pone a valle di altri parziali volgarizzamenti, a partire dal *Tristano riccardiano*.

⁶⁰ DANIELA DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998, p. 144. In tempi recenti è stato rinvenuto un volgarizzamento del *Lancelot*, che riconduce alla Firenze di metà Trecento (cfr. ALBERTO CADIOLI, *Scoperta di un inedito: il volgarizzamento toscano del «Lancelot en prose»*, «Medioevo Romano», XXXVIII, 1, 2013, pp. 178-183).

⁶¹ Cfr. ANTONIO VISCARDI, «Romanzi cortesi», in *ED*, 14, pp. 85-86. Per un'ipotesi decisamente possibilista, cfr. KARLHEINZ STIERLE, «*A te convien tenere altro viaggio*». *Dantes «Commedia» und*

Il maestro di Dante scrive un fortunato trattato enciclopedico in prosa utilizzando il francese, poiché «la parleure est plus delitables & plus comunes a tous lingages». ⁶² Citando solo di scorcio il caso di Marco Polo e di Rustichello da Pisa, si può ricordare che

Uno storiografo veneziano quale Martin da Canal [...], aprendo le *Estoires de Venise* [1267-1275], legittimava in termini estetici e socio-culturali la scelta oitavnica, come quella che consentiva di raggiungere e persuadere, intrattenendolo piacevolmente, il pubblico più vasto, «por ce que langue franceise cort parmi le monde, et est la plus delitable a lire et a oir que nule autre». ⁶³

Certo, il francese è un passo indietro rispetto ai quarti di nobiltà richiesti per il volgare illustre, che trova la sua pietra di paragone nell'austerità curiale della canzone poetica materiata di virtù – ed ecco allora la funzionale dignità linguistica del provenzale; ⁶⁴ ma quella facilità e quel diletto individuano, nell'ottica di Dante, una prassi di scrittura e di lettura affidata a un gusto e a un consumo meno elitari, a una competenza linguistica che era stata temprata su larga scala nei contatti persistenti e di antica data coi pellegrini che, percorrendo la via Francigena per recarsi a Roma, inducevano i conseguenti fenomeni di ibridazione e diffusione dei gallicismi. ⁶⁵ E come dimenticare che anche Francesco, nei non rari momenti in cui effondeva la sua mistica della gioia terrena, amava cantare proprio in francese? «Dulcissima melodia spiritus intra ipsum ebulliens exterius gallicum dabat sonum, et vena divini susurrii, quam auris eius suscipiebat furtive, gallicum erumpebat in iubilum». ⁶⁶

E dunque sì, il *Lancelot*, in un supporto manoscritto che la codicologia non potrà mai determinare con certezza, poteva essere apprezzato e letto, *per diletto* in una lingua dilettevole, da una giovane nobile signora di origine padana – quella stessa signora che, con tutta verosimiglianza, non avrebbe mai potuto accedere al *De consolatione* di Boezio. Poiché, ribadiamo,

Chrétien «Contes del Graal», «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», XXV, 2001, pp. 39-64.

⁶² B. LATINI, *Li livres dou Tresor*, cit., p. 2 [I, I].

⁶³ CORRADO BOLOGNA, *La letteratura dell'Italia settentrionale nel Trecento*, in «Letteratura italiana», 1. *Le Origini, il Duecento, il Trecento*, cit., p. 698.

⁶⁴ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *La letteratura d'oil nel «De vulgari eloquentia»*, in *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 301.

⁶⁵ Cfr. ROBERTA CELLA, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del secolo XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003, pp. 64-65.

⁶⁶ FR. THOMA DE CELANO, *S. Francisci vita et miracula*, ed. P. Eduardus Alenconiensis, Romae, Desclée, Lefebvre et soc., 1906, p. 267 [Legenda secunda, *Quod spiritu exhilaratus sanctus gallice cantabat*, XC].

En Italie, la résistance du latin à l'emploi du roman comme langue écrite avait été très forte. Au XII^e siècle, lorsque le français commença à s'introduire dans les pays subalpin, aucune partie de la péninsule n'avait de littérature vulgaire, et cette circonstance favorisa grandement la propagation, à l'est et au sud des Alpes, des idiomes venus de France. Le français et le provençal, importé par les jongleurs du nord et du midi, occupèrent un terrain vacant. Le provençal s'éteignit de lui-même, à la fin du XIII^e siècle, à une époque où sa littérature était en pleine décadence dans son pays d'origine. La brillante poésie à laquelle il avait servi d'expression se continua et se développa sous forme italienne. Le français résista mieux, surtout en Lombardie, en Vénétie, en Emilie. Il ne fut détrôné qu'à la fin du XIV^e siècle par la poussée de la littérature toscane.⁶⁷

E Dante? Quando si sarà misurato con la testualità del *Lancelot*? Ammesso per plausibile un primo approccio giovanile, a Firenze o in un soggiorno bolognese, l'unico esplicito richiamo esistente nella sua opera alla materia arturiana, prima delle tessere musive incastonate nella *Commedia*, ci porta al biennio 1304-1306: il periodo in cui si suppone che abbia lavorato al progetto del *De vulgari eloquentia*. Il IV trattato del *Convivio* cita con approvazione l'ascetica e penitente uscita di scena del «cavaliere Lanzalotto», che anticipa il ritiro dalle mondane operazioni del «nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano»;⁶⁸ ma la sezione conclusiva dell'abbozzata summa non può essere stata vergata prima della primavera del 1306. Dunque, transfuga da Bologna, Dante arriva alla corte dei Malaspina, sorpreso da un maturo amore, «in mezzo l'Alpi», con l'ancora fresco sapore di una lettura o rilettura arturiana, mentre si ravviva l'impressione per l'infelice storia dei due amanti romagnoli, appresa pochi anni prima dalla confidente voce di Margherita, figlia di Paolo Malatesta. Ricostruzione plausibile, ma indimostrabile. Certo che il vivace ambiente bolognese poteva offrirgli più di uno spunto per una frequentazione libraria non ristretta ai testi e agli argomenti canonici dell'*hortus* accademico:

Negli archivi emiliani sono stati reperiti molti frammenti di prose francesi, tra i quali alcuni riferibili al *Lancelot*, a seguito dello scorporo e della loro utilizzazione per coperte notarili, compiuto nel Cinquecento, di codici pergamenacei appartenuti alle famiglie signorili padane [...]. Nessuno dei frammenti reperiti riporta la scena del bacio.⁶⁹

⁶⁷ PAUL MEYER, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen-âge*, Roma, Accademia dei Lincei, 1904, p. 6. Cfr. anche LUCA MORLINO, *La letteratura francese e provenzale nell'Italia medievale*, in *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 27-40.

⁶⁸ *Convivio*, IV, XXVIII, 8, p. 466.

⁶⁹ V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Strategie dantesche. Francesca e il «Roman de Lancelot»*, cit., p. 143.

L'episodio del bacio è attestato nel codice BnF fr. 773, copiato in Italia nell'ultimo decennio del XIII secolo, con un *ductus* decorativo che lo assegna all'area bolognese; altrettanto dicasi per il malandato codice laurenziano Pluto 89 inf., che potrebbe rimandarci al periodo fiorentino.⁷⁰ Ma sia chiaro: non s'intende suggerire che Dante si sia potuto avvalere di uno dei codici citati, né di altri, completi, mutili o frammentari che sia stato possibile inventariare. Più interessante, e realistico, interrogarci sul senso della fulminante caratterizzazione del *De vulgari eloquentia*: «Arturi regis ambages pulcerrime». Posto che nella tradizione del latino classico, e in quella medievale antecedente a Dante, non si riscontrano occorrenze del lemma *ambages* in nessi attributivi con valore positivo, l'irruenza di quel superlativo colpisce come un'alapa, che risveglia: quelle 'storie' sono *bellissime*. Più che belle, e ben più che genericamente dilettevoli/piacevoli. «Nella *Commedia*, al contrario di quanto la critica ha spesso affermato, i romanzi arturiani non sono affatto liquidati come semplice letteratura d'evasione; essi possono invece, almeno a livello di contenuto, essere posti sullo stesso piano della veneranda produzione antica».⁷¹ E il giudizio, che per un attimo incrina la cadenza paludata del latino trattatistico, lascia filtrare, forse involontariamente, l'investimento emozionale di una lettura recente. Dante, anche lui, sapeva leggere così. Ed era più avanti, non si dice dei critici che ritengono sconveniente e irrealistico l'appassionarsi per una frivola materia romanzesca nel tempo in cui si dedicava agli studi sapienziali e alla poesia della rettitudine, ma anche di uno scrittore come Pound, che, indossato il saio penitenziale dello studioso, liquida con sussiego l'avventura cavalleresca: «They belong to that vast body of pleasant literature which one should read when one feels younger than twenty [...]. It is undeniable that these tales make a definite and intentional appeal to the senses [...]. I feel fully convinced that most interest in them is archaeological rather than artistic».⁷² Dante Alighieri, proprio lui, superato il mezzo del cammino della vita, che legge romanzi cavallereschi, e s'innamora: bozzetto ovviamente inammissibile, del tutto *romanzesco*.

IV.5.3. *Arturi regis ambages pulcerrime*

La poetica medievale, rimontando alle autorevoli fonti latine, distingue tre specie di narrazione: «Fabula est que nec res veras nec verisimiles continet [...]. Hystoria est res gesta ab aetatis nostre memoria remota [...]. Argumentum est res

⁷⁰ Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia*, cit., pp. 19-23.

⁷¹ F. ROSSI, *Dante e le ambages cavalleresche*, cit., pp. 78-79.

⁷² E. POUND, *The spirit of romance*, cit., pp. 81, 85.

ficta que tamen fieri potuit, ut contingit in comediis». ⁷³ La distinzione, canonica, organizza l'universo della testualità diegetica attorno all'asse polare invenzione (finzione)-verità (realtà). Riprendiamo la pericope del *De vulgari eloquentia* che indica, per antonomasia, le opere in prosa in cui si trovano suggellate le specifiche virtù espressive della lingua d'oïl: «videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata et Arturi regis ambages pulcerrime». Nel primo caso si tratta di un riferimento abbastanza trasparente alla *Histoire ancienne jus-qu'à César*, fortunata compilazione storica di materia sacra e profana, ampiamente utilizzata da Brunetto Latini nel *Tresor*, ⁷⁴ che inizia *ab ovo*, dal primo libro del *Genesis. Hystoria*, dunque. All'altro capo del paradigma tassonomico avremmo dovuto trovare la *fabula*. Nulla vietava a Dante di impiegare un termine corrente nelle classificazioni poetologiche medievali, che caratterizzava un universo narrativo esteticamente dimidiato, in bilico sulla pericolosa china che fa sdrucciolare la finzione verso la menzogna. Abbiamo visto che Aelredo di Rievaulx e Pierre de Blois non si facevano scrupolo di qualificare le narrazioni arturiane come *fabulae*, lo stesso farà Petrarca, parzialmente seguito da Boccaccio: «Et omitto Marcum et Arturum reges fabulasque britannicas». ⁷⁵ Dante no. Anche nei rilievi di dettaglio esorbita da un sistema culturale di cui è qualcosa di più di un epitomatore. Dunque, non *Arturi regis fabule* pulcerrime*, ma l'inatteso cifrato eppure criticamente acutissimo *ambages*. Come tradurre alla lettera, evitando la fastidiosa circonvoluzione delle perifrasi? Si capisce a cosa Dante faccia riferimento, alle *aventure* dei cavalieri arturiani. Ma l'accezione semantica di 'avventura'-*aventure* nel *conte* cavalleresco bretone è talmente idiomatica da non trovare riscontri lessicali congruenti nel latino classico e medievale: non esistendo il concetto, non esiste la parola, poiché il neutro plurale *adventura*, sostantivato e sentito come singolare femminile, significa altro, 'ciò che accadrà'. Non a caso il romanzo arturiano in latino, nei pochi esempi attestati, che risalgono alla seconda metà del XII secolo (*De ortu Waluuani nepotis Arturi, Historia Meriadoci*

⁷³ Giovanni di Garlandia cita alla lettera, illustrando con *exempla*, un passo della *Rhetorica ad Herennium* (I, 8, 12). «La sua *Poetria de arte prosaica, metrica et ritmica*, che ebbe diffusione come testo scolastico, fu probabilmente conosciuta da D.; non mancano infatti riflessi di quest'opera nel *De vulgari Eloquentia*» (FABRIZIO BEGGIATO, «Giovanni di Garlandia», in *ED*, 9, p. 533; cfr. JOHN OF GARLAND, *The Parisiana Poetria*, ed. by Traugott Lawler, New Haven and London, Yale University Press, 1974, p. 100 [V, 317-327]).

⁷⁴ Cfr. MARIA TERESA RACHETTA, *Brunetto Latini, la storia universale e la cultura francese di matrice erudita del primo XIII secolo*, in *Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici*, a cura di Zygmunt G. Barański, Theodore J. Cachey Jr., Luca Lombardo, Roma, Salerno, 2019, pp. 101-132.

⁷⁵ FRANCESCO PETRARCA, *Res seniles (Senili)*. Libri XIII-XVII, a cura di Silvia Rizzo, con la collaborazione di Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 2017, p. 234 [XV, 3, 73].

regis Cambrie), mette in scena il meraviglioso, ma non conosce l'avventura.⁷⁶ L'etimologia suggerisce affascinanti incroci semantici:

Le substantif vient assurément du participe futur de *advenire*. Le neutre pluriel *adventura* a été pris pour un féminin singulier. Le rapport avec le verbe *advenire* peut surprendre, car en latin classique c'est *evenire* qui signifie 'arriver, se produire' en parlant d'un événement, alors qu'*advenire* s'emploie surtout en parlant d'une personne. On oppose nettement *eventa* au pluriel neutre, 'les événements, les choses accidentelles' et *adventus* 'l'arrivée de quelqu'un' [...]. En fait, la famille d'*evenire* s'est perdue; il n'est resté que celle d'*advenire*, qui s'est chargée évidemment des sens d'*evenire*.⁷⁷

Ciò che è contingente, singolare, che non può avere futuro in quanto imprevedibile, ovvero l'*eventus*, che capita del tutto inatteso, si 'futurizza' come *adventus*,⁷⁸ e quindi impone la sua necessità, come destino riservato ai pochi che devono 'verificarlo' aprendosi alla sua possibilità, propriamente ponendosi alla sua ricerca,⁷⁹ senza altra garanzia di riuscita che quella certificata a posteriori dal compimento dell'impresa, che a quel punto potrà fregiarsi del titolo di avventura, e potrà essere raccontata. Di fatto, l'evento, del tutto eslege, puntuale irruzione del contingente e singolare che rompe la consecuzione lineare della temporalità ordinaria, si trasforma in avventura, eroico tentativo di salvare l'unità dell'ethos di fronte alla proliferazione 'inenarrabile' delle determinazioni oggettive, nel momento in cui proietta in un futuro che si supponeva aperto la ricapitolazione del tempo avvenuta grazie al racconto. L'avventura è evento raccontato, non l'imprevedibile che accadrà nella filiera dell'esperienza, ma l'imprevisto che sarà accaduto nella retrospezione del racconto. Ma quel racconto non può essere affidato all'aleatorio riuso di una orale sapienza epica popolare, cerca una legittimazione memorabile nel registro scritto, fin dalle origini della leggenda. Ecco una situazione tipica, dal *Lancelot*:

⁷⁶ Cfr. *Latin Arthurian literature*, ed. by Mildred Leake Day, Cambridge, Brewer, 2005.

⁷⁷ PHILIPPE MÉNARD, *Problématique de l'aventure dans les romans de la Table Ronde*, in *Arthurus Rex*, vol. II, ed. by Willy Van Hoescke, Gilbert Tournoy, Werner Verbeke, Leuven, Leuven University Press, 1991, p. 91.

⁷⁸ Riconosciamo la dinamica: l'evento, che non esiste al futuro semplice, potrà dirsi solo al futuro anteriore, in un tempo, quello dell'*avvento*, che diventa messianico.

⁷⁹ «L'aventure est recherchée. Elle n'arrive pas d'elle-même. Elle implique une participation active de l'intéressé. Autrement dit, la notion de déplacement dans l'espace du chevalier errant dans les romans arthuriens est intimement liée a celle d'aventure. Point d'aventure qui échoit à un héros passif [...]; dans les textes les plus finement sentis et les plus joliment écrits il est sûr que les aventures n'arrivent pas à n'importe qui. L'idée de choix, d'aventures réservées à une petite élite, de mystérieuse prédestination aussi apparaît de loin en loin. Autrement dit, à la notion d'aventure est liée celle de destin supérieur» (ivi, pp. 100, 119).

Celui jour après disner, fist li rois venir tous les compaignons de la Table Reonde. Et quant il furent tout venu deuant lui si les fist [e] asseoir en renc. Lors apela ses clers qui metoient en escrit les aventures de laiens qui avoient as chevaliers et on aporta les sains sor coi on faisoit le sairement.

Arriva il turno di Lancillotto: «Ensi conme Lancelos disoit, sez aventures furent eles mises en escrit». Numerose, e così insigni le sue avventure, che Artù dispose di farle trascrivere in un volume a parte, che sarebbe stato ritrovato, come ci assicura l'anonimo narratore, dopo la morte del re, nei pressi di «Salesbieres» (Salisbury).⁸⁰

Mentre i cavalieri sono seduti alla Tavola Rotonda, Artù, che tiene per la solenne occasione *cort esforchie*, convoca i chierici designati a registrare nel libro di corte le avventure che i compagni della Tavola (si deve presumere nella loro totalità) sono obbligati a riferire, per ordine e senza menzogna, in nome di un sacro giuramento fatto al momento di partire.⁸¹

Seppure diluita nella complessa catena di anonimi redattori, *clers*, chierici, che assicurano la trasmissione scritta del testo, l'autorevolezza del racconto è asseverata dalla sua originaria fonte autobiografica o testimoniale. Si pensi all'appropriazione romanzesca dell'epos omerico: Benoit de Saint-Maure ridimensionava l'autorevolezza di Omero all'inizio del suo *Roman de Troie*, accreditando una tradizione stravagante del filone troiano: «Mais ne dist pas sis livres veir, / quar bien savons senz nul espeir / qu'il ne fu puis de cent anz nez / que li granz oz fu assemblez: / n'est merveille s'il i faillit, / quar onc n'i fu ne rien n'en vit»;⁸² Omero non è credibile, fonte più attendibile è il racconto di Darete Frigio, testimone oculare degli eventi narrati. Questo non significa che il senso dell'avventura si disponga, sia in fieri che a posteriori, a una letterale trasparente decifrazione. Lo spaesamento del cavaliere, che nell'avventura ha messo alla prova la sua *prodomie*, è stato sanato dal suo ritorno a corte, ma l'intrico dei segni che celava, ritardava, ostruiva e, di fatto, annunciava l'irruzione dell'evento, reclama l'incontro con eremiti, maghi, aiutanti umani o soprannaturali che illimpidiscano, o intorbidino, il senso profetico dell'itinerario. Personaggi che sono la proiezione delle fittizie autorialità che raccolgono e trascrivono le relazioni

⁸⁰ *La Seconde Partie de la quête de Lancelot*, Texte établi par Irene Freire-Nunes, traduit, présenté et annoté par Marie-Geneviève Grossel, in *Le Livre du Graal*, III, édition préparée par Daniel Poirion, publiée sous la direction de Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2009, pp. 400-401 [§ 364], 403 [§ 367].

⁸¹ FABRIZIO CIGNI, *Memoria e «mise en écrit» nei romanzi in prosa dei secoli XIII-XIV*, «Francofonia», 45, Autunno 2003, p. 60.

⁸² BENOIT DE SAINT-MAURE, *Roman de Troie*, éd. par Léopold Constans, tome I, Paris, Firmin, 1904, p. 4 [Prologue: vv. 51-56].

dei cavalieri. In senso ampio, lo vedremo fra poco, tutto il ciclo del *Lancelot Graal* è un racconto profetico, e profetico è il racconto di Merlino che viene trascritto come secondo pannello della vulgata. Merlino detta al confessore di sua madre il contenuto del libro che, attraverso successive mediazioni autoriali, fra le quali quella di Robert de Boron, costituirà *Merlin*; il libro, continua premuroso l'ancora giovane ma profetico negromante, dovrà costituire un dittico con quello che racconta la storia di Giuseppe d'Arimatea, ovvero *Joseph d'Arimathie*: «Si sera li livres Joseph avoec le tien, et quant tu auras ta painne achievee et tu seras teus com tu dois estre en la compaignie del Saint Graal, lors sera tes livres ajoins au livre Joseph». ⁸³

In quale spazio e in quale tempo si muove dunque l'avventura? Dante utilizza il termine *ambages*: non è una traduzione, è una strepitosa lettura critica. Anche in questo caso ci può soccorrere un excursus semantico ed etimologico:

Ambages in latino ha propriamente il significato di *circuitus*, quindi 'giro, tortuosità' (sono *ambages* i meandri di un labirinto) e *incertum iter* 'andirivieni, vagare'; il termine prese inoltre ben presto il valore traslato di 'giri di parole', e come tale fu usato sia per indicare le circonlocuzioni oziose di chi non va subito al punto, sia l'oscurità dei responsi oracolari. Infine, in qualche caso il carattere di opacità verbale sfociò senz'altro in quello di detti ingannevoli e menzogneri. ⁸⁴

Di per sé il connotato tematico, con attestazioni virgiliane e ovidiane, sembrerebbe quantomai appropriato; ⁸⁵ ma è improbabile che Dante non abbia voluto alludere, per coerenza interna del discorso, alla caratteristica 'rematica' di quel genere di narrazione, ovvero alla modalità enunciativa dell'avventurarsi cavalleresco in uno spazio incognito e meraviglioso. I due piani sono intrecciati, ovviamente.

Il lemma *ambages*, *hapax* nelle opere latine, ha una sola occorrenza anche nelle opere in volgare. Dobbiamo tornare nel V Cielo, per riconsiderare le parole di Cacciaguida. Il momento è solenne: l'illustre avo, cavaliere, profetizza l'esilio, l'*incertum iter* del pronipote, con mirabile trasparenza oracolare, senza 'ambagi', senza le oscurità spesso devianti dei vaticini pagani: «Né per *ambage*, in che la gente folle / già s'inviscava pria che fosse anciso / l'Agnel di Dio che le peccata tolle, / ma per chiare parole e con preciso / latin rispuose quello amor paterno, /

⁸³ *Merlin*, texte établi par Irene Freire-Nunes, traduit, présenté et annoté par Anne Berthelot, in *Le Livre du Graal*, I, *Joseph d'Arimathie, Merlin, Les Premiers Faits du roi Arthur*, Paris, Gallimard, 2001, p. 612 [§ 41].

⁸⁴ F. ROSSI, *Dante e le ambages cavalleresche*, cit., p. 68. Cfr. anche l'utile messa a punto di GINO CASAGRANDE, «Arturi regis ambages pulcerrime (DVE I x 2)», «Studi Danteschi», LXXIX (2014), pp. 143-155.

⁸⁵ Sul duplice senso, spaziale e morale, di *ambages*, soprattutto nell'*Eneide*, cfr. K. STIERLE, *Il mondo cavalleresco nella «Commedia»*, cit., pp. 123-126.

chiuso e parvente del suo proprio riso». Il penoso vagare dell'*exul immeritus* sarebbe stato confortato dalla «cortesia del gran Lombardo», presso il cui ostello stava crescendo quel giovane, nato sotto il provvidenziale influsso di Marte, destinato a incarnare la speranza dantesca di rivolgimento etico e politico: «A lui t'aspetta e a' suoi benefici».⁸⁶ Qualche ora prima, sulla vetta del monte Purgatorio, era stata Beatrice a interpretare, in maniera intenzionalmente involuta, l'allegorica vicenda del carro: «E forse che la mia *narrazion buia*, / qual Temi e Sfinge, men ti persuade, / perch'a lor modo lo 'ntelletto attua; / ma tosto fier li fatti le Naiade, / che solveranno questo enigma forte / senza danno di pecore o di biade».⁸⁷ La profezia del «cinquecento diece e cinque» sembra oscura, ma presto gli eventi storici avrebbero sciolto l'arcano, precisa con oracolare sussiego la beata. Dante si serve di Ovidio, di un passo tratto dal VII Libro delle *Metamorfosi*, come è stato ben visto fin dai primi commentatori, anche se si tratta di un testo corrotto, che leggeva **Naiades* in luogo di *Laiades* (Edipo, il figlio di Laio). I versi alludono alla morte della Sfinge, che si getta furiosa da una rupe dopo la soluzione dell'indovinello: «Carmina Laiades [**Naiades*] non intellecta priorum / solverat ingeniis et precipitata iacebat / immemor ambagum vates obscura suarum. / Scilicet alma Themis nec talia linquit inulta».⁸⁸ Dunque, Dante 'traduce' *ambagum* con «narrazion buia». L'orizzonte continua a essere quello oracolare. Non necessariamente l'opacità profetica è connotata negativamente, dal momento che, come si è visto, nel secondo caso è proprio Beatrice a trarre profitto dalle ambagi di una predizione. Dipende dal contesto: il termine assume, nella percezione linguistica di Dante, una valenza tecnica, latrice di fibrillazioni poetiche. Precisiamola ulteriormente.

Nei termini di Macrobio, lettore del *Somnium Scipionis* ciceroniano, le spettrali immagini mondane assurgono a un rango enigmatico, intermedio tra verità e falsità, nel *somnium*, che utilizza il velo di copertura di una fittizia struttura narrativa; quelle immagini diventano trasparenti nella *visio*, rivelazione che viene trascesa e attesta la sua verità profetica come *oraculum*, allorché può esibire l'autorevole malleveria di una guida extramondana – nel caso specifico, l'illustre avo dell'anziano console che racconta il sogno. Precisamente, «*somnium proprie vocatur quod tegit figuris et velat ambagibus non nisi interpretatione intellegendam significationem rei quae demonstratur*».⁸⁹ Il sogno non inganna, come accade invece

⁸⁶ *Par.* XVII, vv. 31-36, 71, 88.

⁸⁷ *Purg.* XXXIII, vv. 46-51.

⁸⁸ OVIDIO, *Le metamorfosi*, cit., p. 394 [VII, vv. 759-762].

⁸⁹ AMBROSII THEODOSII MACROBII *Commentarii in Somnium Scipionis*, ed. Iacobus Willis, Lipsiae, Teubner, 1963, p. 10 [I 3, 10]. Il commento di Macrobio, unitamente a quello di Calcidio al *Timeo*, ha fornito alla cultura medievale le chiavi d'accesso neoplatoniche all'analisi dell'immagine, al di là dell'ambito tecnico dell'oniromanzia. Cfr. STEVEN F. KRUGER, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 21-23, e KATHRYN LYNCH, *The high medieval*

al *visum* e all'*insomnium*, esperienze visionarie prodotte da un groppo passionale e mondano che non si scioglie; procede dall'affidabile porta di corno, ma cela il suo significato veritiero *figuris e ambagibus*. La sua qualità profetica può essere denudata da un'attenta interpretazione.

La *Commedia*, che appartiene al genere medievale delle *visiones* dell'aldilà, è trappuntata di sogni, deliqui, estasi, ma non è il frutto né il resoconto di un'esperienza onirica. Certamente, il punto di partenza è quello di uno stupefatto risveglio da un decettivo sonno, per nulla equipollente al *bonus sopor* che prelude all'esperienza estatica: «Io non so ben ridir com'ì v'intraì, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai». ⁹⁰ Ma quanto accade da quel momento in poi è l'esperienza storica di un uomo che, col proprio corpo, peregrina per le regioni ultraterrene. Quel corpo non può essere allegoricamente trasceso, spiritualmente vanificato: c'è, col suo impuro e spesso noioso ingombro, e soltanto la sua irriducibile presenza, che contraddittoriamente costringe l'*excessus mentis* della visione a iscriversi nel registro della temporalità ordinaria – quella concretamente misurabile, di *chrónos* –, consente al didascalismo lirico-descrittivo di articolarsi in esperienza narrabile, in vero e proprio racconto. I riferimenti contestuali, le pennellate atmosferiche, le perifrasi astronomiche: nel libro della memoria la storicità del viaggio è resa 'memorabile', e quindi paradossalmente credibile, dall'oltraggiosa acribia con cui il *nunc stans* dell'eterno viene misurato col *nunc fluens* del divenire.

Oltraggiosa? Di per sé, il contenuto della 'visione', per quanto mirabile, articolato con davvero divina sottigliezza, non aveva titolo per rivendicare il carattere di una assoluta singolarità. Dai tempi di San Paolo, per stare all'ambito cristiano, quanti chierici erano stati rapiti fino al Terzo Cielo? Dante ovviamente lo sapeva, ma secondo il suo costume, non si attarda a confutare la genia dei corrivi epigoni: va diritto alla fonte, per emularla e, non dobbiamo dubitarne, per superarla. La supera grazie a Virgilio: Enea «ad immortale / secolo andò, e fu sensibilmente». Quanto a Paolo, «Andovvi poi lo Vas d'elezione, / per recarne conforto a quella fede / ch'è principio a la via di salvazione». ⁹¹ Dunque, in quel celebre luogo della Seconda Lettera ai Corinzi, che ha ispirato l'apocrifo della *Visio Pauli* e tutte le sue successive riprese e amplificazioni, l'Apostolo cursoriamente menziona un'esperienza che ha sfidato i limiti del concepibile e dell'esprimibile:

Scio hominem in Christo ante annos quattuordecim (sive in corpore nescio sive extra corpus nescio Deus scit) raptum ejusmodi usque ad tertium caelum. Et scio

dream vision: poetry, philosophy, and literary, Stanford, Stanford University Press, 1988, soprattutto il capitolo *A grammar for dream and vision for medieval poetry*, pp. 46-76.

⁹⁰ *Inf.* I, vv. 10-12.

⁹¹ *Inf.* II, vv. 14-15 e 28-30.

hujusmodi hominem (sive in corpore sive extra corpus nescio Deus scit), quoniam raptus est in paradisum et audivit arcana verba quae non licet homini loqui.⁹²

Col corpo, senza corpo: Paolo non è in grado di dirimere il dubbio; certamente ha toccato un limite che la sapiente umiltà profetica cristiana non ritiene possibile valicare. Agostino, prendendo spunto dalla nescienza paolina, individua il grado ultimo di pienezza estatica a cui può giungere la visionarietà creaturale, inferiore solo alla perfetta conoscenza delle intelligenze angeliche e dei beati che, dopo il secondo giudizio, saranno beneficati dall'armonioso ricongiungimento di corpo e spirito:

Denique quamvis abrepto Apostolo a carnis sensibus in tertium caelum et paradisum hoc ipsum certe defuit ad plenam perfectamque cognitionem rerum, quae Angelis inest, quod sive in corpore sive extra corpus esset, nesciebat. Hoc utique non deerit, cum receptis corporibus in resurrectione mortuorum corruptibile hoc induetur incorruptione et mortale hoc induetur immortalitate. Omnia enim evidentia erunt sine ulla falsitate, sine ulla ignorantia suis ordinibus distributa, et corporalia et spiritalia et intellectualia in natura integra et beatitate perfecta.⁹³

Paolo di Tarso non sapeva, Dante sì.⁹⁴ Che Dante possa presumere tanto per sé, latore di un'investitura profetica che lo rannobilisce di fronte al tredicesimo Apostolo, dovrebbe continuare a sorprendere, a meno che non si reputi, ai fini della comprensione e dell'efficacia del testo, che l'integumento narrativo, e la conseguente scelta espressiva in volgare, non siano altro che una graziosa concessione ai *minus habentes*. Occorre invece ribadirlo: è il racconto a essere 'strutturale'.⁹⁵ E chi ha osato 'raccontare' quella materia che poteva essere oggetto, secondo la proporzione aurea d'epoca, solo di raptus mistici o di disquisizioni dottrinali, avrà potuto trattare con sussiegosa condiscendenza le varie manifestazioni letterarie ascrivibili alla pratica, di interesse linguistico e generico, del *mettre en romanz*? Si conceda invece

⁹² 2 Cor. 12, 2-4. Si tenga presente che «già all'interno della tradizione della *Visio Pauli*, con modalità varie e complesse, si cerca di rovesciare l'indicibilità per proibizione della seconda epistola ai Corinzi in un obbligo di manifestazione, in un'investitura profetica. E a partire da questa elaborazione del motivo profetico l'investitura, l'ordine della *denuntiatio* si diffonderà nella letteratura visionaria» (GIUSEPPE LEDDA, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in *Modelli e antimodelli della «Commedia»*, a cura di Michelangelo Picone, «Lecture classensi», 37, 2007, p. 135).

⁹³ SANT'AGOSTINO, *La Genesi*, cit., p. 726 [XII, 36, 69].

⁹⁴ A non considerare l'affettazione di umile nescienza paolina di *Par. I*, vv. 73-75: «S'i' era sol di me quel che creasti / novellamente, amor che 'l ciel governi, / tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti».

⁹⁵ D'obbligo rimandare all'importante e per certi aspetti pionieristico studio di TEODOLINDA BAROLINI, *The Undivine «Comedy»*. *Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

che Dante fosse propenso ad attribuire al canale romanzesco, al di sotto dell'onestà dissimulazione ostentata per ragioni accademiche, pregi di natura funzionale ed estetica, oltre che divulgativa ed edonistica.⁹⁶ Un gioco serio, insomma. Non è detto che quella materia profana, snocciolata nell'*entrelacement* di armi e di amori, non potesse ricevere il beneplacito di una committenza più alta di quella costituita da monarchi e signori spesso illetterati,⁹⁷ o da cortesi dame dell'aristocrazia feudale: un divino ispiratore, azzardiamo. Sofferamoci su un caso particolarmente intrigante.

Un religioso eremita, che non intende squarciare il velo dell'anonimato, racconta di aver ricevuto in sogno la visita di Cristo: è capitato proprio a lui, l'infimo tra i peccatori di questa terra, come dichiara affettando umiltà. Era la notte tra Giovedì e Venerdì Santo, 717 anni dopo la Passione – quindi, nel 750 d.C. Aveva ricevuto in custodia un piccolo libro, scritto di pugno dal Messia – «jou meïsmes l'escris de ma main», aveva asseverato Cristo. Al risveglio, inizia a sfogliare il libro. Si accorge che, a dispetto delle dimensioni, il libro racchiude una scrittura inesauribile – «si m'esmerveillai molt coment en si petit livret pooit i avoir tant de letre». Vi ritrova la propria storia, e di tutto il suo lignaggio. Passato il primo stupore, si concentra sulla lettura: «Et quant je oi longement esté en tel pensee, si esgardai avant et vi qu'il avoit ens escrit: CI COMMENCE DEL SAINT GRAAL». Trascinato ma anche sconvolto dai contenuti del racconto, cade in due successive estasi, che lo introducono ai misteri del Paradiso. Scortato da un Angelo, arriva fino al Terzo Cielo, come già aveva fatto Paolo:

Et se je disoie que ce fust au tierc ciel, la ou sains Pols fu posés si ne quidroie pas mentir [...]. Et illueques me moustra il la force de la Trinité apertement. Car je vi deviseement le Pere et le Fil et le Saint Esperit, et si vi coment ces .III. personnes repairoient a une deïté et a une poissance.

Tornato lo spirito nel corpo – «Atant mist mon esperit dedens mon cors» –, l'eremita riprende la lettura, e quindi ripone il libro nella teca che custodisce il Corpus Domini. La mattina di Pasqua il libro non si trova più. Grande è lo scoramento del chierico. Una voce lo riconforta: avrebbe ritrovato il testo sacro al termine di un penoso percorso – «car ançois te couvient il painne sousfrir que tu l'aies mais». Fiducioso si mette in viaggio, e dopo un lungo errare, guidato da una meravigliosa bestia tetramorfa, recupera il prezioso volume. Rientrato sfinito

⁹⁶ «Fu grandissima l'influenza di queste narrazioni e dei loro protagonisti per il Dante narratore: stupisce anzi che non proliferino monografie sul Dante 'arturiano'» (G.M. ANSELMi, *Dante, il Medioevo e il nostro tempo*, cit., pp. 10-11).

⁹⁷ Giovanni di Salisbury auspicava la formazione di sovrani educati nelle arti liberali, «quia rex illiteratus est quasi asinus coronatus» (JOANNIS SARESBERIENSIS *Polycraticus*, in *PL CXCIX*, col. 524 d [IV, 6]).

nel proprio abituro, si corica. Gli appare di nuovo, in sogno, Cristo. Questa volta gli viene affidato l'esplicito incarico di trascrivere il libro, traducendo i caratteri divini in cui era scritto:

Et quant je fui couchiés, si aparut a moi li Haus Maistres ausi que il avoit fait autre fois par devant, et me dist: «Au premier jour ouvrable, escri cest livret; et prens a l'aumaire quanque il couvient a escrivain, et si ne t'esmaie pas se tu ne sés escrire, car tu le savras molt tres bien».

L'eremita si pone diligentemente all'opera; verosimilmente utilizza il latino, ma il suo testo, e a maggior ragione il sacro archetipo, è perduto; sopravvive la sua ulteriore trascrizione in francese, in *langue d'oïl*, come testimonia il proliferare di narratori all'ennesimo grado all'interno del racconto, che 'romanzano' la materia:⁹⁸ «Car mesire Robers de Borron qui ceste estoire tranllata de latin en romans, et la vraie estoire, le tesmoigne», per citare un caso.⁹⁹ Robert de Boron è l'autore di *Joseph d'Arimathie* ovvero *Estoire dou Graal*, un romanzo in versi antecedente all'assemblaggio del ciclo prosastico, e del frammentario *Merlin*. L'altra fittizia autorialità di rilievo è quella di Gautier Map, che alla fine della *Quête* viene esplicitamente accreditato col ruolo di compilatore e volgarizzatore, in onore del re Enrico II Plantageneto: «dont maistres Gautiers Map les traist a faire son livre del Saint Graal pour l'amour del roi Henri son signour, qui fist l'estoire tranllater de latin en François». Ai fini del nostro discorso, è interessante rilevare che viene confermata la natura derivata della versione in francese, da uno o più perduti antigrafii in latino. Anche questo testo era stato ritrovato presso l'abbazia di Salisbury: «gardees en l'abeie de Salesbieres».¹⁰⁰ Quanto alla storia, inizia col racconto della vicenda di Giuseppe d'Arimatea, che aveva pietosamente recuperato il calice dell'Ultima Cena, ovvero, il Santo Graal.

⁹⁸ Per un utile messa a punto: «*Mettre en roman*, vuol dire propriamente 'glossare' in lingua volgare, 'mettere, chiarendone il contenuto, alla portata degli ascoltatori', 'far comprendere, adattandolo alle circostanze'. [...] *roman*, connotato dall'idea di glossa, manterrà per molto tempo come concorrenti *conte*, allusione a un'oralità ormai dominata; *aventure*, che evoca una proiezione in un tempo aperto; e *histoire*, che è verità compiuta» (P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce*, cit., pp. 361-362).

⁹⁹ *Joseph d'Arimathie*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Gérard Gros, in *Le Livre du Graal*, I, cit., p. 537 [§ 582].

¹⁰⁰ *La quête du Saint Graal*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Gérard Gros, in *Le Livre du Graal*, III, cit., p. 1177 [§ 378]. Sulla costruzione di autorialità all'interno della versione ciclica, cfr. RUPERT T. PICKENS, *Autobiography and history in the vulgate «Estoire» and in the prose «Merlin»*, in *The Lancelot-Grail cycle. Text and transformations*, ed. by William W. Kibler, Austin, University of Texas, 1994, pp. 98-116; EMMANUELE BAUMGARTNER, *Les techniques narratives dans le roman en prose*, in *The Legacy of Chrétien de Troyes: Chrétien et ses contemporains*, a cura di Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, vol. I, Amsterdam, Rodopi, 1987, pp. 167-190.

Qui non interessa, e costituirebbe comunque un'impresa disperata, ricostruire una trama filologicamente attendibile degli approcci danteschi alla complessa materia del ciclo arturiano, disegnata e trasmessa nell'affresco narrativo del *Lancelot-Graal*: a quali fondi bibliotecari avesse avuto accesso, quali codici fossero stati compulsati, in quale ordine gli fosse arrivata un'epopea in prosa sottoposta di suo a un iridescente regime di permutazioni e interpolazioni. Preme chiarire che tipo di rapporto, a livello funzionale e di gusto, Dante potesse intrattenere con quella materia. Abbiamo sunteggiato il proemio di *Joseph d'Armathie*, romanzo cronologicamente successivo ai pannelli centrali del ciclo in prosa:¹⁰¹ la finzione dell'Anonimo, costruita con fattura narrativamente squisita in lingua volgare, iscrive un'enciclopedia romanzesca ad amplissima campata in un ordine providenziale, che può essere persuasivamente colto solo dal lettore che, con sguardo panoramico, leghi l'inizio, ovvero la passione e morte di Cristo, con gli sviluppi genealogici, la *translatio* della sacra reliquia, il farsi e consolidarsi del regno arturiano, le avventure dei cavalieri, la *queste* del personaggio principale, Lancelot, e la conclusiva rovina di quel mondo leggendario che risalta, nella partecipe ricezione medievale, coi colori di una lontana verità storica.

Lo sappiamo, lo attesta un trasparente riferimento infernale, Dante non aveva interrotto la lettura: in maniera continua, o con sequenza verosimilmente desultoria, a seconda dell'accessibilità dei manoscritti, era arrivato al *redde rationem*, al risolutivo duello fra Mordret e Artù, raccontato nell'ultima parte di *La mort du roi Arthur*. Ecco i versi: «non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra / con esso un colpo per la man d'Artù»,¹⁰² che mirabilmente reinventano la suggestiva immagine romanzesca: «Et dist l'estoire qu'après l'estors del glaive passa parmi la plaie uns rais de soleil».¹⁰³ Il riferimento è sorprendentemente preciso, al pari dell'altro minuto particolare narrativo estrapolato dal *Lancelot*, richiamato in un canto paradisiaco. A meno che non si voglia pretendere che l'ancora giovane letterato fiorentino tenesse uno zibaldone per appuntarsi luoghi e immagini delle sue disparate letture, funzionali a un riuso stilistico, occorre prendere atto che nell'approccio alle prose romanzesche del ciclo la soglia dell'attenzione, e l'investimento emotivo, fossero altamente suscettibili, al punto da imprimere tracce nella memoria del poeta, «come figura in cera si suggella», vere e proprie *imagines agentes*; ma si può supporre che quei testi fossero oggetto di attenzione, di lettura/rilettura, durante le ambagi

¹⁰¹ *Joseph d'Armathie*, cit., pp. 7-21 [§ 3-15]. Del romanzo incipitario del ciclo esiste un volgarizzamento fiorentino, forse attribuibile a Giovanni Villani, contenuto in un codice lacunoso e mutilo, che risale ai primi anni del XIV secolo: cfr. *La storia del San Gradale. Volgarizzamento toscano dell'«Etoire del Saint Graal»*, a cura di Marco Infurna, Padova, Antenore, 1999, pp. XXII-XXIV.

¹⁰² *Inf.* XXXII, vv. 61-62.

¹⁰³ *La mort du roi Arthur*, texte établi par Mary B. Speer, traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, in *Le Livre du Graal*, III, cit., p. 1463 [§ 328].

dell'esilio.¹⁰⁴ Non c'è ombra di dubbio: l'esaltazione della liberalità, valore cortese per eccellenza che cementa ideologicamente e politicamente il rapporto *inter pares* del feudalesimo arturiano, non può che rinfrancare l'orgoglio e le speranze di un intellettuale sbandito, costretto a mendicare «sua vita frusto a frusto». Artù era l'emblema stesso della *largesce*:

Parmi le vertus que prône l'idéal courtois à tous ceux qui veulent se réclamer de l'exemple du roi Arthur, la largece est certainement la plus importante. C'est autour d'elle que tournent les autre vertus chevaleresques, et c'est sa disparition qui peut à elle seule amener un dérèglement du royaume arthurien – c'est ce qui passe dans La Mort le Roi Artu: que le roi Arthur cesse de se montrer généreux envers ses chevaliers, et ils abandonnent sa cour.¹⁰⁵

Ecco Artù che viene designato cavaliere e campione della virtuosa figura allegorica, *largece*, che partecipa alla danza nel giardino di *Déduit*: «Largiece la vaillant, la sage, / tint un chevalier dou lignage / le bon roi Artu de Bretagne; / ce fu cil qui porta l'enseigne / de valor et le gonfanon: / encor est il de tel renon / que l'en conte de li les contes / et devant rois et devant contes».¹⁰⁶ Si deve datare ai primi tempi dell'esilio, termine *ante quem* la citazione nel II libro del *De vulgari eloquentia*,¹⁰⁷ la grande canzone dottrinale *Doglia mi reca ne lo core ardire*, che stigmatizza la corruzione morale indotta dall'avarizia nella gratuita affiliazione alla logica sociale del dono e contro-dono: «Io vo' che ciascun m'oda: / chi con tardare e chi con vana vista, / chi con sembianza trista / volge 'l donare in vender tanto caro / quanto sa sol chi tal compera paga. / Volete udir se piaga? / Tanto chi prende smaga, / che 'l negar poscia no'gli pare amaro. / Così altrui e sé concia l'avar».¹⁰⁸

Le evidenze incontestabili scarseggiano, non possiamo confidare nella gravida evidenza testuale di un rifacimento, seppure fatto circolare sotto un nome di copertura, come nel caso della summa didascalico-allegorica del *Roman de la Rose*, precipitata nel *Fiore*; ci assiste soltanto un inciso, suggestivo ma provocatorio nella sua perentorietà non argomentata, che occorre in una pagina del *De vulgari eloquentia*.

¹⁰⁴ Secondo Rajna è plausibile che Dante riprendesse in mano il *Lancelot* quand'era presso Guido Novello da Polenta o, più genericamente, durante il suo peregrinare fra corti appenniniche e bassopadane (cfr. PIO RAJNA, *Dante i romanzi della Tavola Rotonda*, «Nuova antologia», LV, 1° giugno 1920, p. 234).

¹⁰⁵ AMAURY CHAUOU, *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII^e-XIII^e siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 160.

¹⁰⁶ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 37 [vv. 1173-1180].

¹⁰⁷ *De vulgari eloquentia*, II, 2, 8, p. 497.

¹⁰⁸ *Doglia mi reca ne lo core ardire*, vv. 118-126, in *Rime*, 14, pp. 86-87.

Certo, in un'ottica di raffinamento morale, che traguarda sapienza e rettitudine, il secco edonismo naturalistico del *Fiore* dovrebbe creare maggiore imbarazzo rispetto all'ilare condiscendenza per le *ambages* dei cavalieri arturiani. Ma il *Roman de la Rose* non è, a dispetto dell'intitolazione, un romanzo: un esilissimo filo narrativo sostiene un raffinato ma anche altamente pletorico apparato argomentativo allegorico, che ha solleticato la libidine intellettuale di un popolo di dotti, in grado di entusiasinarsi per una cerimonia di iniziazione sessuale, che si risolveva infine nell'apoteosi di una deflorazione. Christine de Pizan, la sola donna che abbia letto il *Roman* – meglio: l'unica lettrice che abbia avuto la sfrontatezza di confrontarsi col *Roman* da un punto di vista speculativamente avvertito –, ne smaschererà con agio, e indignazione, la vanagloria razionale, la parzialità del giudizio, lo zelo farisaico. Al suo confronto, il *Lancelot-Graal*, che recava in dote l'intollerabile difetto di essere accessibile a un pubblico di potenziali lettrici, rifugge per specchiata moralità, per autentica 'cortesia', se a quel termine si potesse assegnare un senso che lo eradichi dal cerimoniale statico e cerebrale dell'introspezione lirica. Ricordiamo che fra gli uffici del cavaliere arturiano c'era quello di difendere la religione cristiana, di proteggere l'istituzione ecclesiastica, al punto di vigilare sul puntuale versamento delle decime. Trascogliamo un passo dallo scrupoloso vademecum con cui la Dame de Lac istruisce il giovane Lancillotto sui doveri della cavalleria: «Chevaliers fu establis outreement pour Sainte Eglise garantir, car ele ne se doit desfendre par armes ne rendre mal pour mal; et pour ce est establis li chevaliers qu'il garantisse celui qui tent la senestre joe quant on l'a feru en la destre». ¹⁰⁹ L'amplessima compilazione romanzesca, così assicura l'Anonimo eremita che ha ricevuto la rivelazione, è la trascrizione, traduzione e infine volgarizzamento di un ovviamente perduto originale, scritto di pugno da Cristo. ¹¹⁰ Possiamo immaginare, e documentare, l'irritazione dei lettori 'scolastici' per una finzione irricevibile; non siamo autorizzati a inferirne che il disdegno teoretico e il biasimo morale siano stati sottoscritti da Dante. A titolo di esempio, riportiamo un giudizio, largamente condiviso e apparentemente condivisibile, che tuttavia riteniamo opinabile, per nulla assodato, quantomeno discutibile: «Ma basti pensare, quasi sulla soglia della *Commedia*, all'episodio di Francesca: dove è talmente trasparente la liquidazione morale (difficilmente scindibile in lui da quella letteraria) delle stesse favole arturiane che in anni non lontani egli aveva

¹⁰⁹ *La Marche de Gaule*, cit., p. 251 [§ 245].

¹¹⁰ Forse l'Anonimo gioca con una delle sue fonti: anche il manoscritto originale di cui l'*Historia Regum Britanniae* sarebbe l'antigrafo è perduto. Si trattava, come precisa Goffredo di Monmouth nell'epistola dedicatoria, di un «Britannici sermonis librum vetustissimum», che gli era stato donato dall'arcidiacono di Oxford (GEOFFREY OF MONMOUTH, *The history of the kings of Britain*, ed. by Michael D. Reeve, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, p. 5).

dichiarato ‘bellissime’.¹¹¹ Tutto sarebbe ‘trasparente’, se accettassimo il presupposto che sia Dante a condannare Francesca, e non invece il Rettore (o i rettori) di quel sistema teologico e morale.

Con l’innesto del tema del Graal la materia cavalleresca cambia statuto;¹¹² l’erranza o *aventure* personalistica si trasforma in una *queste* sovraindividuale, con implicazioni profetiche e sotierologiche, in tempestiva giustapposizione con le discussioni teologiche che porteranno alla prima codificazione della dottrina della transustanziazione, sancita dal IV Concilio Lateranense nel 1215. La cavalleria terrestre di Gauvain e Lancelot è costretta a ripiegare di fronte alla cavalleria celeste di Perceval e Galaad:

Ma la leggenda del Graal di Robert [de Boron], ripresa poi da Chrétien, sviluppa una problematica dell’esistenza che fino ad allora non aveva sviluppato le sue possibilità narrative, essendo rimasta prigioniera del mondo ideale dell’amore cortese e della corte di Artù. Il tema del Graal rende possibile portare a termine da un punto di vista letterario l’interpretazione universalistica dell’esistenza cortese e cavalleresca. L’azione liberatrice del cavaliere protagonista, preparata nei romanzi anteriori e che si struttura in maniera sempre più globale e gravida di conseguenze, trova nel Graal la possibilità di elevarsi ad azione redentrice escatologica.¹¹³

Quella del Graal è l’avventura di un ceto in crisi di funzione e di identità, stretto fra il consolidarsi dei grandi organismi monarchici e l’emergere della nuova realtà cittadina e ‘villana’: «La ricerca del Graal è l’avventura globale della cavalleria, che proietta in essa la sua immagine ideale, mentre nell’altra grande avventura medievale delle crociate essa è costretta a riconoscersi per quella che è realmente».¹¹⁴ Che si possa annusare o meno sentore di eresia millenaristica, non importa ai fini del nostro discorso. Quella materia è ben più che superficialmente dilettevole, quelle avventure non sono solo l’estrinseca macchina per uncinare l’interesse del lettore allo svolgimento di un intrigo ridondante. In quel senso semanticamente denso che stiamo cercando di illustrare, sono avventure, *ambages*, che un lettore medievale sensibile, ‘loico e clericale’ non soggiogato da pregiudizi ideologici, può giudicare ‘bellissime’, *pulcerrime*.

Come è stato rilevato, il prologo del *Tristan en prose* avrebbe potuto fornire un’autorevole pezza d’appoggio alla fattura della dizione dantesca:

¹¹¹ P.V. MENGALDO, *La letteratura d’oïl nel «De vulgari eloquentia»*, cit., pp. 296-297.

¹¹² Dalla vastissima bibliografia trascogliamo gli studi raccolti in FRANCESCO ZAMBON, *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2013.

¹¹³ E. KÖHLER, *L’avventura cavalleresca*, cit., p. 347.

¹¹⁴ Ivi, p. 122. Cfr. A. CHAUOU, *L’idéologie Plantagenêt*, cit., p. 194.

Après ce que je ai leü et releü par maintes foiz le grant livre del latin, celui meïsmes qui devise apertement l'estoire del Saint Graal, mout me merveil que aucun preudome ne vient avant qui enpreigne a translater del latin en François; car ce seroit une chose que volentiers orroient povre et riche, puisqu'il eüssent volenté d'escouter et d'entendre *beles aventures et plesanz*, qui avindrent sanz doutance en la Grant Bretaigne *au tens le roi Artus* et devant, ensi come l'estoire vraie del Saint Graal nos raconte et tesmoigne.¹¹⁵

Di poco successiva alla vulgata del *Lancelot*, la fortunata compilazione del *Tristan*, che intende rivendicare il ruolo di summa dell'epica cortese arturiana, deve offrire il giusto spazio al tema del Graal. Si noti che anche in questo caso l'Anonimo autore, che si cela sotto lo pseudonimo di «Luces, chevaliers et sires del Chastel del Gat, voisin prochien de Salesbieres», si presenta come *translateurs* di un fantomatico originale in latino. *La tavola ritonda* conferma, sin dalla prima battuta, l'avvenuta lessicalizzazione del tratto: «Signori, chesto libro conta e divisa di belle aventure e di grandi cavallarie».¹¹⁶ Qui però interessa il *Lancelot*, unica fonte accertata e accertabile. Si consideri che nel sistema narrativo del *Lancelot-Graal* l'*aventure*, quando non sia *malaventure*, riceve spesso i connotati positivi di *haute, merve(i)lleuse, bo(i)ne*, in sporadici casi si trova la marcatura superlativa *moult bele aventure, asses bele aventure*. Analizziamone una, significativa, per sommi capi, un'avventura che possa dirsi davvero 'bella', tenendo nel debito conto che

La situazione che caratterizza il personaggio che dice io nella *Commedia*, al momento di iniziare il suo viaggio nell'Oltretomba, presenta evidenti punti di contatto con la situazione in cui si viene a trovare il 'chevalier' una volta che ha deciso di 'entrer en aventure': l'uno e l'altro vagano infatti angosciosamente dentro una selva/'forest' nella quale si sono perduti. Ritrovare la via smarrita, e al tempo stesso riuscire ad imporsi in tutta una serie di prove che mettono in pericolo l'incolumità morale prima che fisica del protagonista: questi gli scopi immediati dell'*aventure*.¹¹⁷

Lancillotto e Perceval incrociano nella Foresta Desolata un misterioso cavaliere, che li sorprende disarcionandoli. Si tratta di Galaad, il figlio che Lancillotto aveva concepito con una principessa che, in virtù di un incantesimo, si

¹¹⁵ *Le roman de Tristan en prose*, tome I, éd. par Renée L. Curtis, München, Hueber, 1963, p. 39 (nostri i corsivi). Cfr. F. Rossi, *Dante e le ambages cavalleresche*, cit., p. 95.

¹¹⁶ *La tavola ritonda* o *L'istoria di Tristano*, cit., p. 1.

¹¹⁷ M. PICONE, *Dante e la tradizione arturiana*, cit., pp. 7-8. Lo Studioso pone a riscontro la prima delle avventure di Lancillotto, al compimento del diciottesimo anno.

era palesata con le fattezze di Ginevra.¹¹⁸ Non lo riconosce e si pone, senza il supporto di Perceval, al suo inseguimento. Ben presto si smarrisce nell'intricata foresta: «Et Lancelos cevauche après le chevalier tout la traverse de la forest, en tel maniere qu'il ne tint ne voie ne sentier, ains s'en vait si *com aventure l'en maine*; et ce li fait molt mal qu'il ne voit ne long ne prés u il peüst prendre sa voie, que molt estoit la nuis *oscure*». Dopo un penoso peregrinare, s'imbatte in una cappella diroccata: vorrebbe appressarsi per onorare l'altare finemente decorato e il candelabro acceso, ma non riesce ad accedere a quello spazio consacrato. Torna sconsigliato alla sua cavalcatura, e si addormenta. Nel sonno ha una visione: giunge un cavaliere gravemente afflitto, che prega Dio di beneficiarlo con l'apparizione della santa reliquia, affinché sia risanato. La preghiera viene esaudita, il Graal si palesa e guarisce le ferite. Il cavaliere, rinfrancato, si accorge della presenza di Lancillotto, assopito. Commenta col suo palafreniere quell'inopportuno e persistente stato di torpore: «il est par aventure si coupables enviers Nostre Seingnor qu'il ne li plaist mie que il ait veüe ceste aventure».¹¹⁹ S'impadronisce delle armi e del cavallo di Lancillotto, giudicando che ne avrebbe fatto miglior uso. Lancillotto si desta, vorrebbe credere a un sogno, ma si trova spogliato della sua dignità di cavaliere, mentre una voce si leva dalla cappella: «Lancelot, plus durs que pieres, plus amers que fust et plus despris que fighiers, comment fus tu tant hardis que en lieu u li Sains Graaus fust ne repairast, osas entrer?». Disperato, in lacrime, fugge, maledicendo il giorno della sua nascita, e biasimando la sua vita peccaminosa. Raggiunge un eremo: un santo eremita sta celebrando una funzione. Chiede di essere confessato. Il buonuomo paragona la condizione del peccatore a quella del dormiente:

Mais ausi que vous veés que li hom forvoie auqune fois en son cemin quant il s'endort et il revient ariere sitost com il s'est esveilliés, *tout ausi est del peceor qui s'endort em pechié mortel et tourne fors de droite voie*, et il retourne a son Creatour et se drece al Haut Signour qui crie tous dis: «Je sui fois, verités et vie».

Gli spiega quindi il significato del monito ricevuto: «jou t'ai moustré que en toi est toute durtés; la u si grans durtés est hierbregie, n'en a pooir nule douçor

¹¹⁸ Cfr. ARIANNA PUNZI, *Lancillotto e suo figlio: tra identità e alterità*, in *Confini e parole. Identità e alterità nell'epica e nel romanzo*, a cura di Annalisa Perrotta e Lorenzo Mainini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020, pp. 149-166.

¹¹⁹ L'edizione Sommer, basata sul manoscritto di Londra BL Add. 10292-4, legge a questo punto «*ceste bele aventure*» (*Les aventures ou la Queste del Saint Graal. La mort le roi Artus*, in *The vulgate version of The Arthurian Romances*, edited from manuscripts in the British Museum, by H. Oskar Sommer, vol. VI, Washington, The Carnegie Institution, 1913, p. 43; nostro il corsivo).

de remanoir. Ne on ne doit pas quidier qu'il i remaigne riens fors *amertume*». ¹²⁰ Lancillotto, dal cuore più duro della pietra, refrattario alla pietà, sapeva che non avrebbe condotto a termine l'impresa del Graal, quella bella avventura gli era preclusa, diversi segnali premonitori lo avevano messo sull'avviso. Era presente quando Gauvain aveva riferito ad Artù e ai compagni d'armi riuniti a corte una predizione: l'avventura del Graal sarebbe stata negata ai cavalieri che si fossero macchiati del peccato di lussuria: «cil qui par sa chaitive de luxure avoit perdu a achiever les aventures del Saint Graal». ¹²¹ Qualche tempo prima, la voce di un'anima trapassata lo aveva redarguito di fronte alla tomba di re Galaad:

Et saces que tu meïsmes achievaisses les aventures del saint Graal, se ne fust pour les cruous pechiés et pour les ors dont tes cors est envenimés. Mais cil achievera les aventures que tu as perdu a achiever, se ne fust par les grans ardures de luxure qui est en toi, et por ce que tes cors n'est mie dingnes de metre a fin les aventures del saint Graal pour les cruous pechiés et pour les ors dont tes cors est envenimés: c'est la desloiaus luxure. ¹²²

È giunta l'ora del pentimento, Lancillotto fa voto di castità, non senza aver reso un estremo omaggio a quella donna e a quell'amore che lo avevano consacrato cavaliere:

Sire, fait il, il est ensi que jou sui mors par le pechié d'une moie dame que j'ai amee toute ma vie. C'est la roïne Genievre, la feme au roi Artu; c'est cele qui a planté m'a donné or et argent et rices dons que j'ai aucune fois donné as povres chevaliers; c'est cele qui m'a mis en grant beuban et en la grant hautece u jou sui; c'est cele pour qui amour j'ai fait les grans proueces dont tous li mondes parole; c'est cele qui m'a mis de povreté en riquece et de mesaises en totes bones eürtés terriens. ¹²³

Fermiamoci qui. Le avventura di Lancillotto non sono finite, tantomeno risulterà attenuato il suo amore per la Regina. Amore colpevole, acido corrosivo della coesione sociale di quell'eletto universo cortese? Sì, è un giudizio risaputo e ripetuto, ma che si ferma all'evidenza brutale di un epilogo, e non va preso per oro colato (come se l'evidenza brutale della dannazione di Francesca fosse il *caput mortuum* di ogni spiegazione). Le cose in realtà non sono così semplici, quell'amore

¹²⁰ Così nell'edizione Sommer: «nule *pit[i]es* el cors remanoir» (ivi, p. 50; nostro il corsivo).

¹²¹ *La seconde partie de la quête de Lancelot*, cit., p. 404 [§ 367].

¹²² *Galehaut*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Mireille Demaules, in *Le Livre du Graal*, II, cit., pp. 1352-1353 [§ 419].

¹²³ *La Quête du Saint Graal*, cit., pp. 883-900 [§ 73-91] (nostri i corsivi, che evidenziano parallelismi lessicali e contestuali con la *Commedia*).

non è soltanto esiziale, anzi. Si badi: Ginevra si rifiuta di vedere Lancillotto; è sdegnata, poiché le è arrivata voce che il suo amante si sia innamorato della dame d'Escalot. Bohort, nobilissimo cavaliere che si distingue nella *quête du Graal*, il re che, sopravvissuto alla battaglia di Camlann, materialmente avrà il privilegio di siglare il racconto della saga, perora la causa del cugino:

vous ferés perir el cors d'un sol home toutes les grasses par coi hom monte en honour terrien et pour coi il est apelés gentils: c'est biautés et proesce, hardemens et chevalerie, et gentillece [...]. Mais tout ensi conme il est coneués et renomés de toutes bones aventures, tout ensi le despoullérés vous [...]. Et pour ce, dame, poés vous veoir que vous adamagerés plus cest roialme, et maint autre, que onques dame ne fist par le cors d'un sol chevalier. Ce est li grans biens que nous avons de vostre amour!¹²⁴

Insomma, Bohort ha compreso che quella dedizione cortese ed erotica ispira le più nobili virtù, nutre il valore, stimola alle belle imprese: il mondo arturiano si regge proprio sulla *proudhomie* di Lancillotto, che sussiste solo se ispirata e nutrita dall'amore per la Regina: «Bohort concludes that if Guenevere persists in rejecting Lancelot, all his good qualities will perish: proesce, hardemenz, chevalerie, gentillesce [...]. As Lancelot is the best knight in the world, this will in turn produce a political crisis».¹²⁵

Ma la bella avventura del Graal gli è negata. Il suo racconto riassume in maniera esemplare le 'ambagi' di una materia narrativa che suavisamente traspone il *détour* spaziale nelle volute ermetiche di un cifrario profetico. È veramente arduo credere che un pellegrino smarrito nella selva oscura del peccato, tuttora inetto di fronte alle illecebre infamanti della lussuria, abbarbicato, diciamo pure, a cavallereschi sogni reazionari di restaurazione morale e politica, investito di sedicente autorevolezza visionaria, non potesse essere avvinto dalle appassionanti vicissitudini di un mondo fantastico più vero di una realtà storicamente deprecabile.¹²⁶ Infatti, quelle *ambages* sono giudicate *pulcerrime*, il più esplicito *coming out* che potesse concedersi in contesti di rugginosa dottorale disquisizione. Per il resto, c'è il V Canto dell'*Inferno*, c'è la *Commedia*.

¹²⁴ *La mort du roi Arthur*, cit., pp. 1258-1259 [§ 87].

¹²⁵ SIMON GAUNT, *Love and death in medieval french and occitan courtly literature. Martyrs to Love*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 106.

¹²⁶ Sulla fortuna dell'immagine di Dante 'negromante', cfr. G.M. ANSEMI, *Dante, il Medioevo e il nostro tempo*, cit., pp. 143-151: «io credo che a Dante, almeno nel 1320, non spiacesse affatto – e anzi persino lo 'divertisse' – essere considerato una sorta di nuovo Merlino» (p. 148).

IV.5.4. *Giocchi di società cortesi*

Come un re sconfitto, che paga la presunzione di avere voluto guerreggiare fuori del suo regno, raccoglie le forze residue asserragliandosi nella retroguardia, così l'amante sprezzato batte in ritirata nel recinto della scrittura, versando la sua frustrazione nel reliquiario di un libro istoriato, da offrire alla Signora. Alla *meson memoire* della dama amata si accede attraverso due porte, *veoir et oïr*; e dunque, agendo di concerto, *painture et parole* riattiveranno nella memoria della donna la persistenza di una richiesta di amore altrimenti destinata a sbiadire fra i ricordi assopiti. Il galante prologo dei *Bestiaires d'amours* (metà XIII sec.) di maître Richard de Fournival, canonico e cancelliere della cattedrale d'Amiens, conferma, qualora ce ne fosse bisogno, che la lettura bassomedievale mette in gioco due attività complementari: la visione delle immagini miniate nell'apparato decorativo, e l'ascolto delle parole pronunciate. «Altri indizi interni a numerosi romanzi confermano la lettura ad alta voce, forse anche con la messa in opera di ruoli diversificati o di una minima 'teatralizzazione' del testo». ¹²⁷ Il libro si guarda e contestualmente si ascolta: può essere la propria voce, nel caso di lettura per sé, oppure quella dell'altro, nel caso di letture a due, che definiscono uno spazio di prossimità fra libro e corpi, virtualmente sensuale. Nel «repertorio delle immagini di donne in lettura sino al XIV secolo [...] possiamo incontrare letture promiscue di uomini e donne in contesti cortesi, espresse in corpi morbidi e non segnati dalla fatica, bensì dal diletto». ¹²⁸ Richard de Fournival illustra la dinamica della memoria, o fantasia, che si attiva nella lettura sotto l'azione congiunta di vista e udito:

car quant on voit peinte une estoire ou de Troies ou d'autre, on voit les fais des preudommes qui cha en arriéré furent aussi con s'il fussent present. Et tout aussi est il de parole, car quant on ot .j. roumans lire, on entent les fais des preudommes aussi con s'il fussent present. ¹²⁹

I protagonisti delle antiche storie, nonché dei più recenti romanzi, Achille e Polissena al pari di Tristano e Isotta, sono riportati in vita, come fossero presenti, dal gesto propiziatorio della lettura. Non si tratta del semplice potere icastico

¹²⁷ W. MELIGA, *Il pubblico dei testi cortesi*, cit., p. 117.

¹²⁸ T. PLEBANI, *Tra disciplina e diletto: corpi di lettori, corpi di lettrici*, cit., p. 68.

¹²⁹ R. DE FOURNIVAL, *Le Bestiaire d'amour*, cit., pp. 2-3. Cfr. CHRISTOPHER LUCKEN, *La maison de mémoire, le jardin du savoir et la chambre de philosophie. Topographie d'un homme de savoir (Richard de Fournival)*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 36, 2018, pp. 235-255; ELIZABETH EVA LEACH AND JONATHAN MORTON, *Intertextual and intersonic resonance in Richard de Fournival's «Bestiaire d'amour»: combining perspectives from literary studies and musicology*, «Romania», CXXXV, 539/540, (3/4), 2017, pp. 313-351.

dell'ἐνάργεια, o *evidentia*, poiché il venerando e abusato *atout* stilistico sfugge dalla disponibilità sapiente e illusiva di poeti e retori, per connotare la *quidditas* stessa della materia narrativa, che incrocia, nello spazio fisico della lettura, la ricezione di una plastica fantasia.

L'abbondanza di discorsi diretti, monologhi e dialoghi, sebbene sia in sé indifferente, favorisce, durante la lettura, gli effetti di voce e di mimica; o dovremmo dire l'inverso? [...] In ogni modo, il testo si dispiega così scenicamente, facendo riferimento a qualche tipo di realizzazione in *performance*, reale o fittizia.¹³⁰

Leggere, in quel modo, fisicamente embricato, la storia di Lancillotto e Ginevra, significa essere *con* Lancillotto e Ginevra, nell'animazione fantastica di un indotto comportamento romanzesco, che solo una prospettiva dottrinarica antistoricamente dicotomica può contrapporre al comportamento reale:

Dès les XII^e siècle et jusqu'à l'aube de la Renaissance, les nobles personnages des romans courtois semblent vouloir sortir des pages enluminées des manuscrits pour acquérir une consistance plus ou moins réelle dans le déroulement quotidien. [...] alors que le critique moderne dévalue le comportement romanesque, en le situant tantôt du côté d'un innocent *wishful-thinking*, tantôt du côté de la 'justification de classe', le Moyen Âge ne le polarise guère comme un antonyme du réel. Plus précisément, le comportement romanesque médiéval nous apparaît comme une modulation de l'être, comme un possible dont l'essence, reposant dans le désir, a un pouvoir aimant [...] et ne se détermine point en tant qu'opposition à la réalité.¹³¹

Prima e meglio che avventura della fantasia solipsistica, il comportamento romanzesco è una 'modulazione dell'essere' sociale. Un gioco di società cortese, che l'uomo medievale inurbato in un contesto cittadino mercantile e manifatturiero mette in scena nelle circostanze storiche che determinano la sua coscienza di ceto. Feste, tornei, banchetti, processioni principesche ampliavano, anche nelle situazioni estemporanee del diporto quotidiano, i confini di una soggettività né divisa né liquida, come quella moderna, bensì elastica, che faceva del comportamento cortese, ispirato da modelli romanzeschi, un possibile dell'essere reale. Giochi di 'ruolo', potremmo dire oggi, «a remarkably serious form of amusement that could entail adoption of the names and identities of characters of romance and reconstitution in minute detail of their language, sentiments, actions, activities,

¹³⁰ P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce*, cit., pp. 367-368.

¹³¹ M. STANESCO, *D'armes & d'amours*, cit., pp. 366-367.

and manners».¹³² Non ammettendo questa modulazione fluida, si è costretti a bipartire l'universo narrativo del *Decameron*, con brusca soluzione di continuità: il registro fittizio del ritiro in villa che si limita a rianimare un topos, quello del *locus amoenus*, e il realismo storico e psicologico di buona parte delle novelle. Ma se ascoltiamo madonna Fiammetta graziosamente rievocare le feste fiorentine per l'inizio della primavera, allietate dai giochi cavallereschi d'armi dei giovani al cospetto di fanciulle magnificamente addobbate, ricaviamo un'impressione diversa:

le quali poi che alli teatri in grandissima quantità radunate si veggono, ciascuna quanto il suo potere si stende dimostrandosi bella, non dubito che qualunque forestiere intendente sopravvenisse, considerate le contenenze altiere, li costumi notabili, gli ornamenti piuttosto reali che convenevoli ad altre donne, non giudicasse noi non donne moderne, ma di quelle antiche magnifiche essere al mondo tornate: quella, per alterezza, dicendo Semiramís simigliare; quell'altra, agli ornamenti guardando, Cleopatràs si crederebbe; l'altra, considerata la sua vaghezza, sarebbe creduta Elena; e alcuna, gli atti suoi bene mirando, in niente si direbbe dissimigliare a Didone.¹³³

Si sarà notato che la sequenza delle donne antiche redivive ripete, con variazione nell'ordine di presentazione, quella snocciolata da Virgilio nel II Cerchio. Sempre Boccaccio ricorda la bella e lodevole usanza fiorentina delle brigate di giovani, che «si vestivano insieme almeno una volta l'anno, e insieme i di più notabili cavalcavano per la città e talora armeggiavano, e massimamente per le feste principali o quando alcuna lieta novella di vittoria o d'altro fosse venuta nella città».¹³⁴ Agevole dedurre le fonti d'ispirazione romanzesche di questo giovanile associazionismo – che Guido Cavalcanti, come era lecito attendersi, sdegnava; il dettatore Boncompagno da Signa, all'alba del XIII secolo, ci elargisce una significativa informazione:

Fiunt enim in multis partibus Ytalie quedam iuvenum societates quarum aliqua falconum, aliqua leonum, aliqua *de tabula rotunda* societas nominatur [...] et licet ista consuetudo sit per universas partes Ytalie, multo fortius in Tuscìa viget, quia vix reperirentur in aliqua civitate iuvenes qui non sint adstricti alicui societati vinculo iuramenti.¹³⁵

¹³² DONALD MADDOX, *The Arthurian Intertexts of Inferno V*, «Dante studies», CXIX, 1996, p. 118.

¹³³ G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta. Il corbaccio*, cit., p. 112.

¹³⁴ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 450 [VI, 9].

¹³⁵ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Cedrus*, in LUDWIG ROCKINGER, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, «Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen

Ennesima dimostrazione della popolarità della materia arturiana, che pervadeva l'ordine ludico e mimetico delle aggregazioni giovanili, delle solenni occasioni celebrative, degli improvvisati socievoli *rendez-vous*, e poteva definire i parametri che misuravano gli scollamenti da un ideale civile e politico materiato di valore e cortesia. In tal senso, si afferma

la lettura del mondo di re Artù come emblema di positivo ordine civile da proporre alla realtà comunale. Non ignota ai testi francesi (dove tuttavia è piuttosto orientata all'ordinamento feudale), tale tendenza è precocemente attestata in Italia, già alla fine del XII secolo (quindi anteriormente alla grande diffusione dei romanzi), radicata nel costume cittadino delle compagnie di giovani.¹³⁶

La monarchia angioina dei Plantageneti fu prodiga di revival arturiani, in ragione di legittimazione dinastica e politica, per buona parte del XIII e XIV secolo. Le cronache riportano notizia dell'allestimento celebrativo di Tavole rotonde a partire dal 1252:

Elles avaient des aspects de sociabilité arthurienne très important pour le cour d'Édouard I^{er}. Réunissant pendant deux ou trois jours des participants affublés de noms arthuriens, elles donnaient lieu à des joutes, avec des armes «à plaisance», imitées des romans de chevalerie. Le désir de jouer aux Lancelot, Gauvain et Percival y amenait des chevaliers de toutes conditions, qu'un banquet final, à la charge de l'organisateur, rassemblait autour d'une table sans attention à la hiérarchie.¹³⁷

La voga di giostre e tornei incoraggiava dunque l'assunzione di ruoli e pseudonimi arturiani. Si consideri il caso, celebre e controverso, del cavaliere Ulrich von Liechtenstein, *Minnesänger* che esercitò rilevanti funzioni amministrative nel Ducato di Stiria, e che illustrò, nel poema autobiografico *Frauendienst*, le prodezze 'sportive' compiute per smussare l'algida noncuranza di una nobile dama. Nel 1240, durante la serie di giostre battezzate *Artursfahrt*, pretese di farsi chiamare Artù, riuscendo a coinvolgere altri cavalieri in un *tour* mitteleuropeo che rinovellava i fasti della Tavola rotonda. La piena attendibilità del racconto è da prendere con beneficio d'inventario, ovviamente; tuttavia, non pare opinabile la sua verosimiglianza storica: non siamo di fronte a un Don Chisciotte *avant la lettre*, poiché Ulrich/Artù si muove in un coeso universo di credenze e atteggiamenti, che nutre e incrocia i contesti comunitari della cultura materiale.

Geschichte», IX, 1863, I, p. 122 (nostro il corsivo).

¹³⁶ D. DELCORNO BRANCA, *Le storie arturiane in Italia*, cit., p. 396.

¹³⁷ A. CHAUOU, *L'idéologie Plantagenêt*, cit., p. 276.

Pour les contemporaines d'Ulrich, le comportement romanesque de celui-ci n'est absolument pas aberrant ou ridicule; il est évident que, pour eux, la norme n'est point ce que la critique moderne considèrera par la suite comme la 'rationalité' de la 'vie réelle', mais l'univers même des romans, transformé en modèle de réalité.¹³⁸

Anche l'orizzonte religioso riassume il suo immaginario per accogliere la suggestione cavalleresca: la predicazione evangelica degli ordini mendicanti aveva bisogno di nuovi cavalieri della fede, che cimentassero sul loro terreno le ideologie pauperistiche propugnate dai catari della Linguadoca; ed ecco Francesco, che assomiglia la propria compagnia di frati a quella della Tavola rotonda: «Isti sunt fratres mei milites tabulae rotundae qui latitant in desertis et remotis locis ut diligentius vacent orationi et meditationi, sua et aliorum peccata plorantes, viventes simpliciter et humiliter conversantes».¹³⁹

Conosciamo perfettamente il giudizio sprezzante e sussiegoso del *mainstream* culturale accademico e teologico nei riguardi di una materia romanzesca 'volgare', che nutre un immaginario popolare non educato, da purgare attraverso la disciplina del cilicio intellettuale, providamente integrato, *ad maiorem Dei gloriam*, da strumenti di suasion corporea. Sintomatiche le prese di distanza del maggior poeta laureato, che, come sappiamo, nemmeno in sede epistolare parlava *in camera caritatis* – abbiamo visto un luogo delle *Senili*; altrove, nelle more di una disquisizione di natura geografica, gratifica la saga arturiana col titolo di *fabula mendax*.¹⁴⁰ Il *Triumphus Cupidinis* fa giustizia di quella oscena *Trivialliteratur*, pochi versi prima di chiamare in causa la «coppia d'Arimino»: «Ecco quei che le carte empion di sogni, / Lancilotto, Tristano e gli altri erranti, / ove conven che 'l vulgo errante agogni».¹⁴¹ Posizione chiarissima, che ribadisce lo schifilfoso

¹³⁸ M. STANESCO, *D'armes & d'amours*, cit., p. 369. Cfr. KELLY DE VRIES, *The real Ulrich von Liechtenstein*, in ULRICH VON LIECHTENSTEIN, *The service of Ladies [Frauendienst]*, Woodbridge, Boydell, 2004, pp. VII-XIII. Cfr. anche MICHEL PASTOUREAU, *Jouer au roi Arthur. Anthroponymie littéraire et idéologie chevaleresque*, in *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Le Seuil, 2004, pp. 293-305.

¹³⁹ *Speculum perfectionis* seu *S. Francisci Assisiensis Legenda antiquissima*, auctore fratre Leone, nunc primum edidit Paul Sabatier, Paris, Fischbacher, 1898, IV, 72, p. 143.

¹⁴⁰ Si tratta della V Epistola metrica del I Libro, indirizzata a papa Benedetto XII (cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Epistulae metricae. Briefe in versen*, hrsg. von Otto und Eva Schönberger, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 66 [v. 73]). Cfr. CHRISTOPHER KLEINHENZ, *The arthurian tradition in the three crowns*, in *The Arthur of the Italians. The arthurian legend in medieval italian literature and culture*, ed. by Gloria Allaire and F. Regina Psaki, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 158-160; cfr. anche MICHELANGELO PICONE, «Ecco quei che le carte empion di sogni». *Petrarca e la civiltà cavalleresca*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 31, 2008, pp. 11-27.

¹⁴¹ F. PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*, in *Trionfi*, cit., p. 45 [III, vv. 79-81].

disprezio di una condizione di *minoritas*, intellettuale e morale, in cui lo stesso poeta si era trovato invischiato, prima del salutare ravvedimento agostiniano, al tempo del suo «primo giovanile errore».¹⁴²

Dunque, prendiamo in carico l'appunto petrarchesco: quella materia leggendaria è propalata da racconti mendaci, a cui non si può prestare credito. Nel senso che sono racconti di fantasia? Ma Artù non era un personaggio storico? La posizione di Boccaccio è ambivalente. In qualità di studioso, avanza un cauto scetticismo: «Noi, cioè Polo e io, *leggiavamo un giorno per diletto di Lanciallotto*: del quale molte belle e laudevole cose raccontano i romanzi franceschi, cose, per quel ch'io creda, più composte a beneplacito che secondo la verità».¹⁴³

Sappiamo che la monarchia plantageneta, a partire da Enrico II¹⁴⁴ e dalla consorte, Eleonora d'Aquitania, aveva imbastito un perspicace programma culturale di legittimazione dinastica, che, nella montante rivalità politica con la casata dei Capetingi,¹⁴⁵ era riuscito ad accreditare un'eroica figura di sovrano guerriero, in grado di competere, anche dal punto di vista dell'aggiudicazione universalistica, col prestigio epicamente consacrato e storicamente documentabile di Carlo Magno. Polemica dura a morire, come testimonia l'Anonimo autore dell'*Entrée d'Espagne*, che ribadisce la superiore dignità storica del ciclo carolingio: «ne vos sembleront mie de les fables d'Artù».¹⁴⁶ L'investitura non è suggellata da una continuità di lignaggio, cioè di sangue, dal momento che da Artù non si era sviluppata una discendenza, ma in virtù di una eredità di funzione, che Enrico II poteva rivendicare a ragione, grazie all'imponente apparato storiografico e romanzesco che nel giro di mezzo secolo mette a punto la leggenda bretone, a partire da tradizioni orali di origine gallesse e a residui motivi del folklore celtico. La cronaca in distici latini *Draco normannicus* (1167), del monaco benedettino Étienne de Rouen, intercala nel racconto del conflitto col

¹⁴² Le relative terzine, quella citata dei *Trionfi* e la prima del sonetto incipitario dei *Rerum vulgarium fragmenta*, potrebbero agevolmente sovrapporsi: «Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno».

¹⁴³ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 323.

¹⁴⁴ Il sagace e politicamente spregiudicato sovrano inglese è ricordato ellitticamente («Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli», *Inf.* XXVIII, v. 136) da Bertram dal Bornio nella IX Bolgia, per giustificare l'orrenda punizione che gli era stata comminata dalla giustizia divina – Bertram fu tra i feudatari che esercitarono la loro influenza per sobillare la ribellione di Enrico il Giovane contro il padre.

¹⁴⁵ La schiatta degli storici antagonisti dei Plantageneti sarà gratificata dall'acerba *vituperatio* del capostipite, Ugo Capeto, incontrato da Dante nella VII Balza purgatoriale: «Io fui radice de la mala pianta / che la terra cristiana tutta aduggia, / sì che buon frutto rado se ne schianta» (*Purg.* XX, vv. 43-45).

¹⁴⁶ *L'Entrée d'Espagne*, chanson de geste franco-italienne, publiée d'après le manuscrit unique de Venise par Antoine Thomas, 2 voll., Paris, Didot, 1913, vol. I, p. 15 [v. 367].

sovrano capetingio Luigi VII un immaginario scambio epistolare tra Artù ed Enrico II.¹⁴⁷ Si tenga presente, inoltre, che per buona parte del XII secolo ebbe non disprezzabile diffusione il motivo ‘chiliastico’ del ritorno di Artù da Avalon. La profezia è espressamente evocata nel *Roman de Brut* (1155): «Arthur, si la geste ne ment, / fu el cors nafrez mortelment; / en Avalon se fist porter / pur ses plaies medeciner. / Encore i est, Bretun l’atendent; / si cum il dient e entendent; / de la vendra, encore puet vivre».¹⁴⁸ Intanto iniziava a diffondersi anche una tradizione alternativa, ‘mediterranea’, che identificava Avalon col Mongibello (l’Etna) e apriva nuovi spazi alle ibridazioni del meraviglioso narrativo – e si vedano i romanzi *Floriant et Florete* e il pressoché *unicum* occitano *Jaufré*.¹⁴⁹ Insomma, dall’*Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth, una delle compilazioni storiografiche più lette del medioevo, al *Roman de Brut* di Wace, ai romanzi in ottonari a rima baciata di Chrétien, alla successiva epopea prosastica, la corte plantageneta diventa l’epicentro cortese della rinascita culturale del XII secolo.

Le cronache, per quanto romanzate, fanno storia. Quel mondo cavalleresco, che agli occhi di un lettore ‘continentale’ dovrebbe emanare riflessi da lontani non meglio precisabili conflitti endogeni alla Britannia postromana, non svapora nella brumosa vaghezza del mito. Sappiamo esattamente in quali circostanze, e quando, Artù muore: durante l’epica battaglia di Camlann, «anno ab incarnatione Domini .dxlii.», specifica con scrupolo lo storico Goffredo di Monmouth.¹⁵⁰ Gli *Annales Cambriae*, una delle fonti cronachistiche di Goffredo, colloca la battaglia nel 537 d.C.; Philippe de Commines, il grande storico della dinastia dei Valois, utilizza ancora senza remore, come fonte affidabile per i propri *Mémoires* (fine XV secolo), l’opera di Goffredo di Monmouth.¹⁵¹ Ma l’*Historia Regum Britanniae* non si interrompe col resoconto degli eventi che arrivano al 542 d.C.: continua per buona pezza e tocca la fine del VII secolo, allorché narra la penitenza di re Cadwaladrus (Caedwalla o Cedoaldo, re del Wessex), che viene battezzato a Roma da papa Sergio nel 689 d.C. – circostanza verificata dalla moderna storiografia:

¹⁴⁷ Cfr. STEPHEN OF ROUEN, *Draco Normannicus*, in *Chronicles of the reigns of Stephen, Henry II, and Richard I*, ed. by Richard Howlett, vol. II, London, Longman, 1885, pp. 697-707 [II, XX-XXII].

¹⁴⁸ ROBERT WACE, *Roman De Brut. A history of the British*, ed. by Judith Weiss, Exeter, Exeter University Press, 1999, pp. 332-334 [vv. 13275-13281].

¹⁴⁹ Cfr. ELIANA CREAZZO, *Lo specchio della fata. Cronotopi dei racconti del Mongibello*, «Viator. Medieval and Renaissance Studies», XLV, 3, 2014, pp. 125-141.

¹⁵⁰ G. OF MONMOUTH, *The history of the kings of Britain*, cit., p. 253 [libro XI]. Cfr. KENNETH HURLSTONE JACKSON, *The Arthur of history*, in *Arthurian literature in the Middle Ages. A collaborative history*, ed. by Roger Sherman Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 1-11.

¹⁵¹ Cfr. ALBERTO VARVARO, «Noi leggiavamo un giorno per diletto»: *esperienza letteraria ed esperienza storica nel Medioevo*, in *Identità linguistiche e letterarie nell’Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 256-260.

Tunc Cadualadrus, abiectis mundialibus propter Dominum regnumque perpetuum, uenit Romam et a Sergio papa confirmatus, inopino etiam languore correptus, duodecima autem die kalendarum Maiarum anno ab incarnatione Domini .dclxxxix. a contagione carnis solutus, caelestis regni aulam ingressus est.¹⁵²

Sappiamo anche, lo abbiamo visto, che nella notte tra giovedì e venerdì santo del 750 d.C. – un ventennio dopo l'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum* di Beda il Venerabile, che passa sotto silenzio i fatti dell'ancora prossima età arturiana – un oscuro eremita riceve da Cristo l'incarico di tradurre il divino testo che riassume l'intera saga del Graal. Nel 1191 la cavalleresca cristianità europea è scossa dalla notizia del miracoloso ritrovamento, durante i lavori di ristrutturazione dell'abbazia di Glastonbury, severamente danneggiata pochi anni prima da un incendio, delle tombe di Artù e Ginevra, spettacolare *coup de théâtre* per gli intenti apologetici della monarchia plantageneta:

Il ressort du recouplement des textes que deux corps ont été exhumés à Glastonbury en 1191, et que, selon les témoignages, dont un seul a pu être visuel, il s'agissait de ceux du roi Arthur et de la reine Guenièvre. La postérité du Moyen Âge, jusque dans les chroniques du XIV^e siècle, a admis cette identification, les restes étant l'objet de nouvelles attentions à la fin du XIII^e siècle, avant leur profanation et leur disparition au XVI^e siècle.¹⁵³

Nel 1278 venne officiata una cerimonia solenne, alla presenza dei regali inglesi Edoardo I ed Eleonora di Castiglia, per esumare le venerande spoglie e collocarle in sarcofagi più acconci. Al sovrano inglese, non ancora defunto, Dante dedica una menzione d'onore nella valletta dei Principi, per contrapporre la sua virtù politica all'inettitudine del padre Enrico III: «Vedete il re de la semplice vita / seder là solo, Arrigo d'Inghilterra: / questi ha ne' rami suoi migliore uscita».¹⁵⁴ Nel giorno di Pentecoste del 1344, Edoardo III organizza a Windsor una Tavola rotonda, che intende rinserrare le fila dei notabili inglesi all'inizio della strategica resa dei conti col Regno di Francia. Aggiungiamo che nel corso del XIII secolo l'epopea bretone aveva conquistato, contestualmente col suo arrangiamento cristologico, il canale espressivo della prosa, smussando le accuse di inverosimiglianza che potevano rilevare dal medium poetico.¹⁵⁵ Ecco come viene giustificata l'ambizione

¹⁵² G. OF MONMOUTH, *The history of the kings of Britain*, cit., p. 281 [libro XI].

¹⁵³ A. CHAUOU, *L'idéologie Plantagenêt*, cit., p. 222.

¹⁵⁴ *Purg.* VII, vv. 130-132.

¹⁵⁵ Sul credito acquisito dalla scrittura prosastica rispetto al regime meno sorvegliato della poesia, cfr. LUDMILLA EVDOKIMOVA, *Livre et roman. L'opposition de la forme-vers et de la forme-prose au XIII^e siècle*, Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), Septentrion Presses Universitaires, Paris, 2003.

storiografica nel prologo in versi di una perduta storia sul re di Francia Filippo Augusto, scritta pochi anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1223: «Issi vos en feré le conte / non pas rimé, qui an droit conte, / si con li livres Lancelot / ou il n'a de rime un seul mot, / por mielz dire la verité / et por tretier sans fauseté; / quar anviz puet estre rimee / estoire ou n'ait ajostee / mançonge por fere la rime». ¹⁵⁶ Testimonianza davvero straordinaria, che conferisce proprio al *Lancelot*, in tempi assai prossimi alla redazione e diffusione del ciclo in prosa, un'esemplarità storicamente fededegna, ¹⁵⁷ che batte in breccia, almeno nella ricezione *middle-brow* dell'epoca, anatemi e sussiegose scrollate di spalle sventagliati dagli accademici o ecclesiastici sacelli della verità. E Dante, incauto incurante vivandiere di temi sapienziali in prosa volgare, avendo avuto la fortuna di giovare di un maestro come ser Brunetto – «la voie de prose est large & pleniére, si come est hore la comune parleure des jens, mais le sentier de rime plus estrois & plus fors, si comme celui qui est clos & fermé de murs & de palis» ¹⁵⁸ –, non si periterà, nel IV trattato del *Convivio*, di accostare i ritiri dalle scene mondane di Guido da Montefeltro e di Lancillotto. E dunque, non c'è ragione di dubitare: «The linking of Lancelot with Guido da Montefeltro [...] shows that, for Dante, the knight of Arthur was as real and historical a figure as one of his contemporaries». ¹⁵⁹ La sua posizione risalta anche per contrasto: «Unlike Petrarch, Dante did not appear to doubt the historical validity of Arthur and other characters in the legends». ¹⁶⁰

Dunque, mettiamo a fuoco i personaggi sullo sfondo campito: quale sarà stato l'approccio di Paolo e Francesca, *a parte subiecti*, alla materia romanzesca che leggono nelle circostanze che conosciamo? Il poema dantesco ci impone di assumere come reali i personaggi delle *ambages pulcerrime* (come gli eroi del mito classico); pertanto, non è lecito estrapolare una più avvertita, e antistorica, cinica coscienza in grado di scernere tra vero della storia e falso della leggenda, per attribuirli proprio a Paolo e Francesca. I due amanti leggono, con diletto, racconti di eventi reali appartenenti a una storia antica («le donne antiche e ' cavalieri»), non *fabulae mendaces*: l'aura leggendaria è conferita dalla distanza temporale, da una spolverata di meraviglioso, non dall'assunzione consapevole del discrimine che

¹⁵⁶ Il prologo è conservato nel ms. BnF fr. 21212, del XIII secolo, e qui si cita da PAUL MEYER, *Mélanges de poésie française*, «Romania», XXIV, 1877, p. 498, vv. 99-107; cfr. ELSPETH KENNEDY, *Intertextuality between genres in the Lancelot-Grail*, in *Text and intertext in medieval arthurian literature*, ed. by Norris J. Lacy, New York-London, Routledge, 1996, pp. 82-83.

¹⁵⁷ Si può dimostrare come i redattori del *Lancelot* avessero narrativamente arrangiato le fonti storiografiche a loro disposizione: da Goffredo di Monmouth a Wace agli autori di cronache (cfr. ANNIE COMBES, *Les voies de l'aventure: réécriture et composition romanesque dans le «Lancelot en prose»*, Paris, Champion, 2001, soprattutto il capitolo *L'ambition historiographique*, pp. 107-178).

¹⁵⁸ B. LATINI, *Li livres dou Tresor*, cit., p. 301 [III, 10].

¹⁵⁹ E.G. GARDNER, *The arthurian legend in italian literature*, cit., p. 148.

¹⁶⁰ C. KLEINHENZ, *The arthurian tradition in the three crowns*, cit., p. 161.

passa tra storia e invenzione. E non è corretto ragionare in astratto, ‘destorificando’ la lettura della situazione concreta:

Quando Paolo e Francesca leggono «un giorno per diletto / di Lancialotto come amor lo strinse», è del tutto privo di rilevanza che la vicenda narrata nel romanzo arturiano sia avvenuta nella realtà o che venga da loro letta come *fiction* o come *history*: in ogni caso, essa agisce come modello esemplare di comportamento e come tale non suggerisce ma determina [...] ciò che fanno i due giovani.¹⁶¹

Con tutto il rispetto, non è vero, è relevantissimo, e non si può sospendere salomonicamente il giudizio, lasciando aperto il varco ai teoremi fantasiosi di chi applica modelli donchisotteschi o bovarystici per illustrare l’approccio del lettore/lettrice medievale all’universo del *romance*. La lettera del testo dovrebbe illuminare anche i moderni lettori che si rifiutano di vedere: i due amanti di Rimini mai e poi mai avranno dubitato della veridicità di ciò che stavano leggendo; Francesca non ha bisogno né di ravvedersi per improvvida credulità, né di subornare il pellegrino con cui sta dialogando: lei è lì, nel turbine infernale, e con lei c’è Tristano, c’è Didone, Achille, Elena; forse mancano Ginevra e Lancillotto, solo perché graziati dal loro estremo ravvedimento. Dov’è la menzogna romanzesca? Il romanzo non ha ingannato, ha posto sotto gli occhi degli amanti una verità storica ed esistenziale, che li *ri-guardava*. Si chiama rivelazione, non illusione. Il conflitto non sarà tra verità e invenzione, ma tra astrazione (dogmatica) della morale e verità (in situazione) della vita. Pertanto, il processo di presunta romanzizzazione, che induce mimetismo comportamentale, deve essere rivisto: Paolo e Francesca non attingono all’universale della vicenda amorosa attraverso un fantastico caso tipico, ma si confrontano con una esemplare vicenda storica, mirabilmente raccontata. Storia chiama storia, il rispecchiamento non deve nulla al mimetismo, ma al compimento, l’implicazione è di natura figurale.

IV.5.5. *Semantica del bacio*

Nell’esile trama del libello che racconta la formazione erotica e poetica di Dante, gli episodi in sequenza del *senhal* e del *gabbo* introducono una svolta ideologica di importanza capitale: l’Amante, a cui è stata negata la beatitudine del saluto, scopre di essere incapace di sostenere la presenza dell’Amata. L’inettitudine e l’incresciosa condizione sentimentale del giovane poeta diventano oggetto di

¹⁶¹ A. VARVARO, «Noi leggiavamo un giorno per diletto», cit., p. 262.

pubblico mormorio. Un occasionale capannello di gentili donne, un po' per celia un po' per pietà, lo incalza:

delle quali una, volgendo li suoi occhi verso me e *chiamandomi per nome*, disse queste parole: «A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo». E poi che m'ebbe dette queste parole, non solamente ella, ma tutte l'altre cominciaro ad attendere in vista la mia risposione. Allora dissi queste parole loro: «Madonne, lo fine del mio amore fu già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine che era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua mercede, à posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno». ¹⁶²

Inizia la poesia della lode. L'Amata, fisicamente e storicamente, scompare. La relazione diventa esclusivamente fantasmatica. Sia la giovane sposa di Simone de' Bardi, che la fittizia fanciulla degli estemporanei, fuggevoli ma presaghi incontri nel socievole tessuto cittadino, sono mature per la morte. Trasfigurata in purissima materia di *cogitatio*, l'Amata ricomparirà in Eden dopo aver scandito il nome che quella prosa, discretamente, schiva. Nemmeno l'*amor de lonh* era riuscito a fondare l'impossibilità del rapporto e la sua riduzione a circuito logorroico su una così tranciante abrogazione dell'altro, poiché Jaufré Rudel impetrava, quantomeno, la grazia di 'vedere' la Signora: «Dieus, que fetz tot quant ve ni vai / e formet sest'amor de lonh / mi don poder, que cor ieu n'ai, / qu'ieu vey a sest'amor de lonh». ¹⁶³ Dante attraversa Cavalcanti, accetta le conseguenze del suo umorale pessimismo averroistico, e lo supera: 'uccide' l'Amata per non consegnarsi al logoramento psichico e fisico di una tensione erotica intollerabile. E infatti Beatrice muore, deve morire. «Punto d'incontro per liberare l'Io lirico (tutto maschile), ripetiamo, la *necessità* di una morte; dell'Io in Cavalcanti, della donna in Dante». ¹⁶⁴ Indiata, astratta controfigura di un teologale femminino, virtuosamente castrata, può eccellere sulla scena della sacra riproduzione, agamica, dei simulacri dell'io. La poesia ringrazia, naturalmente. Quel gesto ha un valore inaugurale, in certo senso catecumenale per l'incipiente tradizione lirica: «Cette sublimation où le culte de la dame est transfiguré par sa mort nous paraît une conception neuve par rapport à

¹⁶² *Vita nova*, X, 5-6, p. 20 (nostro il corsivo).

¹⁶³ JAUFRÉ RUDEL, *Lanquan li jorn son lonc en may*, in *Les chansons de Jaufré Rudel*, éd. par Alfred Jeanroy, Paris, Champion, 1915, p. 15 [vv. 36-39].

¹⁶⁴ ROBERTO ANTONELLI, *La doppia faccia dell'amore*, «Critica del testo», XXI, 3, 2018, p. 90. Rilievo ineccepibile. Ci si può chiedere: era storicamente necessaria la liberazione di un Io lirico tutto al maschile?

celle des troubadours»;¹⁶⁵ ma parte dalla sordina messa a un'altra voce, una voce di donna, che, mentre rileva la novità di una forma d'amore che cerca la sua salvezza negandosi all'amata e negando l'amata, ne denuncia l'incomprensibilità, se non addirittura la falsità, sul piano esistenziale. Quella voce continua a ossessionare il poeta, al punto da ritrovarla, fresca e senza veli, dotta e senza falsi pudori, nel racconto di un eros cortese che progressivamente accorcia le distanze fino alla prossimità innominabile del bacio, che prelude alla confusione dei corpi.

Beatrice muore perché la corte d'amore del Paradiso reclama con grande strepito la sua presenza: «Lo cielo, che non àve altro difetto / che d'aver lei, al suo Segnor la chiede, / e ciascun santo ne grida merzede. / Sola Pietà nostra parte difende».¹⁶⁶ Solo pietà intende le ragioni dell'umano, di tutto ciò che è inquinato di materia, e ha il sapore di terra. Non ci sorprende: dal mistero allegorico della canzone al realismo comico del V Canto, troveremo la stessa disposizione morale che adempie la sua vocazione pandemia. È proprio la pietà – non *de suis ipsius*, ma *de miseria humanae conditionis* – che assolve Dante dopo avere ucciso Beatrice. Nello stesso istante in cui l'afflato lirico si alleggerisce di ogni zavorra mondana, per sanzionare il cerebralismo di un'ispirazione compiaciuta di mirarsi allo specchio, quella pietà resiste, in faccia al Sire dell'universo, mentre il coro dei santi reclama l'ennesimo olocausto al proprio insaziabile appetito di spirito. Senza quella pietà non sarebbe nemmeno concepibile immaginare un poeta che, dalla più intransigente e giubilante deerotizzazione dell'altro, possa ridiscendere alla carnalità del bacio. Proprio quel bacio, che lo spirito non può trascendere.

La cultura medievale ha sviluppato una complessa semantica del bacio. «Amor osculo significatur», scriveva Macrobio nei *Saturnalia*:¹⁶⁷ il bacio non esprime l'affetto, ma lo significa, è rappresentazione di un più o meno codificato cerimoniale, che chiede di essere 'interpretato', come un testo, cioè agito e letto sul sagrato del rituale cortese e cristiano. Un segno dunque, ben più che un gesto: «il est un *signum* ('signe', 'symbole') avant d'être un *gestus* ('geste', 'mouvement du corps'). Ainsi, le baiser est considéré avant tout dans ce qu'il exprime (*signum*) plutôt que dans ce qu'il est physiquement (*gestus*)».¹⁶⁸ Il fatto è che il bacio, l'unione delle labbra, è l'unico atto relazionale che ammutolisce il logos: *in re*, esprime proprio

¹⁶⁵ JEAN FRAPPIER, *Sur un procès fait à l'amour courtois*, «Romania», XCIII, 370, 1972, p. 158.

¹⁶⁶ *Donne ch'aveete intelletto d'amore*, vv. 19-22, in *Vita Nova*, 10, p. 21.

¹⁶⁷ AMBROSII THEODOSII MACROBII *Saturnalia*, cit., vol. I, p. 111 [I, 19, 17].

¹⁶⁸ YANNICK CARRÉ, *Le baiser sur la bouche au Moyen Age. Rites, symboles, mentalités. XF-XV^e siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1992, p. 357. Qui si preferisce utilizzare i lemmi 'espressione' e 'rappresentazione' nel loro valore etimologico: il bacio, in quanto atto che eroticamente coinvolge l'altro, quando è, dunque, tramato di desiderio, non può mai essere ridotto a puro gesto, comunica, è manifestazione fisica dell'affetto, ma non è nemmeno *representamen*, a meno che non si dissociino atto e intenzione. Quel bacio è espressione significativa, ma *alla lettera*.

senza significare, puro linguaggio dei corpi, di due corpi che, nel contatto carnale, prescindono dalla mediazione del verbo. Né dominante né dominato, né attivo né passivo, pura simmetrica relazionalità. Non c'è terzo che intervenga per compensare reintroducendo l'asimmetria dell'ordine razionale. «Soli eravamo e senza alcun sospetto». Per questo motivo occorre inserirlo surrettiziamente, attraverso un sofisticato apparato ermeneutico di codifica e decodifica. Il terzo è il garante del significato, poiché in sua assenza si sdrucchiola dal regime dell'*uti*, cioè dei corpi usati in funzione di altro, e quindi ridotti a segno, al regime del *frui*, dei corpi fruiti (goduti) in quanto tali. Non sia mai.

La tensione desiderante del bacio si palesa nel preludio di un logos disarticolato, emotivamente franto, sincopato: è la parola di Isotta, che ha appena sorbito il filtro, nel passo del *Tristan* di Thomas su cui ci siamo già soffermati.¹⁶⁹ Dopo la rivelazione, affettivamente e visceralmente compromessa, le mute pulsioni del corpo possono prendere il sopravvento: «car ambedus sunt en esseir: / dient lur bon e lur voleir, / baisent et enveisent e acolent».¹⁷⁰ Quel bacio rimane colpevole pura espressione, e pertanto i due amanti, dichiarati folli, saranno condannati a perdersi, giudicati da quella *ratio*, sociale e storica, di cui avevano rifiutato la mediazione ideologica. Ma è anche la parola della Sposa, fin dal primo versetto del *Cantico dei Cantici*, sottoposto a una virtuosistica spirale di intensità affettiva, che in San Bernardo sembra smarrire ogni aggancio referenziale con la sua natura servile di chiosa:

Non quiesco, ait, nisi osculetur me osculo oris sui. Gratias de osculo pedum, gratias et de manus; sed si cura est ei ulla de me, osculetur me osculo oris sui. Non sum ingrata sed amo. Accepi, fateor, mentis potiora sed prorsus inferiora votis. *Desiderio feror non ratione*. Ne quaeso causemini praesumptionem ubi affectio urget. Pudor sane reclamatur sed superat amor. Nec ignoro quia honor regis iudicium diligit sed praeceps amor, nec iudicium praestolatur nec consilio temperatur nec pudore frenatur *nec rationi subicitur*. Rogo supplico flagito: osculetur me osculo oris sui.¹⁷¹

Straordinario. Ma non dobbiamo preoccuparci per la Sposa, tantomeno per l'ispiratissimo Lettore, poiché qui le parole significano: «quidem contactus labiorum complexum significat animorum».¹⁷² E appare paradossale che si millanti il pieno abbandono al linguaggio del desiderio – diciamo, all'urgere del *talento* –,

¹⁶⁹ Cfr. *supra*, § IV.2.4.

¹⁷⁰ THOMAS, *Le roman de Tristan*, cit., pp. 332, 334 [«Premiers aveux d'amour», fragment de Carlisle, vv. 75-77].

¹⁷¹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones super Cantica Cantecorum 1-35*, cit., p. 43 [IX, 2].

¹⁷² Ivi, II, 3, p. 10.

che arriverebbe addirittura a sottomettere la ragione, quando si riafferma, ben evidente nel motto *ex libris*, l'integralista sovranità del logos grazie all'apparato allegorico di codifica. E dunque quella Sposa non è altri che l'Anima, che aspira all'*unio mystica* col Verbo divino, con tanti saluti alla titillante tentazione carnale che, è lecito supporre, trova conforto in una fantasia onanistica. O peggio. Non riusciamo a resistere alla tentazione di riferire una storiella 'edificante' su Bernardo, che impetra invano la grazia di un miracolo, sigillata da una battuta salace e vergognosa. Dunque, il vescovo di Londra, Gilbert Foliot, discorre con due abati sulle virtù miracolistiche del grande monaco cistercense. Uno degli abati, però, può provare per esperienza diretta che il canale di comunicazione con la grazia divina può risultare ostruito, anche per un uomo ispirato come Bernardo:

Cum vera sint que de Barnardo dicuntur, vidi tamen aliquando quod ipsi gracia miraculorum defuit: vir quidam marchio Burgundie rogavit eum ut veniret et sanaret filium eius; venimus et invenimus mortuum; iussit igitur corpus deferri dompnus Barnardus in talamum secretum, et eiectis omnibus incubuit super puerum, et oratione facta surrexit; puer autem non surrexit, iacebat enim mortuus. Tum ego, «Monachorum infelicissimus hic fuit; nunquam enim audivi quod aliquis monachus super puerum incubuisset, quin statim post ipsum surrexisset puer».¹⁷³

Walter Map aveva senza dubbio ragioni personali per polemizzare con l'ordine cistercense, ma non è questo il punto: il punto è la violenza sui minori, inaccettabile sotto ogni latitudine e sotto ogni epoca. E, per esprimerci in tutta franchezza, non basta certo un raptus mistico o una stretta al cilicio per risanare uno stupro.

L'atto di baciare è perscrutato, con attitudine voyeuristica: l'intento è quello di disciplinare i suoi sempre latenti effetti eversivi, regolamentando fino nel midollo la sua applicazione nel regime dei rapporti interpersonali. Perché se è vero che il bacio è insieme uno e trino, vale a dire spirituale, intellettuale e corporale, è soltanto quest'ultima fattispecie, che interessa corpi e non fantasmi, a destare preoccupazioni di ordine morale. La tassonomia calibrata da Aelredo di Rielvaux non lascia adito a dubbi: quando la congiunzione delle labbra esorbita dalla sua 'naturale' (*lex naturalis instituit*) funzione di segno (*signum*), decade a piatta e abominevole espressione di lussuria:

Est igitur osculum corporale, osculum spiritale, osculum intellectuale. Osculum corporale impressione fit laborum, osculum spiritale coniunctione animorum, osculum intellectuale per Dei Spiritum infusione gratiarum. Osculum proinde corporale, non nisi certis et honestis causis, aut offerendum est, aut recipiendum.

¹⁷³ W. MAP, *De nugis curialium or Courtiers' trifles*, cit., p. 80 [dist. I, c. 24].

Verbi gratia, in *signum* reconciliationis, quando fiunt amici, qui prius inimici fuerant ad invicem; in *signum* pacis, sicut communicaturi in Ecclesia interiorem pacem exteriori osculo demonstrant; in *signum* dilectionis, sicut inter sponsam et sponsam fieri permittitur; vel sicut ab amicis, post diuturnam absentiam et porrigitur et suscipitur; in *signum* catholicae unitatis, sicut fit cum hospes suscipitur. Sed sicut plerique aqua, igni, ferro, cibo et aere, quae naturaliter bona sunt, in suae crudelitatis vel voluptatis satellitium abutuntur; ita perversi et turpes, etiam hoc bono, quod ad ea significanda quae diximus, lex naturalis instituit, sua quodammodo flagitia condire nituntur; ipsum osculum turpitudine tanta foedantes, ut sic osculari nihil aliud sit quam adulterari. Quod quam sit detestandum, quam abominandum, quam fugiendum, quam adversandum, quilibet honestus intellegit.¹⁷⁴

Appunto: sembra che Aelredo metta in guardia gli ‘onesti’ futuri lettori del V Canto, impreparati di fronte all’eccesso non simbolico – non razionalizzabile – dell’atto *sub iudice*. È un eccesso che è violenza nei confronti di un sistema ideologico saldo, coerente, totalizzante, che trova il suo braccio secolare nella dottrina della *fin’amor*. *Tout se tient*: la gerarchizzazione dei rapporti politici ed economici di vassallaggio viene sigillata proprio dalla concessione del bacio, che vincola, nel rispetto dei ruoli, a issare il gonfalone della mutua dipendenza. Nell’*homagium manuum et osculi oris* è il signore feudale che, impetrato, prende l’iniziativa di sollevare a sé il deferente cavaliere per accoglierlo nella cerchia comitale. L’atto è avvalorato dal contesto cerimonioso, spesso reso solenne dalla presenza di testimoni: «1) Dans l’*Hominiuum* (‘hommage des mains’), en signe du don qu’il fait de sa personne, le vassal place ses mains jointes entre celles de son seigneur (*immixtio manuum*). 2) Dans la *Fidelitas*, pour sceller le serment de *fidelité* mutuelle, le seigneur et le vassal échangent un baiser sur la bouche».¹⁷⁵ Il servizio d’Amore reitera nel cifrario del codice erotico questo cortese eufemismo. Nel *Roman de la rose* l’Amante che si assoggetta al servizio d’Amore è esplicitamente qualificato dal dio come *vassaus*; in atto di omaggio l’Amante si china per baciargli i piedi, ma Amore lo prende per la mano e gli concede il bacio della bocca: «Si me besseras en la bouche, / ou onques nus vilains ne touche. / Je n’i lesse mie touchier / chascun vilain, chascun porchier, / ainz doit estre cortois et frans / cui ge ensint a home

¹⁷⁴ AELREDUS RIEVALLENSIS *De spirituali amicitia*, in PL CXCIV, col. 73a-b [lib. II] (nostri i corsivi). Per tornare al *Cantico dei Cantici*, anche Guillaume de Saint-Thierry insiste sulla funzione semiotica del bacio: «Osculum amica quaedam et exterior coniunctio corporum est, interioris coniunctionis signum et incentivum» (GUILLELMI ABBATIS S. THEODORICI *Expositio altera super Cantica Canticorum*, in PL CLXXX, col. 483b).

¹⁷⁵ Y. CARRÉ, *Le baiser sur la bouche au Moyen Age*, cit., p. 26.

prans». ¹⁷⁶ Il bacio, dispensato dalla dama, quindi *octroyée* come una regalia, ¹⁷⁷ sanziona il virtuoso raffinamento spirituale del gentile amante, che è riuscito a reprimere gli stimoli disordinati della concupiscenza, al punto da appagarsi di un gesto dal valore esclusivamente simbolico.

While intending real, even sensual kisses, they do not represent the kiss as a pre-ludious bliss or as a promise of further favors to come, but rather as their ultimate goal or reward. This attitude is not found in all the love poetry of these same troubadours but usually only where the love is said to be that special kind that the poets call *fin'amors* as opposed to a concept of false love. This is very much what Andreas, writing after some of these poets, called pure love. ¹⁷⁸

Dante, con perfida coerenza, si sbarazzerà di questo inutile affettato orpello ideologico, per sostituire il bacio col saluto, con buona pace di mistici e poeti che baciavano e avrebbero continuato a baciare fantasime, come il re Alis, irretito nell'incantesimo che gli fa assaporare la sottile gioia sensuale di amoreggiare col 'nulla'. Rammentiamo l'emblematica erotomachia scolpita nei versi del *Cligès*: «Tenir la cuide, n'an tient mie, / mes de neant est a grant eise, / car neant tient, et neant beise, / neant tient, a neant parole, / neant voit et neant acole, / a neant tance, a neant luite». ¹⁷⁹

It is a fact of some consequence that in the successors to the troubadours, the Italian poets of the manner known as *il dolce stil novo*, it is difficult if not impossible to find allusions to the kiss and other such intimacies, at least as far as their poetry in the sweet new style is concerned. The poets of this current etherealized love of donna beyond anything dreamed of by the troubadours, and we will find Dante as the culminating point of this tradition in the *Vita nuova* making it clear that the most he hoped for and what he thrived on was not a kiss from his lady but her greetings. ¹⁸⁰

¹⁷⁶ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 60 [vv. 1884, 1933-1938]. Si noti: questa sorta di *osculum* sacramentale è interdetto agli amanti villani, scortesi.

¹⁷⁷ «L'octroi de ce baiser constitue une garantie analogue à l'*osculum* dans l'hommage féodal» (JEAN FRAPPIER, *Le personnage de Galehaut dans le «Lancelot en prose»*, «Romance Philology», XVII, 3, february 1964, p. 535). Nel «regno feudale dell'amore l'amante, proferendosi vassallo, sollecitava il bacio della dama, la quale avrebbe pur dovuto, a ogni modo, baciar prima, perché il vassallo amoroso non avrebbe ardito offrire tal forma d'omaggio, né la ideale sovrana l'avrebbe senz'altro accettata» (VINCENZO CRESCINI, *Il bacio di Ginevra e il bacio di Paolo*, «Studi danteschi», III, 1921, p. 47).

¹⁷⁸ N.J. PERELLA, *Kiss sacred and profane*, cit., p. 111.

¹⁷⁹ C. DE TROYES, *Cligès*, cit., p. 253 [vv. 3340-3345].

¹⁸⁰ N.J. PERELLA, *Kiss sacred and profane*, cit., p. 118.

La *Commedia* lesina le manifestazioni di affetto che culminano con la compromissione fisica del bacio: «il fatto che Dante non descriva mai baci fa capire quanto questo atto sia qui da intendere come sensuale e sconvolgente».¹⁸¹ A non considerare quanto accade nel V Canto infernale, siamo di nuovo proiettati sulla vetta del monte Purgatorio. I baci fanno parte di un rituale: di penitenza, nel caso delle anime delle schiere di lussuriosi, che s'incrociano ammusando come le formiche;¹⁸² di rappresentazione sacra, con le lubriche effusioni che si scambiano la Puttana e il Gigante, al culmine delle allegoriche vicende del carro: «Sicura, quasi rocca in alto monte, / seder sovresso una puttana sciolta / m'apparve con le ciglia intorno pronte; / e come perché non li fosse tolta, / vidi di costa a lei dritto un gigante; / e baciavansi insieme alcuna volta».¹⁸³ Nell'un caso e nell'altro, il lettore dispone delle chiavi esegetiche per spremere il significato morale dell'atto, e anche in vista di baci scopertamente lascivi, che però non sono reali, il pellegrino mantiene l'intero controllo di sé: la Puttana, come è nella sua natura, ammicca a Dante, ma viene sferzata a sangue per la sua femminile ribalderia – questa sì meravigliosa verità spiegata attraverso il velo dell'allegoria: «Ma perché l'occhio cupido e vagante / a me rivolse, quel feroce drudo / la flagellò dal capo infin le piante».¹⁸⁴

Non si deve credere che il Medioevo fosse incapace di alludere al bacio come pura espressione di gioia sensuale, prescindendo dai contesti di poesia comica e realistica. Occorre però spostarsi in area oitanica: «si pour les troubadours (au Sud), le baiser constitue souvent l'apothéose de la relation d'amour et procure la plus haute félicité, au Nord, chez les trouvères, le baiser n'est qu'une *étape* vers l'intimité total avec la dame».¹⁸⁵ Lo troviamo rappresentato nel giardino di Déduit, poco dopo l'inizio del *Roman de la rose*. Al giardino dei piaceri d'amore si può accedere combinando una serie di qualità, un decalogo caratteriale a cui il protagonista dell'iniziazione erotica intende accostumarsi di buon grado. Fra i valori allegorici che danzano e si danno al buon tempo, ultima viene Jonece, Giovinezza. È una fanciulla di dodici anni, ilare, immagine stessa dell'innocente rinascita primaverile. È accompagnata da un valletto, suo intimo amico, «en tel guise qu'i la besoit / toutes les foiz qu'il li plessoit, / voiant toz ceus de la querole; / car qui tenist d'aus .II. parole, / il n'en fussent ja vergondeus / ainz les veissiez entr'eus deus / baisier come .II. colombiaus».¹⁸⁶ Senza vergogna quei baci, assimilati a quelli dei colombi, che la cultura dei bestiari medievali interpretava inequivocabilmente come abituali

¹⁸¹ ALBERTO CASADEI, *Paolo e Francesca*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 71-72.

¹⁸² «Li veggio d'ogne parte farsi presta / ciascun'ombra e baciarsi una con una / senza restar, contente a brieve festa» (*Purg.* XXVI, vv. 31-33).

¹⁸³ *Purg.* XXXII, vv. 148-153.

¹⁸⁴ *Purg.* XXXII, vv. 154-156.

¹⁸⁵ Y. CARRÉ, *Le baiser sur la bouche au Moyen Age*, cit., p. 70.

¹⁸⁶ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 40 [vv. 1267-1273].

preludi all'accoppiamento.¹⁸⁷ Ma questa fresca ritualità cerimoniosa è pur sempre allegorica. Il racconto, il lai, scansando i sovrasensi dichiara la verità, magari alleggerendone l'esplicitazione attraverso un'allusiva reticenza. Abbiamo visto il cavaliere Guigemar, ferito, accudito dalla giovane Signora segregata. Ci siamo fermati al momento in cui la confidenza culmina nel bacio. Cosa succede dopo? «Des ore est Guigemar a aise: / ensemble gisent e parolent / e sovent baisent e acolent. / Bien lur covienge del surplus / de ceo que li autre unt en us!»¹⁸⁸ Non occorre certo precisare il *surplus* di cui godono tutti gli amanti dopo la complice intimità dei baci. Marie de France racconta quello che accade, con tanta naturalezza e misura da fare letteralmente illividire le disarmanti secolari pedanterie sul significato della conclusiva battuta di Francesca. «Quel giorno più non vi leggemmo avante»: per usare le parole di Ovidio, *cetera quis nescit?* Dopo la lettura congiunta dell'antica storia d'amore di Piramo e Tisbe, Floris e Liriope si rivelano l'uno all'altra. Ecco, nelle parole del narratore, cosa succede dopo la chiusura del libro: «Del sorplus riens ne vos dirai, / car nule veritei n'en sai / fors tant k'il fu tant delez li, / que nom de pucele perdi, / et tant entre ces biaz braz jut, / qu'ele de lui .I. fil consut».¹⁸⁹ Il bambino sarebbe stato chiamato Narciso, proprio quel Narciso che conosciamo.

Certo, mutando prospettiva, e genere, si chiariscono gli imbarazzi moralistici per gli azzardi scabrosi dell'immaginazione:

Dans les textes courtois où l'amour tient une place centrale, plusieurs stratégies sont mises en œuvre pour évoquer la rencontre charnelle avec une certaine pudeur. L'euphémisme, parce qu'il atténue toute idée qui pourrait heurter les sensibilités, est souvent employé: par exemple l'acte sexuel est volontiers désigné par les mots 'fag' dans la poésie occitane, 'deduit' ou 'delit' dans les récits en langue d'oïl, tandis que pour éviter de mentionner les parties génitales, on utilisera la métonymie 'cuisse' ou le mystérieux 'surplus'.¹⁹⁰

Perceval, ingenuamente, aveva applicato il codice cortese senza discernimento, esplicitando la sua formalistica assurdità, stretta fra reticenza, eufemismo e pudore. Il furente cavaliere Orgueilleux de la Lande ritiene dunque di essere nel suo pieno diritto quando punisce brutalmente la moglie, a cui Perceval aveva estorto con la forza ben venti baci – «Le beisa, volsist ele ou non, / vint foiz, si com li contes dit»

¹⁸⁷ Ecco una fonte autorevole: «Columbae proprio ritu osculantur ante coitum» (C. PLINI SECUNDI *Naturalis Historiae*, vol. II, libri VII-XV, cit., p. 196 [X, 58, 79]).

¹⁸⁸ MARIE DE FRANCE, *Guigemar*, cit., p. 21 [vv. 530-534].

¹⁸⁹ R. DE BLOIS, *Floris et Liriope: altfranzösischer roman*, cit., p. 28 [vv. 1043-1048].

¹⁹⁰ MARIE DUPUY ET MATHILDE GRODET, *Grivoiserie, pornographie, scatologie: introduction*, «Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales», 21, 2011, pp. 20-21.

–, poiché «fame qui sa boche abandone / le soreplus de legier done».¹⁹¹ È lo stesso *sorplus* di cui parla Marie de France, proprio la stessa cosa, ma si capisce che la prospettiva è rovesciata. Il luogo comune misogino torna negli assennati consigli dell'Amico all'Amante nel *Fiore*: «E se-lla donna prende tu' presente, / buon incomincio avrà' di far mercato; / ma-sse d'un bacio l'avessi inarrato, / saresti poi certan del rimanente».¹⁹² Dunque, il bacio, carpito o concesso con secondi fini, spiato o raccontato, rientra trionfalmente nell'ordine della significazione: oggetto di discorso, sta *per* altro, e non richiede soverchio lavoro d'interpretazione. Eppure, nella logica prismatica della relazione erotica pare invece che accada *dopo* altro: la lettura s'interrompe, il libro si chiude, il logos si defila.

IV.5.6. *Il bacio di Lancillotto e Ginevra*

Una cultura, come quella medievale, pruriginosamente assillata dall'immagine anfibologica del bacio, di cui tenta in ogni modo di svilire, sopire, negare la carnalità, che spia le manifestazioni dell'erotismo celandosi dietro lo schermo di uno spettacolo di *peep-show*, con uno splendido colpo di coda ci regala due scene iconiche, fra le più realisticamente complesse ed eroticamente affascinanti della tradizione letteraria occidentale. Il merito va attribuito a Dante, proprio a quel poeta che aveva smascherato lo scheletro formalistico del logos erotico cortese, che cantava Midons «trattando l'ombre come cosa salda». La finzione del bacio svapora nella distanza del saluto, la finzione della donna viene tumulata per ossequiare un cadavere, la cara estinta. Seppure inteso come irremeabile enfasi di un discorso poetico già avviato, di fatto il gesto di Dante inaugura la spettrale tradizione del lirismo europeo. Sparigliate le carte, Dante può ora partecipare al tavolo da gioco della rappresentazione realistica, realizzando la posta con insuperata evidenza. Ed è solo suo l'eros vitale del bacio di Paolo e Francesca, che inventa il bacio di Lancillotto e Ginevra. Di entrambe le scene può essere considerato l'autore. Poiché, chiariamolo: in tutta la vastissima compilazione ciclica del *Lancelot-Graal*, in quella pur considerevole del *Lancelot propre*, fra una miriade di personaggi e una sequenza quasi inenarrabile di avventure, l'episodio del bacio fra la Regina e l'eletto dei cavalieri di Artù non esiste nella percezione dei lettori duecenteschi. Non c'è,

¹⁹¹ CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, in *Œuvres complètes*, cit., pp. 703, 781 [vv. 708-709, 3863-3864]. Sul valore allusivo del termine *plus* nel contesto della lirica erotica trobadorica, cfr. GAIA GUBBINI, *Il tatto e il desiderio in una querelle trobadorica: Bernardo di Ventadorn e Marcabruno*, «Critica del testo», VIII, 1, 2005, pp. 281-314.

¹⁹² *Il fiore*, LV, vv. 1-4, p. 188. Cfr. anche G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 104 [vv. 3385-3386], con Bel Accueil che frena l'Amante, in ossequio agli avvisi di Castità («car qui au bessier puet atendre / a poine puet a tant remaindre»).

non ha lasciato traccia. Non c'è un solo testo tramandato, di vario genere, che vi faccia accenno. L'affermazione è perentoria, ce ne rendiamo conto. Se francesisti e filologi romanzi fossero in grado di smentirla, o circostanziarla, portando evidenze testuali, recherebbero un grande servizio alla critica dantesca. Comunque, già Gardner notava: «It is noteworthy that the first part of the *Lancelot* is comparatively scantily represented in Italian, and the best-known episode in the story of Galehaut is given only by Dante». ¹⁹³ Anche la maggior parte delle miniature che illustrano la scena, alcune davvero splendide, appartengono a codici posteriori, XIV secolo ineunte in poi. ¹⁹⁴ Pur ammettendo che all'opaco cannocchiale dello studioso possa sfuggire qualcosa – e saranno comunque inezie –, si dovrà prendere atto che la canonizzazione del bacio cortese fra i leggendari amanti, e la proverbiale sopravvivenza di Galeotto, si devono esclusivamente al genio e al gusto eccentrico di Dante, poeta e lettore. Quel bacio esiste solo *ex post*. Non esiste originale e non esiste copia: nessun banale rapporto mimetico fra le due situazioni. Nell'interno signorile dei Malatesta si attiva l'incanto di un'antica scena, che trova il suo compimento nello sbalordito riconoscersi dei due amanti. Ma prima di approfondire il connotato figurale dell'implicazione, è opportuno, sommariamente, considerare quel piccolo capolavoro di sapienza erotica.

Possiamo assumere, ne abbiamo parlato, che Dante avesse una conoscenza analitica del *Lancelot*, a prescindere dall'individuazione dei codici compulsati. Non una lettura per *morceaux choisis*, ma sequenziale, in cui trovano posto le premesse narrative all'episodio del bacio. Su queste ci soffermiamo, per capire fino a che punto funziona l'inquadramento nel modello triangolare – gli amanti e il terzo, il mediatore – che ha fatto spendere tesori di saggezza. Il modello triangolare non è una struttura dell'immaginario, un trascendentale della relazione: trasuda di storia, di storia borghese. Nella cultura medievale – con abbondanza di esempi provenzali, francesi, mediolatini – un tema di largo consumo speculativo, argomento di tenzone, di diatriba, di corte d'amore, era quello del numero di amanti che la signora cortese potesse concedersi: uno, due, ancora di più? Anche nessuno, quando però duplichì il suo ruolo di moglie in quello di leale amica, *fn'amia*, del marito. È preferibile allora, si chiede Folquet de Marselha, crogiolarsi nel ruolo di unico amante di una dama disdegnosa, o accontentarsi di spartire i favori di una signora cortese? ¹⁹⁵ Questione che merita di essere ponderata; nel frattempo, abbandoniamoci alla malia di un'antica storia d'armi e d'amore.

¹⁹³ E.G. GARDNER, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, cit., p. 159.

¹⁹⁴ Il manoscritto di Berkeley [Berkeley UCB 107], risalente alla metà del XIII secolo, illustra alla carta 126r l'incontro tra Ginevra e Lancillotto organizzato da Galeotto.

¹⁹⁵ Per una ricca esemplificazione, cfr. STEFANO MARIA CINGOLANI, *Estra lei n'i son trei*, «Cultura Neolatina», XLIV, 1-2, 1984, pp. 9-47.

Dunque, la Dame del Lac ha convinto Artus a ordinare cavaliere l'intrepido giovane che aveva cresciuto.¹⁹⁶ Si celebra a corte la cerimonia: la Regina è colpita dalla bellezza del novizio. Lo interroga, ma Lancelot, impallidito, tremante, non riesce a rispondere: «Lors le prent la roïne par la main, se li demande dont il est. Et quant il le sent, si tressaut autresi corne s'il s'esveillast, et tant pense a li durement qu'il ne set que ele li a dit» [§ 265]. Del resto, Lancelot non conosce ancora il proprio nome, né il proprio lignaggio. Qualche tempo dopo, chiede a Genievre, prima di congedarsi per l'avventura in soccorso del castello assediato della Dame de Norhaut, di potersi considerare suo cavaliere, ovunque andrà. La Regina acconsente: «Dame, fait il, la vostre merci. Et s'il vous plaisoit, dame, je me tenroie, en quelque lieu que je fuisse, pour vostre chevalier. – Certes, fait ele, ce voel je moult volentiers» [§ 279]. Sono presenti dame, damigelle e il cavaliere Yvain; la Regina invita Lancelot, inginocchiato, a levarsi, prendendolo per mano. Nel corso dell'avventura della Dolerouse Garde Lancelot apprende il suo nome, leggendolo inciso su un'iscrizione tombale [§ 331].

Nel frattempo, fa la sua apparizione sulla scena il re Galeholt, che ha appena conquistato trenta regni, e chiede, tramite un messo, la sottomissione di Artus. Nessuno lo conosce a corte, tranne Galegantis, che ne tesse le lodi: «Il est plus grans demi pié que nus chevaliers que on sace. Si est li hom del monde plus amés de ses gens, et cil qui plus a conquis de son aage, car il est jouenes bachelers. Et dient cil qui l'ont acointié que c'est li plus gentix chevaliers et li plus debonaires del monde, et tous li plus larges» [§ 460]. Prode, cortese, amato dai suoi sudditi, fisicamente imponente: è il ritratto di Galeholt. Lancelot non è a corte: soverchiato dai nemici, era stato fatto prigioniero nel paese di Malohalt. Artus rigetta sdegnato le condizioni imposte, e si prepara alla guerra. Fin dai primi scontri, si comprende che il regno è in pericolo. Lancelot, incatenato in una cella, ottiene dalla Dame de Malohalt il permesso di partecipare alla tenzone, ma deve giurare di riconsegnarsi alla sua carceriera. Gli vengono riconsegnate le armi, il cavallo e uno scudo vermiglio. Lo sconosciuto cavaliere si distingue in battaglia per valore, quindi scompare. Sia Artus, che ha comunque l'esercito ridotto a malpartito, che Galeholt sono vivamente impressionati. Galeholt propone di deporre le armi per un anno, perché non sarebbe onorevole combattere un nemico allo stremo delle forze; conta anche di riuscire ad arruolare l'intrepido cavaliere con lo scudo rosso.

¹⁹⁶ I riferimenti ai paragrafi del *Lancelot (La Marche de Gaule, cit., pp. 276-585)* verranno dati a testo, per non appesantire l'apparato di note. Nel racconto adotteremo i nomi originali oitanici, pur consapevoli delle varianti ortografiche. Pregevole, in chiave dantesca, la sintetica lettura dell'episodio in GIUSEPPINA BRUNETTI, 'Franceschi e provenzali' per le mani di Boccaccio. Con una nota sui manoscritti della «Commedia», «Studi sul Boccaccio», 39, 2011, pp. 37-44. In altra direzione si muove lo studio di GAIA GUBBINI, *Lancillotto e Ginevra, la coppia 'palinsesto'* – Inf. V, vv. 127-138, «Medioevo letterario d'Italia», 19, 2022, pp. 9-27.

A maggior ragione Artus, rinserrate le file, affida a quaranta cavalieri la missione di battere ogni recesso del regno per trovare il misterioso guerriero.

Lancelot, come promesso, era rientrato nella sua cella. Sfinito, col corpo piagato dalle ferite, si era addormentato. La Dame de Malohalt, che aveva saputo delle imprese compiute dal suo prigioniero, entra di soppiatto nella segreta: osserva il corpo martoriato del bellissimo giovane, e se ne innamora. Il regime di prigionia si fa meno aspro, ma Lancelot mantiene un assoluto riserbo: rifiuta di rivelare il proprio nome. La Dame de Malohalt decide allora di recarsi a Camaalot per saperne di più. Viene ricevuta a corte con grande onore. Fa intendere ai Reali di essere alla ricerca di un campione: il cavaliere dall'armatura vermiglia, di cui tanto aveva sentito tessere le lodi. Artus desolato la disillude: non aveva ricevuto nessuna notizia dal nutrito drappello posto alla sua ricerca. La Dame de Malohalt non riesce a trattenere un sorriso. Genievre se ne accorge e gliene chiede conto, ma la sua ospite glissa: «Lors commence la dame a sousrire des chevaliers qui le queroient, pour ce que il chaçoient la folie. Et la roïne le vit, si s'apensa que pour noient ne rioit ele mie, se li dist: "Certes, je quit mix que vous saciés ou il est que jé ne li rois ne saçons"» [§ 522]. Rientrata al castello, incalza il prigioniero, affinché riveli il nome della Signora a cui aveva affidato il suo cuore. Incassato il nuovo diniego, gli comunica nondimeno che la sua detenzione sarebbe terminata al riprendere delle ostilità fra Galeholt e Artus. In quell'occasione avrebbe dovuto indossare un'armatura nera.

Arriva il giorno, la battaglia inferocisce, corre voce che il prode Gavain sia morto. Lancelot si presenta e subito eccelle. La Dame de Malohalt suggerisce alla Regina di inviare un messaggio al cavaliere con l'armatura nera, chiedendogli di combattere in suo nome. Genievre appare restia, ma infine acconsente: «Et la roïne li dist qu'il mant au chevalier ce que il voldra en son non, qu'ele l'otroie bien. Et la dame de Malehalt en est si lie que pour un poi qu'ele ne vole» [§ 539]. Le prodezze del nero armigero superano ogni immaginazione, lo stesso Galeholt non crede ai suoi occhi. Le sorti dello scontro volgono a favore della milizia di Artus, tutti riconoscono il ruolo determinante dello sconosciuto cavaliere. Sul fare della sera Galeholt approccia Lancelot, gli rende omaggio, lo convince ad accettare la sua ospitalità. Gavain e Genievre vedono il cavaliere dalla nera armatura allontanarsi col re nemico: «Et la roïne esgarde, si voit Galeholt qui en mainne le chevalier: si en est tant esragie qu'ele ne puet un sol mot dire de la bouche» [§ 553]. La cortesia di Galeholt è magnifica, riserva ogni onore al suo ospite, che accetta di combattere per lui, a una condizione: una volta piegato Artus, Galeholt avrebbe dovuto rimettersi alla sua mercè, riconoscendo il suo diritto a regnare. Indi si addormenta, in un letto mirabilmente addobbato. Una volta assopito, Galeholt si corica al suo fianco: «Et quant Galehols sot qu'il fu endormis, si se coucha dalés lui au plus coiemment que il pot» [§ 558]. Il giorno dopo accade quanto preconizzato: sconfitto sul campo, il re riceve, stupefatto e

rinfrancato, l'omaggio dell'avversario. La guerra è finita, Galeholt viene ricevuto a corte.

Lancelot, tuttavia, è in gravi ambascie. Di nuovo, durante il sonno, non riesce a trattenere i suoi lamenti, che si sfogano fino alle lacrime. Il suo nuovo amico vorrebbe potere alleviare quelle sofferenze, ma Lancelot non si espone.

Durante una cena, a corte, il discorso cade sul cavaliere dalla nera armatura, che si è rivelato decisivo per le sorti della guerra. Genievre esprime il desiderio di conoscerlo. Galeholt chiede ad Artus cosa sarebbe disposto a concedere per assoldarlo fra i propri prodi: la metà di ciò che possiede è la risposta, tranne il corpo della Regina, che non è divisibile: «Si m'aît Dix, fait li rois, je li partiroie parmi quanques je porroie avoir, fors solement le cors a ceste dame, dont je ne feroie nule part» [§ 573]. Nel corso di un colloquio riservato, Genievre reitera la sua richiesta. Galeholt accetta a malincuore, perché teme di perdere ciò che ha di più caro al mondo: «Dame, fait il, j'en ai tant fait que je doute que vostre proiere ne me toille la riens el mont que je plus aim» [§ 579]. Riferisce a Lancelot: il cavaliere, confuso, si affida alla discrezione del cortese amico, che suggerisce di organizzare l'incontro in un luogo appartato.

Nell'attesa, la salute e lo spirito di Lancelot migliorano sensibilmente, mentre la Regina frena a stento l'impazienza. I prudenti abboccamenti tra Galeholt e Genievre non sfuggono all'attenzione della Dame de Malohalt: «Et la dame de Malohalt se tient moult pres et espie et escoute lor samblant et lor paroles, car ele quide bien savoir quel chose il pourchaçoient» [§ 581].

Arriva la sera del *rendez-vous*. Il luogo prescelto è alberato e riservato, al riparo da sguardi indiscreti: «Nous irons la aval deduire – se li a moustré un lieu dalés les prés tous plains d'arbrisiaus – si i menrons au mains de compaignons que nous porrons» [§ 583]. Dopo cena, la Regina invita Galeholt, la Dame de Malohalt, la Damoisele Lore de Cardoel e un'altra damigella ad accompagnarla in una piacevole passeggiata per i campi. Si accomodano in uno spiazzo erboso tra gli alberi, e attendono. Galeholt e Genievre sono leggermente appartati: «Atant viennent sous les arbres entre Galeholt et la roïne loing des autres a une part» [§ 584]. Di lì a poco giunge il cavaliere dall'armatura nera, scortato dal siniscalco di Galeholt. La Dame de Malohalt lo riconosce, ma si dissimula alla sua vista: «si le connut tantost la dame de Maleholt qui maint jour l'avoit eü en sa baillie; et pour ce qu'ele ne voloit qu'il ne le conneüst, s'enbroncha et se traist après ma dame Lore» [§ 584]. L'eroe, audace sul campo di battaglia, è palesamente imbarazzato, s'inginocchia, non osa levare lo sguardo, farfuglia una formula di saluto alla Regina. Galeholt, con prudente avviso, si ritira con gli altri componenti della cortese brigata: «Et Galehols est a malaise de lui, car il le vit hontous et esbahi, et pense que il dira ançois a la roïne son pensé seul a seul» [§ 585].

Al riparo da orecchie indiscrete, il cavaliere può ora rispondere alle domande della Regina. Racconta le imprese compiute, a partire dal giorno in cui era stato

ordinato cavaliere da Artus. Genievre lo riconosce: «Ha! fait ele, dont sai je bien qui vous estes! Vous avés non Lancelot del Lac» [§ 590]. Lancelot tace, sospira. La Regina gli chiede allora di pronunciare il nome della Dama nel cui nome ha combattuto: «Dame, ce estes vous» [§ 591], risponde il cavaliere; per le altre aveva fatto quanto aveva dovuto, per lei tutto ciò che aveva potuto:

Ore me dites: toutes les choses que vous avés faites pour moi, pour coi les fesistes vous? – Por vous, dame, fait il. – Pour coi? fait ele. Amés me vous tant? – Dame, fait il, je n'aim tant ne moi ne autrui. – Et des quant, fait ele, m'amés vous tant? – Dame, fait il, des le jour que je fui apelés chevaliers, et si ne l'estoie mie. – Par la foi que vous moi devés, dont vient cele amours que vous avés en moi mise? [§ 591].

Qualcuno, che aveva ostentato indifferenza, sta ascoltando. Lancelot ha dichiarato il suo amore, deve rispondere a quell'ulteriore domanda della Regina, quando la Dame de Malohalt tossisce, e leva il capo, manifestandosi: ora conosce quei segreti che il cavaliere, al tempo della lunga prigionia, non aveva inteso svelare: «A ces paroles que la roïne ot ce dit, si avint chose que la dame de Maloaut s'estousi tout a ensient, et drecha la teste qu'ele avoit eü embronchie» [§ 592]. Lancelot ora la riconosce, e inizia a tremare, si confonde, incapace di proseguire. Le lacrime rigano l'armatura. Ginevra se ne avvede, l'imbarazzo del cavaliere, che ha perso ogni residua franchezza, è dunque provocato da una delle dame appartate: «De ceste chose se prist la roïne garde, si vit qu'il regardoit moult pitousement la ou les dames seoient» [§ 593]. Nondimeno incalza, pretende la risposta. Lancelot si rianima, fra i sospiri: quell'amore è frutto delle parole con cui la Regina l'aveva investito a proprio cavaliere. Genievre prende le distanze da quel privilegio sentimentale, il suo gesto d'investitura – lo abbiamo visto – aveva un significato cerimoniale: «Mais je nel pris pas si a certes come vous fesistes, et a mains chevaliers l'ai je dit, la ou onques ne pensai fors del dire» [§ 594].¹⁹⁷ Quel turbamento, invece, è un chiaro indizio che il cuore di Lancelot è rimesso a una delle dame poco discoste: «Et vostre samblans si me moustre que vous amés ne sai lequele de ces dames la plus que vous ne faciés moi; car vous en avés plouré de paour, ne n'osés vés eles esgarder de droite esgardeüre: si aperçoif bien que vostres pensers n'est mie si a moi come vous en faites le samblant» [§ 594]. Il cavaliere protesta, con un filo di voce, il suo amore esclusivo, ma Genievre si compiace di inferire: «je voi bien que vostres cuers est la, comment que li cors soit ci. – Et ce disait ele por lui faire a malaise, [...] ele se delitoit durement en sa mesaise veoir

¹⁹⁷ Ribadiamo, per non essere, come lettori, inferiori alla finissima drammaturgia sentimentale messa in gioco dall'Anonimo, che Ginevra ha intuito che qualcuno sta origliando.

et escouter» [§ 594]. Il povero Lancelot, in grave ambascia, è sul punto di perdere i sensi. La Regina lo sostiene per le spalle, per impedirgli di cadere;¹⁹⁸ chiama in soccorso Galeholt, che accorre:

Et cil en fu si angoissous que pour un poi qu'il ne se pasma, mais la paour des dames que il regardoit le retint. Et la roïne meïsmes le douta, qui le vit et muer et changier; si le prent par le chavocheüre qu'il ne chiece, si apele Galeholt. Et il saut sus, si vint devant li et voit coment ses compains est conreés; si en a si grant angoisse a son cuer com il plus puet avoir [§ 594].¹⁹⁹

Lancelot è completamente ammutolito. A questo punto può parlare solo Galeholt, in sua vece, accorato per l'affanno del suo amato compagno d'arme. Chiede alla Regina di mostrare pietà per il nobile amante: «Ha! dame! fait il, pour Dieu mercil!» [§ 595]. Genievre si dichiara ben disposta, ma come fare se il cavaliere non chiede nulla? Oltretutto, sembra che il suo struggimento sia causato da un'altra dama:

ne il ne me porroit nule chose requerre dont je le peüsse escondire belement. Mais il ne me requiert nule riens, ains est dolans et mas, et ne fina onques puis de plourer qu'il conmencha a regarder vers ces dames. Et nonpourquant, je ne le mescroi pas d'amour que il ait vers nule d'eles, mais il doute par aventure que aucune ne le connoisse [§ 596].

Galeholt rassicura la Regina, e impetra la sua pietà. Genievre ribadisce: «mais il ne me proie de rien» [§ 597]. Di fronte alla protratta inettitudine verbale dell'eroe-amante,²⁰⁰ tocca a Galeholt, al suo più fedele amico e forse innamorato, pregare per lui: «Dame, fait Galehols, certes il n'en a pooir, car on ne puet nule rien amer que on ne doute; mais je vous em proi pour lui» [§ 597]. Prega la Regina di concedere il suo amore al più leale e valoroso cavaliere del mondo: «Et je vous proi que vous li donnés vostre amour, et que vous le prendés a vostre chevalier a tous jors, et devenés sa loial dame a tous les jours de vostre vie» [§ 597]. Genievre acconsente. Ma, continua Galeholt, occorre sigillare con un gesto tangibile, manifestazione e pegno, quell'investitura amorosa. Un bacio allora, di fronte a lui, come principio di amore autentico: «Dame, dont le baisiés devant moi par

¹⁹⁸ Immagine di un'energia comico-realistica meravigliosa.

¹⁹⁹ Appunto: Galeotto non è con gli amanti; è poco lontano, ma non è lì, con loro. Viene in loro soccorso (piccola puntualizzazione in attesa di prendere in esame la funzione del libro-galeotto nell'episodio dantesco).

²⁰⁰ Il logos ammutolito di fronte a Eros, rendiamoci conto; e Galeotto, quel Galeotto, che presta le parole.

conmencement d'amour vraie» [§ 597]. La Regina ritiene nondimeno che quello non sia il luogo, esposti come sono allo sguardo di quelle dame, che già osservano perplesse e incuriosite: «Mais ces dames sont illoc qui moult s'esmerveillent que nous avons ci tant fait, si ne porroit estre qu'elles ne le veüssent. Et nonpourquant, je le baiseraï volentiers s'il velt» [§ 597]. Galeholt propone di spostarsi poco oltre, facendo vista di conversare: «Lors se traient tout .iiii. ensamble et font samblant de conseillier» [§ 598]. Lancelot è inebetito. Genievre prende allora l'iniziativa, e lo bacia, tanto a lungo che la Dame de Malohalt non può fare a meno di notarlo: «Et la roïne voit bien que li chevaliers n'en ose plus faire; si le prent ele meïsme par le menton, si le baise devant Galeholt assés longement, si que la dame de Malohalt l'aperchut bien» [§ 598].

Qui si interrompe la lettura di Paolo e Francesca.²⁰¹ La storia continua. La Regina sanziona cerimoniosamente il legame di *compagnonnage* fra Galeholt e Lancelot. I due amici si ritirano, condividono lo stesso letto e conversano tutta la notte: «Lors s'em part Galehols, et vint a son compaignon; et se couchent ambeddoi en un lit, et parolent de ce dont lor cuer sont a aise» [§ 600]. Lo stesso fanno Genievre e la Dame de Malohalt. La nobile dama allude, con velata sfida, al beneficio di allargare la cerchia di coloro che custodiscono il segreto, trasformando così il trio in un quartetto. All'inizio la Regina fa mostra di non capire: «Ha! dame, conme est bone compaignie de .iiii. ! – Et la roïne l'ot moult bien, si ne dist mot et fist samblant que rien n'en eüst oï. Et ne demoura gaires que la dame redist cele parole meïsmes; et la roïne li demande pour coi ele avoit ce dit» [§ 600]. Saggiamente, Genievre arrangia per l'indomani il rituale d'investitura di Galeholt come campione della Dame de Malohalt.

Bene, questo è il testo che ha letto Dante, quantomeno la storia che conosceva a menadito. Non riteniamo di aver ecceduto nella profusione di particolari inutili. La vicenda è, davvero, meravigliosamente raccontata e strutturata:

Un capolavoro di *suspense*, di sofisticata intelligenza psicologica, di arte drammatica, è l'incontro segreto con Ginevra – non c'è da stupirsi che l'episodio abbia colpito tanto profondamente Dante (*Inf.* V, ma anche *Par.* XVI) – che culmina

²⁰¹ Si tratta di un momento diegeticamente rilevante, ma siamo, grosso modo, solo a un quarto della vicenda raccontata nella versione non-ciclica. Sulla differente prospettiva in cui si inquadra il rapporto fra Ginevra e Lancillotto nel *Lancelot propre* rispetto al *Lancelot Graal*, valgono le seguenti considerazioni: «in the non-cyclic version the love affair between Lancelot and Guinevere is seen in quite a positive light, while the hints of lust and adultery become more frequent in the textual variants of the cyclic version», fino ad arrivare alla *Mort du roi Arthur*, in cui la dissoluzione del regno e dell'universo cortese arturiano pare avviata proprio dall'adulterio della regina. «In the non-cyclic version, ending with the 'courtly' death of Gallehault out of love for Lancelot, the love between the knight and the queen is at its apogee, whereas the cyclic version see them repenting and taking up the religious life» (E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, cit., p. 158).

con la grande scena del bacio. Sono presenti anche Galehaut, che ha organizzato l'incontro, la dama di Malehaut con altre due dame. Lancillotto trema come una foglia e balbetta un saluto, tenendo il capo chino, è Ginevra, divertendosi anche di metterlo 'a malaise', che lo porta a disvelarsi, in un mirabile crescendo.²⁰²

È così. Al di là del fatto che è presente anche il siniscalco di Galeholt (è la tradizione iconografica delle miniature che enfatizza la presenza femminile), occorrerebbe invece non perdere la capacità di stupirsi, perché è esclusivo merito del genio 'fuori registro' (si capirà ormai a cosa alludiamo) del Dante lettore se noi oggi possiamo apprezzare quella scena. Bisogna allora dichiarare, senza *understatement* di sorta, che se non si conosce nel dettaglio questo testo, che Dante ha sicuramente letto, non si rende piena giustizia all'evento che interessa gli ignari e fiduciosi lettori romagnoli del romanzo. Si potrà obiettare che Dante metteva in gioco uno sguardo sintetico, panoramico, che andava a cogliere solo l'essenziale. Giustificazione che non regge, *excusatio non petita*: il quarto personaggio, dimenticato dalle storie e dai lettori, torna in vita come inopinato protagonista di una similitudine paradisiaca, che approfondiremo. Sì, perché della vicenda che culmina nella articolata scena del bacio fra Lancillotto e Ginevra non si capisce davvero nulla se si omette di soppesare l'importanza estetica e diegeticamente funzionale della Dame de Malohalt. Non siamo di fronte a un trio, ma a un quartetto, l'ennesimo – a non considerare l'assenza, come invitato di pietra, di Artù, di colui che non avrebbe mai diviso il corpo della Regina; e genera un piccolo capogiro l'incrocio di vettori desideranti, con finte piste, ritrattazioni, amori inconfessati, ritrosie, maliziosità, dispetti, stordimenti, sensi di colpa, che manifestano, ignorando l'ombrello rassicurante dei principi, tutto il guazzabuglio relazionale dell'erotismo.

Qui Ginevra si palesa nella sua magnifica regalità, rilevata dagli stessi atti energici, icasticamente scolpiti, con cui s'impone fisicamente sull'amante:²⁰³ un personaggio con una complessità caratteriale che non si lascia assoggettare dal formulario attanziale e che, lanciamo quella che per il momento è un'illusione, sarà maggiormente apprezzata da un pubblico di lettrici più che di lettori. Diamo la parola a un autorevole critico, che rimarca la divaricazione fra l'atteggiamento di Lancillotto e quello di Ginevra:

²⁰² MARIO MANCINI, *Eros trobadorico e cortese cavalleresco*, «Critica del testo», XXI, 3, 2018, p. 128.

²⁰³ Quella mano che avvicina alle proprie labbra il mento dell'amante appartiene alla gestualità affettiva, non necessariamente latrice di significati erotici; lo stesso Artù, in occasione del primo incontro con Lancillotto, compie il medesimo gesto nei confronti del giovane cavaliere: «Et li rois le prent par le menton, si le voit si bel et si bien fait de toutes façons que riens n'i avait a amender» (*La Marche de Gaule*, cit., p. 272 [§ 262]). Cfr. Y. CARRÉ, *Le baiser sur la bouche au Moyen Age*, cit., p. 380.

Il poeta [Dante] ha solo posto in rilievo quello dei due baci che prorompeva da un intimo, antico, intensissimo sentimento, non l'altro, che, diciamolo pure, concesso alle istanze di Galeotto, sapeva di *meretricio*. Ben più che a Ginevra, gli animi di Paolo e Francesca – della seconda poi soprattutto – erano intonati a Lancillotto.²⁰⁴

Diciamolo pure: Dante, in tempi di feroce e settario dogmatismo morale e teologico, era un lettore meno condizionato da pregiudizi moralistici di quanto non lo sarebbero stati tanti illustri lettori di sei o anche sette secoli posteriori.

Facile inquadrare, come generalmente si fa, la concessione del bacio nella ritualità dell'investitura, atto simbolico codificato di fronte a testimoni: «The kiss given here figures as a solemnizing if not a sacramental act, much like the one used at the ceremonies of betrothal and of feudal homage where it was given before witnesses».²⁰⁵ Non è così; semmai,

Dans *Lancelot*, le cérémonial courtois unissant le chevalier et sa dame se rapproche plus d'un mariage que d'un hommage vassalique. Les miniatures le confirment, *les deux amants se donnent le baiser assis côte à côte*; le chevalier n'est pas agenouillé devant sa dame pour recevoir le baiser.²⁰⁶

Si consideri: in primo luogo, come abbiamo visto, la cerimonia era stata già celebrata poco dopo l'ordinazione di Lancillotto a cavaliere; in secondo luogo, l'abbraccio fra i due dovrebbe avvenire nella più assoluta discrezione, tanto è vero che Galeotto inizialmente si ritira, e interviene solo per compensare l'inettitudine del compagno; in terzo luogo, il bacio non si contiene al cursorio sacramentale congiungimento delle labbra, ma si protrae, tanto a lungo da risultare manifesto, nonostante la probabile funzione di copertura dell'ampia mole di Galeotto,²⁰⁷ anche a chi non avrebbe dovuto assistere; in quarto luogo, la Regina non prende l'iniziativa per *jus maiestatis*, ma in seguito alla prolungata esitazione del tremebondo cavaliere.²⁰⁸

²⁰⁴ P. RAJNA, *Dante i romanzi della Tavola Rotonda*, cit., p. 232 (nostro il corsivo).

²⁰⁵ N.J. PERELLA, *Kiss sacred and profane*, cit., p. 129.

²⁰⁶ Y. CARRÉ, *Le baiser sur la bouche au Moyen Age*, cit., p. 68.

²⁰⁷ Motivo ripreso dalle miniature.

²⁰⁸ Il saggio, pur notevole, di Zingarelli incaspa in un paio di inesattezze per aver enfatizzato il ruolo dominante di Ginevra, che prenderebbe l'iniziativa del bacio, sfidando la Dame de Malohaut: «Quel bacio è la risposta alla sua tosse. Se avesse tossito ora, sarebbe forse squillato il bel riso argentino di Sua Maestà la Regina, o forse scoccato un altro bacio ancora: stette zitta, e certo sospirò in cuor suo» (N. ZINGARELLI, *Le reminiscenze del «Lancelot»*, cit., p. 89).

Si è discusso a lungo sull'asimmetria fra le due scene: in un caso prende l'iniziativa Ginevra, nell'altro Paolo. Questioni, diciamo, di lana caprina, che hanno condotto a compulsare fondi archivistici e bibliotecari alla ricerca del codice che riportasse una lezione coerente col protagonismo maschile. A quanto pare, esisterebbe una tradizione minoritaria, testimoniata da un manoscritto della Laurenziana di Firenze, in cui si trova non *sot que ele lo baisot*, bensì *sot quil la besoit*.²⁰⁹ Ovviamente merito a Rajna di averlo segnalato, e a Bertoni di avere richiamato l'attenzione sulla rubrica di una miniatura di un antico codice,²¹⁰ ma ci addentriamo in tal modo nel regno della pura sofisticheria per giustificare qualcosa che non ha bisogno di essere giustificato. Poiché la variante rileva unicamente la prospettiva della Dame de Malohaut, che non ha percepito il momento in cui Ginevra prende l'iniziativa, ma, per effetto della prolungata effusione, come dice esplicitamente il testo, non può fare a meno di accorgersi del bacio e quindi rilevare ciò che le premeva, ovvero l'atteggiamento del cavaliere di cui era innamorata.²¹¹

Questa è la storia. Dante ha saputo cogliere, entrando nel labirinto apparentemente codificato dell'erotismo cortese, disegnato nella prima parte del *Lancelot*, la ragione debole che lo governa; un imbroglio relazionale e sentimentale che poteva essere dipanato da un violento taglio prospettico, che illumina la scena dandole un altro sfondo. Un gioco di specchi allora, che smaterializza le immagini. Ma conosciamo Dante: questi fantasmi, i suoi stessi fantasmi, sono riflessi che cercano la consistenza della vita.

²⁰⁹ Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia*, cit., p. 144.

²¹⁰ Cfr. GIULIO BERTONI, *Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi*, Modena, Orlandini, 1921, pp. 175-181.

²¹¹ Cfr. le assennate considerazioni in V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Strategie dantesche*, cit., p. 140.

IV.6. RIFLESSI: LO SPECCHIO DEL ROMANZO

IV.6.1. *Dell'immagine o del fantasma*

Si contano sulle dita di una mano, o poco più, i personaggi femminili che dialogano con Dante durante il viaggio oltremondano; tanto più suggestive, allora, le simmetrie strutturali. Era già accaduto all'ingresso della regione infernale: le parole che introducono al logos di una condizione permanente sono pronunciate da una donna. Dopo Francesca, dannata, ecco Piccarda, la prima anima beata incontrata nel Cielo della Luna. La situazione è puntualmente speculare, invertita: in questo caso Dante la conosce, ma non la riconosce, sarà la beata a pronunciare il nome che la rivela. Se si era dimostrata davvero mirabile la penetrazione visiva del pellegrino, capace di discernere la figura dell'individuale nel bulicame di corpi confusi dalla bufera infernale, nel terzo regno lo sguardo, tanto più affinato, mette a fuoco con impaccio contorni spiritualmente slabbrati, figure che hanno la diafana e dubbia consistenza dei riflessi. Ecco come si palesa il primo crocchio di beati:

Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì pro-
fonde che i fondi sien persi, / tornan d'i nostri visi le postille / debili sì, che perla in
bianca fronte / non vien men forte a le nostre pupille; / tali vid'io più facce a parlar
pronte; / per ch'io dentro a l'error contrario corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo
e 'l fonte. / Subito sì com'io di lor m'accorsi, / quelle stimando specchiati sembian-
ti, / per veder di cui fosser, li occhi torsi; / e nulla vidi, e ritorsili avanti / dritti nel
lume de la dolce guida, / che, sorridendo, ardea ne li occhi santi.¹

¹ *Par.* III, vv. 10-24.

Sono «vere sustanze», precisa subito premurosa, e saccente, Beatrice. Appunto: e chi meglio di lei potrebbe asseverare lo statuto sostanziale dell'immagine? Dante, istruito dal fallo di Narciso, aveva istintivamente guardato dietro di sé per cercare l'origine del riflesso, dimenticando che proprio la poetica dello stilnovismo aveva trionfalmente sancito la *de-reificazione* dell'immagine, che si accampa irrelata nell'astratta *cogitatio* dell'amante. Surrogata dapprincipio la fantastica compromissione fisica del bacio con la rassicurante distanza del saluto, abrogato in seguito il residuo potere relazionante di un gesto per contentarsi di una verbalizzazione paga di se stessa, all'immagine ancora drammaticamente scissa e significativa di Midons si sostituisce il puro segno senza significato di Beatrice:

For the secular poet the recognition that the real lady is different from her perfect image causes the greatest distress: the knight is paralyzed until he can regain his faith in their identity. But for the stilnovist this recognition is the source of his greatest joy. He is not immobilized but emancipated when he discovers that it is the lady's image he really loves. For that image is not some inane and deceitful shadow: it is more real than the lady herself, who must die, who must suffer all the fantastic dangers of the flesh. The lady passes away, but her image is immortal. It is a substance; it is not the image her lover has of her, but it is independently and absolutely her image, immutable, the same to all, because it is defined by an essence.²

La coerenza del disegno poetico di Dante è luciferina, lo abbiamo detto: uccide l'amor cortese semplicemente prendendolo in parola, letteralmente sviluppando le sue ubbie, i suoi sottintesi, la sua *pruderie*, la sua pavidità. Non si ama la donna, nemmeno la sua immagine, niente altro che l'immagine:

Non un corpo esterno, ma un'immagine interiore, cioè il fantasma impresso, attraverso lo sguardo, negli spiriti fantastici, è l'origine e l'oggetto dell'innamoramento; e solo l'attenta elaborazione e la smodata contemplazione di questo fantasmatico simulacro mentale si riteneva avessero la capacità di generare un'autentica passione amorosa.³

Ma attenzione, ribadiamo: non è l'immagine della donna reale, è l'immagine, in sé e per sé presa, segno senza rimando, di un pascersi autoreferenziale che idoleggia il proprio inappagato desiderio erotico. Cavalcanti, giunto alle mede-

² FREDERICK GOLDIN, *The mirror of Narcissus in the courtly love lyric*, New York, Cornell University Press, 1967, pp. 256-257.

³ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, cit., p. 30.

sime conclusioni, si avviticchierà liricamente in una tenebrosa disperata *impasse* relazionale; Dante, spremuto formalmente il succo della tradizione cortese, può aprire il forziere dell'immagine con una diversa chiave rappresentativa, che ne fa apprezzare, in determinate condizioni, la sua natura dialettica, cioè intrinsecamente temporale, come ebbe a dire Benjamin. Ma prima di applicare quei parametri cognitivi, occorre dilucidare il medioevale romanzesco fare all'amore con l'immagine. Ripartiamo dalla materia di Bretagna, dalle inquiete ambagi di messer Lancillotto.

Il fior fiore della corte di Artù è partito alla ricerca del fratellastro Hector. Il compimento dell'avventura è tuttavia distratto dalle immancabili richieste di aiuto di nobili pulzelle in ambasce. Il cavaliere non può sottrarsi al suo dovere istituzionale, ma mal gliene incoglie, poiché si imbatte in una delle dodici damigelle inviate da Morgana fin oltre i confini del regno proprio con la missione di ciruirlo e catturarlo. Condotta fiducioso al castello, sorseggia un vino drogato e si addormenta. Deve passare un mese prima che recuperi le forze e si renda conto di essere stato fatto prigioniero. La finestra della camera, assicurata da solide inferriate, è affacciata su un meraviglioso giardino. Il magro conforto della veduta viene corroborato quando, dopo quattro ulteriori mesi di prigionia, vi può ammirare all'opera un ignoto artista che dipinge una veneranda vicenda, quella di Enea. Chiede al valentuomo di procurargli il materiale perché lui stesso possa affrescare e istoriare le pareti della sua stanza. Assistito da una sconosciuta mirabile perizia, fin dalla prima giornata di lavoro inizia a dare vita ai disegni che raccontano per immagini la sua storia, a partire dall'arrivo a Camelot e dall'ordinazione a cavaliere. S'interrompe sul fare del crepuscolo. Al risveglio, il chiarore della luce mattutina dà meraviglioso risalto alla figura di Ginevra. Estasiato, si accosta e bacia le labbra affrescate della sua Signora: «Au matin, quant Lancelos fu levés et il ot les fenestres ouvertes par devers le garding, si regarda en la chambre ou l'image sa dame estoit peinte si l'encline et le salue et vait pres de li et le baise en la bouce et si delite assés plus qu'il ne feïst en une autre feme». ⁴ Andrà avanti per diversi mesi. Morgana saprà trarre profitto dall'imprudente consolazione estetica di Lancillotto: molto tempo dopo mostrerà ad Artù, *ex visu*, nelle immagini e nei *tituli*, l'incontestabile verità del tradimento consumato dalla Regina e dal più valoroso dei suoi cavalieri.

L'immagine sembra supplire all'assente, come nella ripresa del motivo da parte di Giacomo da Lentini: «Avendo gran disio, / dipinsi una pintura, / bella, voi

⁴ *La Seconde Partie de la quête de Lancelot*, cit., p. 463 [§ 417]. Sull'episodio ha richiamato l'attenzione ELENA LOMBARDI, *Francesca lettrice di romanzi e il "punto" di Inferno V*, «L'Alighieri», LV, 43, 2014: «ecco il bacio impresso da Lancillotto sulla bocca di Ginevra, anzi, più precisamente, il bacio di Lancillotto ad un 'disiato riso', cioè alla rappresentazione di una bocca assente e, pertanto, anelata» (p. 31).

simigliante, / e quando voi non v'io, / guardo 'n quella figura, / e par ch'eo v'aggia avante».⁵ L'immagine, però, non è un semplice segno: si dà, in quanto materia cromatica che rende visibile e addirittura concretamente gestibile l'interiore figura della *cogitatio* su cui si concentra la mania erotica dell'amante.⁶ Non rimanda all'individualità esistenziale della donna amata, è l'icona di un fantasma interiore, cerebrale. Il più delle volte la donna non c'è, capita anche alla storia di *fol'amor* fisicamente più compromessa del Medioevo, a Tristano: separato dalla sua dolce amica, tenta invano di sostituirla con un simulacro in carne e ossa, omonimo e di somigliante bellezza; ma rifiuta la consolazione fisica e sentimentale che avrebbe tratto da Isotta dalle Bianche Mani, votandosi all'agalmatofilia, l'amore per la statua di Isotta la Bionda, che fa scolpire in una grotta nella foresta, la *salle aux images*: «E les deliz des granz amors / e lor travaus et lor dolurs / e lor paignes et lor ahans / recorde a l'himage Tristrans. / Molt la baise quant est haitez, / corrusce soi, quant est irez».⁷ L'abbraccia, la bacia, può, *a parte subiecti*, sfogare tutta la sintomatologia amorosa in cui si riconoscono i tratti caratteristici di una veemente e sincera passione. Non la possiede, solo perché ancora gli manca il commutatore allegorico, che consente all'amante di consumare sul piano di un visibile immaginare l'unica verità possibile di Eros, il suo significato fantasmatico, abbandonando il rapporto con la storica realtà condizionata dell'altro alla pura irrilevanza del commercio mondano.

Il passo è compiuto da Jean de Meun. Venere in persona conduce il conclusivo assalto che spunta le armi di Honte e Peeur. Il castello è ormai senza difese, i vari *mood* allegorici di Bel Accueil si stringono per coalescenza in una statua d'argento, di perfette proporzioni, che custodisce un prezioso *saintuaire*. L'Amante, raffinato dal duro servizio d'Amore, potrà finalmente raccogliere il frutto della sua paziente ostinazione defforando, letteralmente, l'immagine col suo *bourdon*: «de l'ymage lors m'appressai / que du saintuaire pres sai; / mout la besai devosteman; / et pour estuier sauvemant / vos mon bourdon metre en l'archiere».⁸

Non c'è modo di evadere dal circolo affatturato dell'immagine, che al limite può realizzare il miracolo di prendere vita, adempiendo il desiderio dell'amante-artista, innamorato del prodotto della sua prassi: è ancora Venere che esaudisce il

⁵ GIACOMO DA LENTINI, *Meravigliosamente*, in *Poeti del Duecento*, vol. I, tomo I, cit., pp. 55-56 [vv. 19-24].

⁶ «È bene precisare che *cogitatio*, nel linguaggio medioevale, si riferisce sempre alla fantasia e al suo discorso fantasmatico; solo col tramonto della concezione greca e medioevale dell'intelletto separato, *cogitatio* comincia a designare l'attività intellettuale» (G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, cit., p. 8).

⁷ THOMAS, *Le roman de Tristan*, cit., p. 380 [«La salle aux images», manuscrit de Turin, vv. 1-6].

⁸ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. III, p. 149 [vv. 21571-21575]. Cfr. G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, cit., p. 77.

voto di Pigmalione, la statua si ‘anima’, e la moralità della mitica vicenda suggella la vittoriosa conquista dell’immagine perpetrata nel *Roman*.⁹ Ma la grazia che consente a Pigmalione di bearsi in un tripudio di erotica felicità narcisistica, risolve con troppo compiacente surrettizia benignità una contraddizione relazionale che genera reale sofferenza: «Puis la rambrace, si la couche / antre ses braz dedanz sa couche, / et la rebese et la racole, / mes ce n’est pas de bone escole / quant .II. persones s’antrebisent, / et li besier aus .II. ne plesent».¹⁰ L’immagine non risponde, non si attiva la reciprocità. La freddezza del corpo inanimato è l’inevitabile corollario di uno sguardo non restituito, il luogo dove gli amanti potrebbero cercarsi e trovarsi. Si pensi al mito di Ifi e Anassarete, raccontato da Ovidio.¹¹ La ripresa tardomedievale nell’*Ovide moralisé* enfatizza il dislivello sociale fra i due giovani, nondimeno non risparmia critiche alla nobile fanciulla dal cuore di pietra, che sprezza l’offerta d’amore. Ifi si uccide, augurandosi che almeno la vista del suo cadavere possa scuotere quegli occhi crudeli: «De ma mort avrois teulz noveles / par temps qui moult vous seront beles, / quar mort me verrois sans tarder, / si porrois en moi regarder / vos iex saouler et repestre». Anassarete compie l’imprudenza di affacciarsi alla finestra mentre passa la processione funebre, vede il corpo senza vita, e così suscita la vendetta di Venere, che la trasforma in statua: «Aus fenestres vint sans tarder / por son ami mort regarder. / A paine ot la biere veüe, / toute li troubla la veüe, / si qu’ele ne poit veoir goute. / Le sanc pert et la color toute. / D’illuecques s’en vont retorner, / mes elle ne se pot torner, / quar trop fu froide et enredie».¹² Pigmalione, che avrebbe potuto rinunciare all’immagine, per cercare l’anteros nel mondo della vita, chiede all’opposto di dare vita all’immagine.

Eppure, il ripiego della soluzione endogamica, che benedice l’ipostatizzazione del fantasma, non mette a tacere l’irrequietudine sentimentale e speculativa di un Medioevo che continua, con spuntata pervicacia, a interrogarsi sul mistero della reciprocità erotica, a raccogliere la sfida della sua essenziale *in-immaginabilità*. Deve pur darsi, a determinate condizioni, deve essere possibile pensarla e rappresentarla. Ma sempre attraverso il filtro dell’immagine: l’amante del *Lais de l’ombre* convince l’amata riottosa a sporgersi sulla bocca di un pozzo, e a quel punto getta l’anello, che sarà accolto dall’immagine riflessa, come un pegno che obbliga alla reciprocità:

⁹ Il racconto del mito di Pigmalione occupa quasi quattrocento versi nella compagine del *Roman de la Rose* [vv. 20787-21184]. Sul culto erotizzante dell’immagine nell’Antichità, cfr. lo splendido studio di M. BETTINI, *Il ritratto dell’amante*, cit., in particolare alle pp. 72-90.

¹⁰ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. III, p. 132 [vv. 21029-21034].

¹¹ Cfr. OVIDIO, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 778-784 [XIV, vv. 698-771].

¹² *Ovide moralisé*, poème du commencement du quatorzième siècle publié d’après tous les manuscrits connus par C. De Boer, Tome V, Amsterdam, N.V. Noord-Hollandsche Uitgever-smaatschappij, 1938, pp. 142-143 [XIV, vv. 5197-5201, 5245-5253]. «La fanciulla crudele, che negava la reciprocità dello sguardo d’amore, ha assunto lo sguardo fisso di una statua di marmo» (M. BETTINI, *Il ritratto dell’amante*, cit., p. 173).

«Ou est?» «En non Dieu, vez le la, / vostre bele ombre, qui l'atent!» / L'anelet prent, et vers li tent. / «Tenez», fet il, «ma douce amie:/ puis que ma dame n'en veut mie, / vous le prendrez bien sanz meslee». / L'aigue s'est un petit troublee / au cheoir que li aniaus fist, / et quant li ombres se desfit: / «Veez», fet il, «dame, or l'a pris».¹³

L'investimento fantasmatico dell'amante si fissa sull'immagine, che si vorrebbe, illusoriamente, trasformare nella motrice di una dialettica che rompe la chiusura autoreferenziale nel soggetto, proprio perché lei è semioticamente aperta: è, in quanto tale, un segno iconico che dovrebbe richiamare per somiglianza qualcos'altro:

Essere un'immagine è essere propriamente 'a immagine di', cioè non esistere solo per sé ma rimandare e assomigliare ad altro da sé. In altri termini, l'immagine implica nella sua stessa definizione l'idea di una dipendenza dall'altro da sé, dipendenza da un modello nel registro di una rassomiglianza morfologica.¹⁴

Ma il *signatum* non è, si badi, l'accidentale concrezione fisica dell'individualità, un diabolico transeunte, poiché il *signum* è *vera icon* di una superiore realtà trascendente. Eccone allora spiegata l'essenzialità: l'immagine non richiama semioticamente, attraverso la somiglianza, un referente che è altro da sé, ma, seppure a scalare per infiniti gradi di mediazione, partecipa della sua stessa superiore realtà, poiché ne è il riflesso.¹⁵ Dalla finzione semiotica della specularità «nasce l'idea di un segno che, privo di significato, rinvii direttamente al suo referente: l'immagine speculare è veramente l'esempio di un 'nome proprio assoluto', la sua è davvero la più rigida tra le designazioni rigide, resiste a ogni controfattuale».¹⁶

Lo statuto dell'immagine e il processo dell'immaginazione si chiariscono nelle parole di un celebre passo paolino: «Nos vero omnes revelata facie gloriam Domini specularantes, in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem tamquam a Domini Spiritu».¹⁷ La creatura, specchio della gloria e della volontà di Dio, esprime l'immagine divina che riflette in maniera più o meno opaca. La *Commedia* ne misura la graduazione, nell'infinita distanza dei termini opposti: dallo stravolgimento anamorfico della «nostra imagine» nella Bolgia degli indo-

¹³ JEAN RENART, *Li Lais de l'ombre*, in *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, cit., pp. 626, 628 [vv. 892-901]. Cfr. MARIO MANCINI, *Eros trobadorico e cortese cavalleresco*, cit., p. 120.

¹⁴ JEAN-JACQUES WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 137.

¹⁵ Sulle proprietà dell'immagine speculare, cfr. UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985. L'immagine speculare non è un segno, non stabilisce un rapporto fra tipi, ma fra occorrenze. E dunque, «L'universo catottrico è una realtà capace di dare l'impressione della virtualità. L'universo semiosico è una virtualità capace di dare l'impressione della realtà» (ivi, p. 37).

¹⁶ UMBERTO ECO, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, p. 325.

¹⁷ *II Cor.*, 3, 18.

vini, che punge il pellegrino fino alle lacrime – «Se Dio ti lasci, lettore, prender frutto / di tua lezione, or pensa per te stesso / com'io potea tener lo viso asciutto, / quando la nostra imagine di presso / vidi sì torta, che 'l pianto de li occhi / le natiche bagnava per lo fesso»¹⁸ –, all'inveramento della «nostra effigie» nel riflesso del secondo cerchio trinitario – «Quella circolazion che sì concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, / dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta de la nostra effigie».¹⁹ La dinamica speculare è interessante: è Dio che si specchia nell'uomo, è Lui che, come aveva spiegato Plotino, è *causa sui* e αὐτοῦ ἕρως. Lo stesso concepimento del Verbo nel grembo di Maria è inteso come impressione di un'ombra, della Sua ombra, su una superficie riflettente, in questo caso eccezionalmente pura.²⁰ Così l'Arcangelo alla Vergine: «Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi».²¹ Significativo il commento di Alberto Magno al passo evangelico:

Umbra habet etiam ejus, cujus est umbra, figuram et simulacrum. Et secundum hoc, imago quae resultat in speculum dicitur *umbra* [...]. Et sic majestas Dei infinita, in puritate Virginis tamquam in speculo sibi objecto refulsit, et umbram in ea suae similitudinis reliquit, quae conceptum divinum perfecit: quod nulla umbra alterius facere potuit [...]. Sic igitur virtus Altissimi infinita in purissimo speculo virginalis claritatis effigiata refulsit, quae divinum in ea conceptum formavit.²²

Dio si specchia, come Narciso; tuttavia, tranne il caso eccezionale del concepimento mariano, specchiandosi nella creatura, non può amarsi nell'immagine imperfetta (l'αὐτοῦ ἕρως speculare si attiverà semmai nel mistero trinitario); al contrario, è l'immagine che anela a ricongiungersi con l'Altro di cui è il pallido riflesso. L'analogia teologica riscatta una pericolosa illusione percettiva, poiché mirarsi allo specchio può ingenerare la sinistra impressione che il riflesso si animi per cercare di unirsi alla sua sorgente: «Annon tibi videtur imago tua de speculo

¹⁸ *Inf.* XX, vv. 19-24. Da rimarcare l'intensa reazione emotiva di Dante, aspramente rintuzzata da Virgilio, di fronte alla sconcia violazione dell'immagine.

¹⁹ *Par.* XXXIII, vv. 127-131.

²⁰ Le virtù di Maria possono essere apprezzate sulla base dell'analogia speculare («Speculum dicitur, Virgo Maria, quadruplici de causa»): cfr. l'analitico sviluppo dell'analogia in JACOBI DE VORAGINE *Mariale aureum*, in *Sermones aurei*, II, ed. P. Adel. Figarol, Tolosae, ex Typis Orphanarum Sancti Joseph A Bono Auxilio, 1876, pp. 374-376 [XVII, VI]. Cfr. JURGIS BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 2007², p. 83.

²¹ *Luca*, I, 35.

²² B. ALBERTI MAGNI *Enarrationes in primam partem Evang. Lucae [I-IX]*, in *Opera omnia*, vol. XXII, cura ac labore Steph. Caes. Aug. Borgnet, Parisiis, apud Ludovicum Vives, 1894, pp. 101-102.

quasi tu ipse velle esse», dice la Ragione ad Agostino.²³ Siamo molto lontani dal materialismo lucreziano, che esortava ad aprire gli occhi su un universo di cose che si illuminano tra di loro: «ita res accendent lumina rebus».²⁴ Rispetto al mito classico, non solo l'immagine dichiara il proprio paradossale statuto di verità fantasmatica – segno senza rimando obiettivo, poiché l'immanenza è governata, orizzontalmente, da un gioco di riflessi senza fonte –, ma acquista autonomia drammatica: si innesca, cioè, una dinamica desiderante che non parte da Narciso ma dalla parvenza, dall'*umbra*, un movimento orientato in senso ascensionale, alla ricerca dello 'Specchiato', che è origine, o compimento. Lo schema naturalmente funziona, il compimento escatologico del Secondo Giudizio decreterà, al di là del tempo, il ricongiungimento dell'immagine col suo fondamento.²⁵ Eppure, rispondendo a un bisogno certo surrettizio ma irresistibile, la sua linearità verticale si flette fino ad allacciare l'inquinata trasparenza dell'orizzonte mondano, a rappresentarne gli intrecci relazionali, un po' come accade per l'indisponente applicazione fuori contesto dottrinario dei principi volitivi dell'*uti* e del *frui*. Difettiva (in rapporto alla trascendenza) e autonoma (in rapporto all'immanenza), l'immagine medievale viene versata nel classico stampo del mito di Narciso; l'antica storia viene riletta con trepidazione, al fine di scongiurare il pericolo del rispecchiamento autotelico, e per trarne la *ratio* in grado di illustrare la negletta e vitale percezione di mutua dipendenza fra apparenze sensibili, che pure si amano.

Dove si specchia il Narciso amante del Medioevo, cosa trova nel riflesso? La terza cobla di *Can vei la lauzeta mover* complica e forse sovverte la dinamica del rispecchiamento, poiché lo sottopone alla pressione dell'alterità: «Anc non agui de me poder / ni no fui meus de l'or' en sai / que-m laisset en sos olhs vezer / en un miralh que mout me plai. / Miralhs, pus me mirei en te, / m'an mort li sospir de preon, / c'aissi-m perdei com perdet se / lo bels Narcisus en la fon».²⁶ L'Amante non è più in se stesso, cioè non è più *individuus*, da quando ha riconosciuto la propria immagine negli occhi dell'Amata; si è scoperto duplice, e irrimediabilmente diviso da sé, a causa dello sdegno della Donna (in altri casi il topos della privazione di sé nell'altro riguarnerà il cuore). Rapita nello sguardo della Dama, all'Amante non resta che macerarsi nel languore per un anelato impossibile ricongiungimento con la propria immagine, ovvero con la parte migliore di sé,²⁷ così come era

²³ SANT'AGOSTINO, *I soliloqui*, cit., p. 454 [II, 9.17].

²⁴ LUCREZIO, *La natura delle cose. De rerum natura*, cit., p. 84 [I, v. 1117].

²⁵ «Il ritrovamento di questa immagine in cui specchiarsi per riconoscersi per quello che veramente siamo, creature divine, rappresenta lo spazio topico dell'avventura spirituale e intellettuale del Medio Evo» (MICHELANGELO PICONE, *Dante e il mito di Narciso. Dal «Roman de la Rose» alla «Commedia»*, «Romanische Forschungen», LXXXIX, 4, 1977, p. 384).

²⁶ B. DE VENTADORN, *Can vei la lauzeta mover*, cit., p. 251 [vv. 17-24].

²⁷ Si ricordi l'anima fanciullina' di cui parla Platone nell'*Alcibiade* (cfr. *supra*, § II.2.4).

accaduto a Narciso. L'immagine, lo sappiamo, è l'autentica realtà. Dunque, questa variazione del mito classico celebra l'ennesima insindacabile certificazione dello scorporo narcisistico del sé?

[...] the lyric seems to have very little to do with women at all. On the contrary, it bears more upon the poet's relation to himself than upon his relation with others. Love in «Can vei la lauzeta mover» is born, as in the discourse of ascetism, through the gaze; but the gaze is not upon the woman so much as on the reflection of the man in her eyes.²⁸

Le considerazioni che riguardano il piccolo capolavoro della lirica occitanica possono valere in senso più generale:

the 'woman' created within the space of amorous rhetoric is not a 'real' woman at all, but a figment of male fantasy and imagination. The rhetoric of masculine amorous imagination is circular and self-enclosed. The poet speaks or sings to a lady whose inaccessibility is the very condition of his singing. He speaks to himself; hence the frequent recurrence of Narcissus as a figure of self-absorption within lyric and narrative of the period.²⁹

Ma è solo parzialmente vero. Il Narciso medievale non è quello di Ovidio. Il discorso lirico tenta faticosamente di forzare il fisiologico ricircolo di umori solo endocrini, quello narrativo lo rompe senza remore. Se lo specchio non è più (o non è solo) la fonte d'acqua, ma lo sguardo dell'amata, la posizione stessa di una ideale alterità costringe il bellissimo giovane a cercarsi in Eco. È pur vero che non cercherà l'oreade in sé, nella sua concreta storicità, ma solo un fantasma che custodisce un altro fantasma; quantomeno, nell'immaginario si attiva una dinamica della relazione che tendenzialmente scava pertugi nel *cul-de-sac* del narcisismo.³⁰ I poeti medievali «saw in the tale of Narcissus a representation of an indispensable human experience, the birth of self-consciousness through love».³¹ L'autocoscienza

²⁸ R.H. BLOCH, *Medieval misogyny and the invention of western romantic love*, cit., p. 149.

²⁹ R.L. KRUEGER, *Women readers and the ideology of gender in Old French verse romance*, cit., p. 186.

³⁰ Questione complessa, e delicata, ce ne rendiamo conto, che tocca il cuore stesso della speculazione ellenistica sull'Eros, che privilegia l'amicizia virile e l'amore omosessuale: il giovane maschio che si specchia negli occhi del maturo amante dovrebbe innamorarsi della propria immagine di giovane maschio. La variante del mito, che lo vorrebbe invaghito dell'immagine della sorella gemella, ha riscosso pochissimo credito, non a caso (sapidamente reinventata in una giovanile *pièce* teatrale di Rousseau, *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, e nel torbido racconto di Thomas Mann, *Wälsungenblut*).

³¹ F. GOLDIN, *The mirror of Narcissus in the courtly love lyric*, cit., p. 22.

come prodotto dell'amore: non dell'amore di sé, ma dell'amore dell'altro, dove il genitivo vale allo stesso tempo in senso oggettivo e soggettivo. Vediamo allora il mito, nella sua ripresa bassomedievale.

Narcisus et Dané fa parte di quel mannello di poemi narrativi che, poco dopo la chiave di volta del XII secolo, annunciano e preparano la fioritura del lai: la contenuta estensione, che valica appena il migliaio di ottonari a rima baciata, si sposa con la concentrazione tematica, mirata sull'argomento erotico, ripreso dal mito classico – di lì a poco sopravvanzeranno i motivi tratti dal folklore bretone. L'Anonimo redattore esplicita nel prologo la moralità della storia: è una storia d'amore, che dovrebbe istruire i giovani, soggetti all'imperio di *fol'amor*, uomini e donne, a non sottovalutare le tragiche conseguenze di un rifiuto. Il tema, allora, è la reciprocità:

Mais neporquant se il avient / ke cil qui fole amor maintient / en est surpris et fort
destroiz, / lors est il bien raisons et drois / que cele en oie sa proiere, / ne ne soit
pas vers li trop fiere, / ke tost en poeut avoir damage / par son orguel, par son
outraige. / Amors ke Nature consent, / dequ'ele a anbedeus se prent / et de tout
est a lor plaisir, / est bien loiaus a mai[n]tenir. / Et s'il avient que femme prit, / qui
que il soit qui l'escondit, / je voel et di sans entreprendre / que on le doit ardoir u
pendre.³²

Sedici versi, che esprimono un principio di reciprocità amorosa mirabilmente condensato nelle parole di Francesca – si spera che risultino sempre più evidenti la loro *ratio* universale, la loro affiliazione storico-ideologica e la loro necessità contestuale. Del mutuo amore, allora: naturale sviluppo di un motivo presente, anche se non centrale, nel testo di Ovidio, che lascia spazio al dramma di Eco, ma singolarmente trascurato dalla tradizionale e moderna ossessione per l'alienazione autoerotica di Narciso. All'Anonimo dovette sembrare irrealistica la pure suggestiva ed emblematica incapacità di comunicazione fra gli amanti: in fondo, al giovane cacciatore del mito si poteva perdonare la sordità di fronte all'incomprensibile appello dell'altro. Cade l'impianto assolutorio: Eco è sostituita da Dané (Danae), la bellissima fanciulla figlia del re di Tebe. Entra in scena al verso 127, e ne esce provvisoriamente cinquecento versi dopo. È l'assoluta protagonista di una consistente *tranche* del racconto.

Dalla finestra della torre Dané vede passare Narciso. S'innamora, esprime la sua pena, le sue speranze, i suoi dubbi, le incerte risoluzioni: se incontrarlo, come, cosa dirgli. Nella voce del narratore, la diatriba interiore che rimesta l'animo della fanciulla profila suggestive inarcature per un lettore del V Canto: «Amors escaufe,

³² *Il lai di Narciso*, cit., pp. 40, 42 [vv. 17-32].

Amors esprent, / Amors deçoit, traïst et ment, / Amors ocit, Amors destraint, / Amors noircist viaire et taint, / Amors atraït, Amors enlace, / Amors met gent en fole trace, / Amors les fait tant cevaucier / qu'il n'ont mes voie ne sentier». ³³ S'inoltra nel bosco: avrebbe atteso il momento opportuno per palesarsi, durante una battuta di caccia. Si dichiara appassionatamente – «Biaus sire, otroie moi t'amor! / Rent moi santé, tol moi dolor!» ³⁴ – e sdegnosamente viene rifiutata. Le parole che pronuncia Dané sono sue, seppure dettate da Amore, e sua è la livorosa invocazione a Venere che perderà l'algido amato: «Faites qu'il sace qu'est amors, / si qu'il ne puist avoir secors!» ³⁵ – secondo il racconto ovidiano Eco, priva di autonoma espressività verbale, non può far altro che tentare di abbracciare Narciso, non può nemmeno maledirlo, la vendetta di Anteros sarà scatenata dallo scorno dell'ennesimo amante deluso. ³⁶ Siamo arrivati al momento della fatale visione dell'immagine riflessa nello specchio d'acqua. Il Narciso del mito scopre se stesso nell'immagine, e si consuma nell'ineffettuale vaghezza di dare consistenza di realtà, fisica, al riflesso, sdoppiandosi: «O utinam a nostro secedere corpore possem!». E l'inesauribile desiderio di possedersi si prolungherà fino in Averno, inducendo la sua ombra, per coazione a ripetere, a cercare specchio nelle acque dello Stige: «Tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, / in Stygia spectabat aqua». ³⁷ Il Narciso medievale scoprirà anzitutto di essere soggetto a una potenza fino ad allora sconosciuta, che lo trascina: «Or me menbre que j'oi dire / que tel torment et tel martire / et tel vie seulent mener / cil qui s'entremetent d'amer. / Est donc Amors qui si me mainne / et me fait traire mal et painne?» ³⁸ È Amore che lo 'mena', come si sarà notato. Poco dopo Amore viene riconosciuto come *magister*: «Amors est mastre qui me duist, / qui dedens le cors m'art et cuist». ³⁹ Successivamente acquista la consapevolezza di trovarsi di fronte a un'immagine ingannevole, un riflesso – «je quidai veoir quo[i] que soit / de l'u[n]bre qui me decevoit» –, di non vedere nulla, di essersi innamorato di qualcosa che non c'è, che non vive: «Mais ore sai que n'en voi rien, / por çou m'est li maus plus engrés: / or ne puis estre une ore en pes, / or n'aim je nule rien vivant, / or ne sai je que je demant». ⁴⁰ Ed ecco, a questo punto, il riconoscimento nell'immagine:

³³ Ivi, p. 50 [vv. 163-170].

³⁴ Ivi, p. 68 [vv. 477-478].

³⁵ Ivi, p. 76 [vv. 617-618].

³⁶ «Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas / luserat hic nymphas, sic coetus ante viriles. / Inde manus aliquis despectus ad aethera tollens: / "Sic amet ipse licet, sic non potiatu amato"» (OVIDIO, *Le Metamorfosi*, cit., p. 170 [III, vv. 402-405]).

³⁷ Ivi, pp. 176, 178 [vv. 467, 504-505].

³⁸ *Il lai di Narciso*, cit., p. 82 [vv. 725-730].

³⁹ Ivi, p. 64 [vv. 771-772].

⁴⁰ Ivi, p. 90 [vv. 851-852, 854-858].

Je sui ce que je tant desir: / jou meïsmes me fas langu[i]r! / Des que je ai çou que demant, / por quoi n'en fa ge mon talent? / Ne sai, car j'aim et sou amés / et çou que j'ain me rainme assés / et n'est pas en menor esfro[i]: / si n'en poons prendre conroi. / «Poons»? Mes «puis», car je sui sous / et ceste amors n'est pas de dous.⁴¹

La correzione verbale smaschera la gratuità dell'illusione: Narciso ama, ma il suo non è un amore 'di due'. Potrebbe ancora salvarsi. Potrebbe distinguere nella propria immagine l'imperfetto riflesso dell'immagine di Dio: ricomporrebbe la scissione riducendo se stesso a immagine, tutta la realtà a immagine, specchio di un trascendente che innesca una dinamica di conoscenza e amore nei suoi riflessi:

In loving and knowing himself he would come to know that *he* was a mirror – not the lifeless glittering mirror in the fountain, but an animated mirror endowed with memory, intelligence, and will, and reflecting the God who created it. Narcisus would once again look into a mirror, the mirror of himself, and there he would see not merely his own image but all that he *could* see, in this mortal world, of the Being who created him as an image, and with whom his soul would long to be united [...]. The first escape for Narcisus [...] is to love himself, not *in* an image, but *as* an image.⁴²

Ma il narratore medievale non vede nulla nell'immagine intrappolata nella spirale narcisistica, se non un vuoto senza fondo; con laica spregiudicatezza, utilizza il mito per interrogarsi, verificando l'iniziale moralità del racconto, sul mistero della reciprocità. Riconoscendosi vittima di un maleficio, Narciso dovrebbe cercare nell'immagine qualcuno che possa restituire l'amore. La donna reale, allora, che *realizza* l'immagine, la compie: «The one way out for Narcisus is to direct his love away from a lifeless object, incapable of requital, to a living woman who can love».⁴³ E si ricorda di Dané: «Certes, oïl, viaus la pucele / que je trovai ier main si bele, / ki se clamoit cative et lasse / et me prioit que je l'amaisse. / Or me puis je caitis clamer / por çou que ne la voil amer».⁴⁴ Non dovrà dunque intendersi come superficiale iperbole galante il complimento che l'Anonimo autore del *Mare amoroso* rivolge alla sua Signora: «ch'io penso, se Narcisso fosse vivo, / si 'ntendereb[b]e in voi, a mia credenza, / e non in sé medesimo come fece».⁴⁵ Dané arriva, ma è troppo tardi. Il giovane è sfinito, al punto che non riesce più ad articolare parola – meraviglioso colpo d'ala del poeta, che *in limine mortis* resuscita sulle labbra di

⁴¹ Ivi, p. 94 [vv. 907-916].

⁴² F. GOLDIN, *The mirror of Narcissus in the courtly love lyric*, cit., p. 47.

⁴³ Ivi, p. 37.

⁴⁴ *Il lai di Narciso*, cit., pp. 94, 96 [vv. 933-938].

⁴⁵ *Il mare amoroso*, cit., pp. 490 [vv. 87-89].

Narciso l'inettitudine comunicativa di Eco. Può solo ricambiare con un ultimo sguardo, e muore, indicando la fonte che era stata all'origine del suo struggimento: «Il le regarde, ne dist mot, / car parler veut, mais il ne pot. / La fontaine li mostre au doit / et l'ombre qui si le deçoit».⁴⁶ Dané, disperata, si stringe ferocemente al corpo ormai senza vita, e soffoca, in un feroce abbraccio che è il preludio del tristaniano spirare all'unisono degli amanti.

Muoiono gli amanti, sembra resistere minacciosa, inquietante realtà fatta autonoma e demone esigente, quell'«ombra ingannevole» che si è frapposta fra di loro, come la spada nel talamo boschivo di Tristano e Isotta. Diversamente da quello classico, il Narciso medievale, che teme il potere anestetizzante dell'*amor sui*, non si rassegna ad amare l'identico. Purché, piegato sulla fonte, riesca a vedere altro, e oltre, da sé. Lo stesso timore condiziona l'Amante, che esplora il giardino di Dedit, quando s'imbatte nella fontana di Narciso. Inizialmente si ritrae, ma la curiosità infine ha la meglio sulla prudenza. Il dio d'Amore, che osserva, discosto, sta incoccando il primo dardo. Cosa vede l'Amante nello specchio d'acqua, *miroërs perilleus?*

El fonz de la fontaine aval / avoit .II. pierres de cristal, / qu'a grant entente remirai.
/ Mes une chose vos dirai, / qu'a merveille, ce cuit, tendroiz / maintenant que vos
l'entendroiz. / Quant li solaus, qui tot aguiete, / ses rais en la fontaine giete / et la
clarté aval descent, / lors perent colors plus de cent / ou cristaus, qui par le soleil
/ devient inde, jaune et vermeil. / Si est cil cristaus merueilleus, / une tel force a
qui li leus, / arbres et flors, et quan qu'orne / le vergier, i pert tot a orne. / Et por
la chose fiere entendre, / un essample vos voil aprendre: / ausi con li mireors montre
/ les choses qui sont a l'encontre / et i voit l'en sanz couverture / et lor color et lor
figure, / tot autresi vos di por voir / que li cristaus sanz decevoir / tot l'estre dou
vergie encusen / a celui qui en l'eve muse.⁴⁷

Una ricca letteratura critica ha passato sotto esame l'enigmatica simbologia dei due magici cristalli, ben visibili sul fondo del ruscello, che attirano l'attenzione dell'Amante,⁴⁸ suggestiva la proposta di leggervi l'inconsapevole scoperta dello sguardo della Donna, in procinto di manifestarsi come Amata:

Pour Guillaume de Lorris – et en cela il est un pur poète de l'amour courtois – la connaissance du Moi n'est possible qu'à travers la puissance étrangère qui, objective pour ainsi dire, vient à sa rencontre dans la personne de la femme aimée.

⁴⁶ *Il lai di Narciso*, cit., p. 98 [vv. 969-972].

⁴⁷ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 48 [vv. 1535-1560].

⁴⁸ Cfr. LARRY H. HILLMAN, *Another look into the mirror perilous: the role of the crystals in the «Roman de la Rose»*, «Romania», CI, 402, 1980, pp. 225-238.

Nous comprenons maintenant la raison pour laquelle l'amant voit dans la Fontaine d'Amour qui est – aussi – celle de Narcisse non pas sa propre image, mais les yeux de la Dame aimée.⁴⁹

Non per nulla la fonte di Narciso era stata ribattezzata *La Fontaine d'Amors*.⁵⁰ Prima di riconoscere in quei cristalli la propria immagine,⁵¹ patendo, come era accaduto allo sconfortato amante di *Can vei la lauzeta*, l'alienazione della parte migliore di sé nello sguardo dell'altro, l'ancora ignaro Amante del *Roman* viene introdotto al mistero caleidoscopico del giardino: nei cristalli si attiva un gioco di riverberi che spande l'energia luminosa del sole per illustrare una realtà multicolore. Solo dopo aver rinovellato lo sguardo l'Amante sarà in grado di vedersi in quelle preziose pietre riflettenti. A quel punto, non mancherà tanto al compimento della sua iniziazione erotica. Rialzatosi, parzialmente deprivato di sé, procede assorto nel giardino, attratto da un meraviglioso roseto. Si accosta con trepidazione al bocciolo di rosa più vermiglio, vorrebbe coglierlo, ma viene trafitto dal primo dardo scoccato dal dio d'Amore: *biauté*.

È un peccato che l'autore del *Fiore* abbia intenzionalmente sorvolato su questo delizioso prelude, così intrinsecamente circonfuso di cortesia e di allegorica e figurale sapienza psicologica. Se si potesse addurre una ragione indiziaria per negare l'attribuzione del poemetto a Dante, questa trascuratezza, frutto di un'opzione comica condizionata dal naturalismo di Jean de Meun, andrebbe ammessa fra le prove a scarico. Anche perché Dante si ricorderà di Guillaume de Lorris nel giardino del Paradiso terrestre. Beatrice si manifesta, e senza indugio rampogna fieramente il disleale amante di un tempo. Dante è smarrito, ha appena perso il conforto di Virgilio, china intimidito il capo e si scorge specchiato nelle acque del Lete: «Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; / ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba, / tanta vergogna mi gravò la fronte».⁵² La pura conoscenza di sé dichiara nell'immagine specchiata l'insoffribile verità di Narciso: una sapienza sterile, orribile e insostenibile nella sua pretesa di autopoiesi. Per liberarsi del cattivo riflesso, il pellegrino dovrà, letteralmente, sostituirsi all'immagine, diventare la nuova immagine di sé, immergendosi nello specchio, affogando nel Lete. Riemerso, potrà, assistito in prima istanza dalle virtù cardinali, finalmente guardare negli

⁴⁹ ERICH KÖHLER, *Narcisse, la Fontaine d'Amour et Guillaume de Lorris*, «Journal des savants», 2, avril-juin 1963, p. 99.

⁵⁰ G. DE LORRIS ET J. DE MEUN, *Le Roman de la rose*, cit., vol. I, p. 49 [v. 1595].

⁵¹ «Adés me plot a demorer / a la fontaine remirer, / et as cristaus, qui me mostroient / mil choses qui entor estoient. / Mes de fort eure m'i miré. / Las! tant en ai puis soupiré!» (ivi, p. 50 [vv. 1601-1606]).

⁵² *Purg.* XXX, vv. 76-78.

occhi di Beatrice, due smeraldi, e leggervi gli iridescenti riflessi dell'autentica realtà spirituale del giardino, a partire dalla sostanza cristologica del Grifone:

Disser: «Fa che le viste non risparmi; / posto t'avem dinanzi a li smeraldi / ond'A-
mor già ti trasse le sue armi». / Mille disiri più che fiamma caldi / strinsermi li
occhi a li occhi rilucenti, / che pur sopra 'l grifone stavan saldi. / Come in lo
specchio il sol, non altrimenti / la doppia fiera dentro vi raggiava, / or con altri,
or con altri reggimenti. / Pensa, lettor, s'io mi maravigliava, / quando vedea la
cosa in sé star queta, / e ne l'idolo suo si trasmutava.⁵³

Dante guarda negli occhi di Beatrice; grazie a lei, è in grado di riconoscere nella propria immagine l'imperfetto riflesso dell'immagine di Dio. Ma Beatrice non guarda Dante, non restituisce lo sguardo: non ama (Dante) e non è nemmeno amata (da Dante). È un medium che rettifica lo sviamento dell'amore terreno, appesantito dall'orizzontale allettamento di immagini false: «Ben ti dovevi, per lo primo strale / de le cose fallaci, levar suso / di retro a me che non era più tale».⁵⁴ Certamente: gli amanti, se così possono ancora chiamarsi, si guardano ma non si vedono, ciascuno è medium all'altro per tracciare la perpendicolare che consentirà di scorgere, proprio nell'imo trascendente del riflesso, l'immagine di Colui che solo è degno di essere amato. E la reciprocità?

La tradizione lirica, narcisisticamente assillata dal Soggetto, ne sa poco o nulla, quella romanzesca, non a caso affidata al riciclo e ricircolo di una materia narrativa originariamente senza autore, è in grado di rappresentare l'*in-immaginabile*, ovvero la scena in cui gli sguardi degli amanti si incrociano e si trovano, orizzontalmente, senza mediatori di sorta. Capire cosa accade è facile, descriverlo è problematico, perché la metafisica del desiderio non dispone delle parole per rompere la crosta della propria unilaterale tensione verso la vanificazione dell'alterità. Francesca ci ha provato, dal punto di vista speculativo, ma lo spessore dottrinale dell'argomentazione risultava tanto sottile da richiedere un'esplicitazione per immagini dinamiche, un racconto.

«Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso». Gli Amanti, dunque, si guardano, in più riprese. Non delibano, in separata sede, l'intangibile immagine della *cogitatio* dell'altro, per trarne motivo di poesia, o di fantasie masochistiche o sadiche. Cosa vedono lo spiega un articolato, e ispiratissimo, *ensenhamen* dell'Anonimo autore di *Flamenca*, ancora rapito dalla dolcezza del recente incontro fra la protagonista e Guilhem. È ben consapevole che «non es motz / que fes es entendre a totz, / mais per ombra e per semblanza / ne dirai

⁵³ *Purg.* XXXI, vv. 115-126.

⁵⁴ *Purg.* XXXI, vv. 51-57.

qualque demostransa».⁵⁵ Non ci sono parole per far comprendere a tutti, dimostrerà per via analogica, ragionando per immagini. È vero, come insegna la fisiologia dell'erotismo medievale, *le joi d'amors* ha il suo principio negli occhi:

Mais tals n'i a cui non coven / le joi d'amors que d'ueilz lur ven / neguna sason
oblidar, / ni per tener ni per baisar / quar ren non sabon neis ques es, / mais tan con
rasons e merces / e consiensa lur enseгна / que baisars es vera antresseгна / del joi
que fin'Amors aporta / per oilz, per cui ha feita porta / clara e pura e lusen, / on si
ve es mira soven, / quan vai ni ve dins ni defora, / e d'un cor en autre s'encora / e fai
cel[s] cors tant encorar / l'us en l'autre ques acorar / pensa cascus quan l'autreil fail,
/ s'ades nol ve sus el miraill / on lur desir los fai venir, / baisar, abrassar e tenir / e
tan sotilmens esgaurir, / que tot pensat e tot consir / laisson aitan con aifadura.⁵⁶

Gli occhi sono una porta chiara, pura e lucente, dove è Amore stesso che si specchia, innescando un iridescente scambio di riflessi che lo porta a insediarsi nel cuore dell'altro, che stiamo guardando e che ci sta guardando. Quando l'altro non c'è, è lontano, gli amanti sono colti da autentico 'scoramento', poiché, ormai privi di cuore e immagine, non possono specchiarsi nel desiderio che li riflette, mentre si abbracciano e si baciano. E in quello specchio di sguardi donati e restituiti sono sempre in due: nella liquida scena del loro riconoscimento è già anticipata e consumata l'intimità che li stringe. Non si sottovaluti la portata sovversiva di questo mondano speculare principio di reciprocità. La perfetta conoscenza di sé nell'Altro si realizza nell'apoteosi della *caritas*, alla fine dei tempi, come spiega l'Apostolo: «Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum».⁵⁷ Conoscerò come sono conosciuto, faccia a faccia, occhi negli occhi: ma la beatitudine celeste può essere allusa o addirittura anticipata nel terrestre tempo di felicità erotica degli amanti?

Gran bontà degli antichi Anonimi narratori, che passano al vaglio del sapere della vita una dogmatica scienza erotica di irritante puntigliosa approssimazione esperienziale. Proprio l'esperienza, esperienza del pathos condiviso, è il terreno su cui Francesca misura la validità del principio. Deve raccontare. La viva evidenza di ciò che accade si scontra però con l'impervia difficoltà di spiegarlo, una volta che si reputino grossolane e fuorvianti le correnti eziologie dell'eros mimetico, narcisistico e demonico (intermediario). *A che e come*, dunque, ben sapendo, come dice l'Anonimo, che «non es motz / que fes es entendre a totz».

⁵⁵ *Le roman de Flamenca*, cit., p. 243 [vv. 6565-6568].

⁵⁶ Ivi, pp. 244-245 [vv. 6599-6621].

⁵⁷ *I Cor.*, 13, 12.

IV.6.2. *Libri e storie che iniziano all'amore*

Non c'è aspetto della biografia di Abelardo a cui possa essere negata una dignità magistrale. Anche la vicenda erotica conferma il ruolo del *magister palatinus*: a posteriori, Abelardo potrà addurre la storia del suo traviamiento erotico in funzione edificante; all'inizio, aveva astutamente circuito il canonico Fulberto per ottenere l'incarico di precettore della giovane colta nipote: «In huius itaque adolescentulae amorem totus inflammatus, occasionem quesivi qua eam mihi domestica et cotidiana conversatione familiarem efficerem et facilius ad consensum traherem». ⁵⁸ Anche Eloisa, dunque, si trova di fronte a un travestimento di Eros, che cerca sotterfugi, vie oblique per rivelarsi. L'amore, di autentica e impudica sensualità, si consuma tra i libri:

Sub occasione itaque discipline amoris penitus vaccabamus, et secretos recessus, quos amor optabat, studium lectionis offerebat. Apertis itaque libris, plura de amore quam de lectione verba se ingerebant, plura erant oscula quam sententiae; sepius ad sinus quam ad libros reducebantur manus, crebrius oculos amor in se reflectebat quam lectio in scripturam dirigebat. ⁵⁹

I libri vengono chiusi, la lettura viene interrotta: se volessimo vividamente rappresentare la distanza che intercorre tra il precortese realismo sensuale del racconto di Abelardo e l'altrettanto realistico ma cortese erotismo della scena evocata da Francesca, dovremmo insistere proprio sulla funzione del libro e della lettura, vicaria e strumentale in un caso, consustanziale nell'altro. I libri sfilati dalle mensole non sono che un ammennicolo, la dotazione d'ordinanza che accredita la manifestazione di Eros dietro uno schermo di autorevolezza pedagogica. La livrea del maestro abbacina l'allieva. Ma c'è dell'altro. Abelardo si fa provvisoriamente poeta, trascurando la solida e severa disciplina intellettuale richiesta dall'indagine filosofica, per cantare la felicità dell'eros appagato; gli sarebbe parso inconcepibile effondere liricamente i lamenti dell'amante sottoposto al duro giogo del servizio d'amore:

Quem etiam ita negligentem et tepidum lectio tunc habebat, ut iam nichil ex ingenio sed ex usu cuncta proferrem, nec iam nisi recitator pristinatorum essem inventorum, et si qua invenire liceret, carmina essent amatoria, non philosophiae secreta; quorum etiam carminum pleraque adhuc in multis, sicut et ipse

⁵⁸ ABELARDO ED ELOISA, *Lettere*, cit., p. 24 [Abelardo, I, *Historia calamitatum mearum*].

⁵⁹ Ivi, p. 26.

nosti, frequentantur et decantantur regionibus, ab his maxime quos vita similis oblectat.⁶⁰

La conferma nella successiva epistola di Eloisa: i meravigliosi carmi di Abelardo, oggi perduti, o confusi nell'anonima produzione latina goliardica, erano la celebrazione del loro amore («Et cum horum pars maxima carminum nostros decantaret amores»⁶¹). La sensualità eterosessuale che Abelardo esprime è ancora classica e pagana, il pimento cristiano si associa in estrinseca contiguità grazie al racconto respiscente. «Nullus a cupidis intermissus est gradus amoris»;⁶² certamente, un percorso, in *climax*, di esplorazione della *voluptas*, che porta ad assaporare una superficiale e condivisa gioia sensibile – esperienza in sé affatto deprecabile, beninteso, ma irriducibilmente apofatica per la 'teologia' lirica della incipiente civiltà trobadorica. Non si può dire né concettualizzare, per non sconfinare nella lubricità del realismo comico. Con quali parole l'esperienza intrinsecamente formativa dell'eros cortese avrebbe potuto significare la sensualità, senza denegarsi in quanto itinerario di perfezionamento interiore e socievole? Nel V Canto Dante pone l'ardua questione gnoseologica e rappresentativa, e vince la scommessa instillando la linfa della vita nella manierata recita dell'amore cortese, senza rinnegare – anzi, esaltando – i principi di spirituale gentilezza che danno profondità, volume 'intensionale' alla schietta manifestazione della passione carnale.

È impossibile sottostimare l'importanza 'paideutica' dell'erotica cortese, come disciplina di raffinamento morale e civile, nella formazione del ceto aristocratico della società bassomedievale; di qui il frequente didatticismo e l'apparato regolistico che sostiene la prosopopea di Amore, spesso presentato nella veste di Maestro. Dante, in un celebre luogo, privilegia l'immagine del *dittatore*, ovvero, del maestro epistografo di *artes dictandi*, attività compositiva nella quale eccelse Brunetto Latini, e che verosimilmente occupò il servizio curtense di Dante dopo l'esilio: le parole utilizzate dal fino amante sono lette, ricopiate (forse anche tradotte) e pronunciate seguendo fedelmente il testo vergato da Amore nel cuore gentile. Non sono parole sue. Bisogna sapere leggere, per appropriarsi delle parole del Maestro, anche ascoltare, perché la lettura emozionale, lo abbiamo visto, mal digerisce il silenzioso appartarsi nella cella del chierico.

La magistrale maschera calzata da Abelardo è antica, pare di ravvisarvi i tratti di Ovidio, noto e sedicente «praeceptor amoris», che ha insegnato l'arte di amare a tutto il Basso Medioevo. Nella sola area oitanica, dalla perduta *Art d'amors* di Chrétien de Troyes all'anonima *Clef d'amors* di fine XIII secolo, circolano sei

⁶⁰ Ivi, p. 28.

⁶¹ Ivi, p. 134 [Eloisa, II].

⁶² Ivi, pp. 26, 28 [Abelardo, I, *Historia calamitatum mearum*].

riduzioni-volgarizzamenti del poema ovidiano. Come si sa, la poesia medievale di tema erotico non poteva eleggere altro modello classico:

A questo punto, escludendo Orazio lirico e Marziale, Tibullo e Propertio, Catullo e (a maggior ragione) Cornelio Gallo, è evidente che nel Medioevo (sia nell'Alto sia, soprattutto, nel Basso) il vero e proprio, e pressoché esclusivo, rappresentante della poesia amorosa classica latina è Ovidio, autore canonico della scuola medievale, la cui conoscenza non venne mai meno durante tutti i lunghi secoli dell'Età di Mezzo.⁶³

Il fatto è che quel raggrinzito lenone ha recuperato una sorprendente freschezza, la leggerezza amorale del suo *enchiridion* amoroso fa, letteralmente, scuola. Pensiamo al giovane autore del *Filocolo*, che non si fa scrupolo di porre in mano a Florio e Biancifiore, «ancora ne' primi anni puerili, [...] il santo libro d'Ovidio, nel quale il sommo poeta mostra come i santi fuochi di Venere si deano ne' freddi cuori con sollecitudine accendere». Non una lettura fatta per diletto, ma una cortese iniziazione erotica, sotto la guida di un maestro fin troppo generoso e poco avveduto, se non aveva messo in conto l'intervento della dea, che invia Eros sotto mentite spoglie per accendere l'amore tra i due fanciulli, come già aveva fatto con Didone ed Enea. Ecco il trepidante momento della scoperta e della rivelazione:

Taciti e soli lasciò Amore i due novelli amanti, i quali riguardando l'un l'altro fiso, Florio in prima chiuse il libro, e poi disse: «Deh, che nuova bellezza t'è egli cresciuta, o Biancifiore, da poco in qua, che tu mi piaci tanto? Tu già non mi solevi tanto piacere; e ora gli occhi miei non possono saziarsi di riguardarti!» Biancifiore rispose: «Non so, se non che ti posso io dire che a me sia avvenuto il simigliante. Credo che la virtù de' santi versi, che noi divotamente leggiamo, abbia acceso le nostre menti di nuovo foco, e adoperato in noi quello che in altri già veggiamo adoperare».⁶⁴

Gli ancora impuberi amanti leggono, anzi studiano l'*Ars amatoria*, non un romanzo; quanto di fittizio emerge dall'esecuzione della delicata partitura scenica, dovette risultare chiaro al narratore: Florio e Biancifiore appaiono ancora 'infanti', e solo l'uscita dall'infanzia consente di apprezzare gli insegnamenti di Amore: «Les jovenceles ont l'onor / de Toi amer, e le valor, / kar li enfant e li viellard / font a tel chose nul regard. / Chauz doit hom enfanz apeler / ki comencie n'ont a amer».⁶⁵

⁶³ ARMANDO BISANTI, *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, Napoli, Liguori, 2011, p. 7.

⁶⁴ G. BOCCACCIO, *Filocolo*, cit., p. 64.

⁶⁵ *The Song of Songs: a Twelfth-Century French version*, edited from Ms. 173 of the Bibliothèque Municipale of Le Mans by Cedric E. Pickford, London, New York, Oxford University Press for

Pertanto, Boccaccio supporta l'inverosimiglianza psicologica col classico *deus ex machina* numinoso. La lettura del libro desta l'attenzione di Venere, ha un legame solo mediato con l'innamoramento; *mutatis mutandis*, vale quanto il gioco degli scacchi, quello sì fatto per diletto, che in una versione della leggenda tristaniana costituisce lo sfondo, presto dimenticato, dell'azione del filtro. Lì agisce il filtro, tra i discenti amanti del *Filocolo* il travestimento di Eros, che prende le sembianze del re, padre di Florio. Boccaccio, dunque, erudisce la popolarissima storia, circostanziando col riferimento mitologico e la glossa bibliografica la generica e sottaciuta prolissa eziologia amorosa del *conte* originario:

Livres lisoient paienors, / ou ooient parler d'amors; / en cou forment se delitoient,
/ es euvres d'amor qu'il trovoient. / Cil livres les fist moult haster; / dona lor sens
d'aus entramer / que d'amor que de norreture / qui lor avoit esté a cure. / Ensam-
ble lisent et aprendent; / a la joie d'amor entendent: / quant il repairent de l'esco-
le, / li uns baise l'autre et acole.⁶⁶

Apparentemente, Boccaccio sacrifica anche la freschezza narrativa del cantare che forse conobbe, coevo o probabilmente di poco successivo al V Canto infernale. Lì, inizialmente, Fiorio e Bianciflore sono istruiti dalla lettura del Salterio: «E poi lesson lo libro dell'amore, / chelli faceva legendo innamorare, / e dava lor di tal ferite al core, / che spesse volte i faceva sospirare: / e Fiorio riguardava Bianciflore, / di lei non si poteva saciare».⁶⁷ Il libro che li fa innamorare è proprio quello di Ovidio, citato per antonomasia, non una generica sequela di testi pagani, da antesignana *ratio studiorum*, come nella versione francese; ciò non toglie, che la situazione continua a trasudare di letteratura. Per quanto piccante, o proprio perché piccante, il didascalismo erotico dell'*Ars amatoria* può instillare la dolcezza del rapimento sensuale in cuori ancora vergini, che apprendono la grammatica della passionalità *a l'escole*, solo presupponendo l'intervento fittizio del dio, che smaschera e precisa la letterarietà del motivo, come ben vide Boccaccio.

Forse Ovidio risulta *praeceptor amoris* più credibile quando racconta. Fra tante, lo abbiamo visto, la favola di Piramo e Tisbe colpì la sensibilità dei lettori medievali. In quel caso, l'impressione patetica dell'*exemplum* poteva rinfrancare l'aurorale consapevolezza di sé degli amanti che si rivelano l'uno all'altra. È il caso di Floris e Liriope. Ma conoscersi risulta sempre esiziale, poiché il frutto dell'idillio erotico maturerà nel concepimento del giovane cavaliere Narciso, l'eroe del mito

the University of Hull, 1974 [vv. 235-240].

⁶⁶ R. D'ORBIGNY, *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, cit., p. 14 [vv. 227-236].

⁶⁷ *Il cantare di Fiorio e Bianciflore*, edito ed illustrato da Vincenzo Crescini, vol. II, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1899, p. 84 [ottava 17].

risucchiato nel meraviglioso bretone. Floris utilizza il racconto di Ovidio, in via mediata o meno, per guadagnare le grazie dell'amata:

.I. romans aportei avoient, / qu'eles mout volentiers lisoient, / por ce ke tous d'amors estoit; / et au comencement avoit, / coment Piramus et Thysbe / furent de Babiloine nei, / coment li enfant s'entrainerent, / coment lor pere destornerent / les mariaige des enfans, / coment en avint duez si grans, / q'en une nuit furent ocis, / andui an une tombe mis. / Qant ont ceste aventure lite, / Floris, cui ele mout delite, / dist: «Dame, certes, se i'estoie / Piramus, ie vos ameroie, / et si vos jur par toz les sains, / que ie ne vos aim mie moins / que cil fist la bele Tysbe; / or me dites vostre pense».⁶⁸

Anche Liriopè, altera principessa, ha aperto il suo cuore all'amore, ma è turbata, perché non si capacita di come abbia potuto invaghiarsi della damigella che l'accompagna. L'equivoco è presto dissolto: Floris s'era insinuato nel gineceo approfittando della sua somiglianza con la sorella gemella Florie; ha usato uno stratagemma, anche lui, uno dei consueti travestimenti di Eros, per la qual cosa non merita certo il biasimo di alcuno: «Or n'an doit nuns Flori blasmer / s'il quiet de son mal medicine».⁶⁹ Anche il libro, va da sé, rientra fra gli accorti strumenti di seduzione; Floris, consumato da un *amor hereos* che l'aveva condotto all'inedia, rinvigorisce nel momento in cui intravede le condizioni per portare a compimento, con studiato artificio, il suo desiderio. Si potrebbe dire che usa il racconto di Ovidio nel modo consigliato da Ovidio per avere successo in amore. Non sarà un caso se l'antica storia, recepita come letteratura, richiede un commento attualizzante: «or me dites vostre pense». Solo attraverso la glossa e la cooperazione interpretativa può esercitare la sua (a questo punto dubbia) malia psicagogica. Le originali parole di Piramo e Tisbe sono soffocate dalle didascalie degli amanti. Come è stato notato, leggere e amare non sono coestensivi: «Unlike the romance of Robert de Blois, Canto V depicts the acts of reading and loving as virtually indivisible».⁷⁰ Dobbiamo allora cercare altrove, lì dove le didascalie fanno corpo unico con la pagina letta e guardata, riattivando la medievale esecuzione del testo.

«The elliptic way in which the lovers sum up the lengthy and complex scene of the kiss may suggest that they were 'reading' an illumination of it, as was common practice in the medieval experience of reading, for which the visual aspect was integral».⁷¹ Preziosa indicazione di metodo, da precisare, poiché lo scarno corredo iconografico relativo alla scena del bacio, testimoniato dall'escussione

⁶⁸ R. DE BLOIS, *Floris et Liriopè: altfranzösischer roman*, cit., pp. 26-27 [vv. 979-998].

⁶⁹ Ivi, p. 26 [vv. 970-971].

⁷⁰ S. POPOLIZIO, *Literary reminiscences and the act of reading in Inferno V*, cit., pp. 22-23.

⁷¹ E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, cit., p. 159.

della tradizione testuale, non può assurgere a una funzione che non sia vicaria. Si ricordi: «Per più fiare li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso». L'apprensione non è sintetica, ma analitica: gli amanti leggono, e forse integrano col supporto di una miniatura, figurativamente apicale.

Un inopinato *detour* ci indirizza verso il più importante canzoniere della lirica alto-tedesca, un codice di inestimabile pregio, di grande formato, conservato a Heidelberg. Il Codex Manesse, redatto a Zurigo a partire dall'inizio del XIV secolo, concepito strutturalmente come contenitore in grado di supportare l'inserimento di nuovi materiali, è la testimonianza più ricca del Minnesang medievale, con attestazioni spesso uniche. Il suo valore è impreziosito dalle 137 miniature policrome a tutta pagina, che introducono e intervallano le liriche dei Minnesänger. Ci interessa in particolare un'illustrazione, premessa al piccolo manipolo di poesie attribuite ad Alram von Gresten.⁷² Vi sono ritratti un uomo, verosimilmente il poeta, e una dama. Sono seduti su una panca, nell'idillica ambientazione di un verziere. I loro corpi non sono a stretto contatto, tuttavia la postura, l'inclinazione del capo e la gestualità rappresentano vivacemente la loro complicità. Alle loro spalle campisce un imponente roseto. Il fusto del rampicante si biforca per disegnare, con l'intreccio dei rami, un cuore. All'interno del cuore uno stemma dorato reca un'insegna con un testo chiaramente leggibile: «AMOR». La donna ha in mano un libro: con la sinistra lo tiene aperto, consentendo all'osservatore della miniatura di visualizzare il recto e il verso delle pagine squadernate, mentre con la destra pare indicarne il contenuto. Il menestrello intravede il libro di taglio, certamente non può distinguere la scrittura, ma il gesto della mano sinistra sembra cadenzare la lettura che ascolta, forse la sta accompagnando con un cenno di approvazione o con un commento.⁷³ La donna legge, dunque; legge ad alta voce; assume il ruolo principale nel cortese rituale erotico della lettura che favorisce l'abbroccamento tra gli amanti. Ne abbiamo già parlato, veniamo al punto essenziale. Cosa legge? Sulla doppia pagina aperta, con effetto irrealistico che non ci deve interessare, si leggono chiaramente i seguenti versi: «Swer reht wort merch / en kan der gedenche wise». Non sono di Alram von Gresten. Si tratta dell'inizio di *Lanzelet*, poema cavalleresco di Ulrich von Zatzikhoven.⁷⁴ Poco

⁷² Cfr. *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, hrsg. und erläutert von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Gisela Siebert, Frankfurt am Main, Insel, 1988, pp. 210-211.

⁷³ Si può immaginare una situazione più macchinosa: il poeta declama, la signora compita seguendo la scrittura.

⁷⁴ Questa la lezione accreditata dei primi versi del *Lanzelet*, secondo il Codice Palatino di Heidelberg: «Swer rehtiu wort gemerken kan, / der gedenke, wie ein wise man» (cfr. ULRICH VON ZATZIKHOVEN, *Lanzelet*, Text – Übersetzung – Kommentar, Studienausgabe, 2, revidierte Auflage, hrsg. von Florian Kragl, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013, p. 2).

si sa dell'Autore, ma siamo certi che il *Lanzelet* fu scritto fra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. L'opera merita un breve indugio.⁷⁵

Ulrich rivendica con puntiglio la natura derivata del proprio poema, che sarebbe la trascrizione-adattamento di un perduto originale francese; le notizie che dà sono assai circostanziate e, a quanto pare, affidabili. Ci rimandano alla corte di Enrico II Plantageneto: «Hûc von Morville / hiez der selben gîsel ein, / in des gewalt uns vor erschein / daz welsche buoch von Lanzelete».⁷⁶ Potrebbe essere, anche se la questione è disputata, quell'Hugh de Morville che fu uno dei dignitari implicati nell'assassinio dell'Arcivescovo di Canterbury, Thomas Becket. Come si ricorderà, per un certo periodo si credette che l'autore dell'originale perduto finito in mano a Ulrich fosse Arnaut Daniel. *L'ex libris* è molto interessante, poiché conferma il ruolo centrale avuto dalla politica culturale plantageneta per l'accreditamento e diffusione della leggenda arturiana. Nello specifico, siamo di fronte a una delle prime comparse, nel ruolo di protagonista, del cavaliere Lancillotto. Ma non è esattamente il Lancillotto che conosciamo: la sua storia viene da un'altra tradizione, che non fa menzione del suo rapporto adulterino con la Regina Ginevra. I due non sono amanti. Le altre linee essenziali della storia sono rispettate, la sua formazione, le sue imprese, diverse avventure galanti, ma alla fine il cavaliere troverà pace e ricompensa nell'amore ricambiato della sua sposa, la virtuosa principessa Iblis. Un'inattesa apoteosi dell'amore coniugale, per il prode Lancillotto. Dopo aver compiuto l'impresa che lo rende degno di conoscere il suo nome, Lanzelet e Iblis guadagnano l'accesso a una tenda fatata, vero paradiso degli amanti. Vi trovano uno specchio:

daz besuohten zer selben zît / Lanzelet und vrouwe Iblis: / di giengen dar in, des sît gewis, / und sâhen in daz spiegelglas. / daz under in niht valsches was, / des muosen si von schulden jehen. / wan er kunde niht erschen / wan der vrouwen bilde. / Iblis diu milde, / ich weiz ir rehte alsam geschach, / daz si ir selben niht ensach / niht wan ir gesellen. / für wâr lât iu zellen, / wær er über tûsent mîle gesîn, / si ensæhe doch niht wan sînen schîn.⁷⁷

⁷⁵ Sul significato della scena miniata, e sul Codex, ha richiamato l'attenzione, in una prospettiva dantesca, ELENA LOMBARDI, «A Gallehault was the Book»: *Francesca da Rimini and the Manesse Minnesanger Manuscript*, «Mediaevalia», 35, 2014, pp. 151-176.

⁷⁶ U. VON ZATZIKHOVEN, *Lanzelet*, cit., p. 522 [vv. 9338-9341] [«L'un de ces otages s'appelait Hugues de Morville; c'est lui qui possédait le livre français de Lanzelet quand ce livre nous est apparu» (*Lanzelet*, présenté, traduit et annoté par René Pérennec, Grenoble, ELLUG, 2004, p. 427)].

⁷⁷ U. VON ZATZIKHOVEN, *Lanzelet*, cit., pp. 276, 278 [vv. 4912-4926] [«Lanzelet et Iblis la visiterent alors; il y entrèrent, soyez-en assurés, et regardèrent dans le miroir. Ils ne purent que constater qu'il n'y avait entre eux pas la moindre insincérité. Lui ne vit que l'image de la dame, et je sais qu'Iblis, la généreuse, fit une expérience identique et qu'elle vit non son reflet mais celui de son ami. Sachez en toute vérité que même si elle s'était trouvée à mille lieues de là elle n'aurait vu que l'image de celui-ci» (*Lanzelet*, cit., p. 247)].

Ciascun amante vede nello specchio soltanto il riflesso dell'altro: nuova variazione antinarcisistica di un topos erotico che abbiamo discusso. L'amore di Lancillotto e Iblis supera le prove più indiscrete. In occasione di una festa alla corte d'Artù, una damigella al servizio di una fata porta in dono un magico cappotto, che ha la virtù di adattarsi solo alle misure delle spose fedeli. Come era prevedibile, ben duecento dame sottoposte alla prova, compresa la Regina,⁷⁸ scontano l'indiscreta vestibilità dell'indumento; solo Iblis lo indossa come se fosse stato tagliato apposta per lei.

Artù può mascherare l'imbarazzo. Ginevra è bella, generosa, volubile, pervicacemente infedele. Risaliamo alle origini della leggenda:

Notons que dans aucun de ces textes, même pas dans le *Lanzelet*, Lancelot n'est l'amant de la reine. Notons aussi qu'il nous est dit souvent que l'âge ni les années n'ont de prise sur la reine éternellement jeune et séduisante comme une fée, infidèle à l'occasion, mais belle parlière, généreuse et d'une radieuse beauté.⁷⁹

Di per sé, l'increscioso 'autodafé' del cappotto non faceva che riprendere un motivo ormai diventato proverbiale, che metteva in parodia la materia arturiana: si ritrova nell'anonimo fabliau *Le mantel mautailé*, coevo al *Lanzelet*, e nel *Lai du cor* di Robert Biket, per non parlare del lai *Lanval* di Marie de France, che disegna la figura di Ginevra sul tipo della biblica moglie di Putifarre.⁸⁰ Non si tratta solo di leggerezza, la regina è inqualificabilmente fedifraga: in assenza del consorte, impegnato in guerra contro i Romani, cede alle lusinghe del reggente, Mordred, nipote di Artù, commettendo quindi anche incesto. La fonte è Goffredo di Monmouth:

Adveniente vero aestate, cum Romam petere affectaret, et montes transcendere inceperet, nunciatur ei Modredum nepotem suum, cuius tutelae permiserat Britanniam, eiusdem diademate per tirannidem et prodicionem insignitum esse reginamque Ganhumaram violato iure priorum nuptiarum eidem nefanda Venere copulatam fuisse.⁸¹

Wace, che dipende da Goffredo, rincarerà la dose nel suo *Roman de Rou*, che tradizione vuole commissionato da Enrico II: «Et reproduisant les jugements de Geoffroi, Wace affirme l'accord et le consentement de Guenièvre dans ce mariage

⁷⁸ Cfr. i vv. 5856 sgg. (pp. 331 sgg.).

⁷⁹ JEAN MARX, *La vie et les aventures de la reine Guenièvre et la transformation de son personnage*, «Journal des savants», 1, 1965, p. 338.

⁸⁰ Cfr. R.H. BLOCH, *Medieval misogyny and the invention of western romantic love*, cit., pp. 95-97 e 129-131.

⁸¹ G. OF MONMOUTH, *The history of the kings of Britain*, cit., p. 249 [l. X, 176 (480)].

sacrilège avec Modred, qu'elle aimait d'ailleurs depuis longtemps, et dans cette trahison».⁸² L'episodio è naturalmente ripreso nel *Lancelot-Graal*, specificamente nella *Mort du roi Arthur*; tuttavia, sono passati pochi decenni, Ginevra ha guadagnato ben altro spessore morale e complessità caratteriale: rifiuta il proditorio corteggiamento di quello che, nel nuovo arrangiamento della materia bretone, era diventato il figlio naturale di Artù. Nello stesso periodo, primo quarto del XIII secolo, *Le roman d'Yder* dà ancora credito al motivo infamante della volubilità della Regina; ma il testo, acefalo, è tradito da un solo manoscritto, e la sua scarsa circolazione conferma che in area oitanica i giochi erano ormai fatti.

La riscrittura cortese dei tratti semici del personaggio induce a porre la domanda: chi ha 'salvato' Ginevra? Intanto, possiamo dare per acclarato cosa l'abbia salvata: il suo amore tenace, esclusivo seppure adultero, fatto di slanci, ripicche, gelosie, supponenza, dedizione, ritegno, per il miglior cavaliere della corte di Artù, che nella sua determinazione ad amare appare inossidabile eppure travagliato, fedele fino alla soggezione e respiscente, sempre, comunque, un passo indietro rispetto all'amata. Si consideri: Isotta non costituisce, in sé, un problema per Tristano. Una circostanza esterna – il filtro – sancisce l'indissolubilità del rapporto fra gli amanti, mille circostanze esterne lavorano in senso corrosivo. Lancillotto, di fronte alla Regina, è costantemente inebetito. Non la comprende. Qualcuno ha opinato che nel personaggio di Ginevra il cortese pubblico maschile dell'epoca trovasse esplicitato l'enigma stesso del desiderio femminile:

But the enigma of female desire is inscribed at the center of Lancelot's quest in the baffling scene of Guenevere's refusal [...]. By refusing to become the de facto prize of Lancelot's amorous adventures [...] Guenevere creates another 'delay' in a romance that is characterized by deferred resolutions. But I would add that her refusal not only calls into question the chivalric and amorous values that have guided Lancelot's actions, but that it also refigures – maddeningly for the hero and enigmatically for the reader – the problem of female desire [...]. What motivates her to refuse the knight who has risked death to win her love? What (more) does this woman want? The enigma of Guenevere – the essential mystery of her sexuality – shapes a subtext of feminine desire that is elaborated in a series of puzzling female characters whom Lancelot encounters in his quest.⁸³

Ovviamente, la sua riqualificazione cortese deve qualcosa al consolidamento del fantasma ideologico di Midons; ma il suo ruolo di Regina, che per autorevolezza,

⁸² J. MARX, *La vie et les aventures de la reine Guenièvre*, cit., p. 335.

⁸³ R.L. KRUEGER, *Women readers and the ideology of gender in Old French verse romance*, cit., p. 55. La Studiosa si riferisce in particolare al *Lancelot* di Chrétien.

esperienza e lungimiranza conosce le mille sottigliezze e il diuturno travaglio del gioco d'amore, la rende un personaggio intrinsecamente romanzesco, l'ideale protagonista, tessitrice e vittima, della caleidoscopica casistica erotica discussa ed esemplarmente vagheggiata da una feudale società di corte, che sognava di assimilare i valori cavallereschi per informare un reale percorso di raffinamento dei costumi. Il suo personaggio, la sua storia incontravano il gradimento del pubblico delle lettrici, la testimonianza è di Chaucer: «This storie is al-so trewe, I undertake, / as is the book of Launcelot de Lake, / that wommen holde in ful gret reverence»;⁸⁴ Boccaccio è più generico, anche se la tirata misogina contro l'algida vedova ci offre l'ennesima conferma della femminile propensione per il romanzesco:

che le sue orazioni e paternostri sono i romanzi franceschi e le canzoni latine, ne' quali ella legge di Lancelotto e di Ginevra e di Tristano e d'Isotta; e le loro prodezze e i loro amori e le giostre e i torneamenti e le semblee. E tutta si stritola quando legge Lancelotto o Tristano o alcuno altro colle loro donne nelle camere, segretamente e soli, ragunarsi, sì come colei alla quale pare vedere ciò che fanno e che volentieri, come di loro imagina, così farebbe.⁸⁵

Sappiamo chi ha raccontato per la prima volta l'amore tra Lancillotto e Ginevra: è stato Chrétien de Troyes, nel suo *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, nel periodo in cui prestava servizio presso la corte della Contea di Champagne. È la corte del *De amore*. La committente del *roman*, di lì a poco ispiratrice e interlocutrice del trattato di Cappellano, è omaggiata in apertura del poema: «Del Chevalier de la Charrete / comance Crestiens son livre; / matiere et san li done et livre / la contesse, et il s'antremet / de panser, que gueres n'i met / fors sa painne et s'antancion».⁸⁶ Marie, la Contessa reggente, fornisce dunque materia e senso all'impresa narrativa di Chrétien. Siamo alle prese col formulario untuoso dell'adulazione encomiastica? Per una volta, pare che sia proprio l'aderenza alla lettera a salvare lo spirito dell'ossequio formale, e a dichiarare la verità:

Lancillotto è [...] il giovane cavaliere che ama una dama di grande lignaggio, la sposa del proprio sovrano, Ginevra moglie di Artù. Lancillotto è anche l'eroe predestinato alla liberazione dei prigionieri del regno di Gorre, cioè del regno dei morti. Conciliare queste due intenzioni del testo non è facile, almeno a livello interpretativo e c'è chi ha pensato di risolvere la questione attribuendo la prima a

⁸⁴ La battuta è pronunciata dal narratore del *Nonne preestes tale (The nun's priest's tale)*, in G. CHAUCER, *Canterbury tales*, cit., p. 258 [vv. 445-447].

⁸⁵ G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta. Il corbaccio*, cit., p. 279.

⁸⁶ C. DE TROYES, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, cit., pp. 507-508 [vv. 24-29].

Maria e la seconda a Chrétien. Maria avrebbe suggerito, in altre parole, la storia d'amore di Lancillotto e Ginevra alla quale Chrétien avrebbe sovrapposto la vicenda, a lui più congeniale, dell'eroe liberatore.⁸⁷

Quella storia d'amore è stata suggerita al Poeta da una committenza femminile, da una sensibilità che aveva intuito, nell'attenzione episodica riservata a Ginevra nei precedenti giovanili romanzi di Chrétien, una formidabile possibilità di sviluppo e approfondimento del personaggio, che diviene l'eletta di un aristocratico ma realistico trattamento dell'eros cortese:

As Chrétien was writing during at least part of his career for the sophisticated court of Marie de Champagne at which women played a considerable social role, it would be only realistic to portray a character fulfilling such a role, even if idealized, in the romances. For this reason alone the role of Guinevere was almost certain to increase in importance.⁸⁸

Una Signora autentica, che ama sensualmente e sa regalmente gestire l'apparente contraddittorietà del suo ruolo – nemmeno lei impacciata, al pari di Isotta, da complicazioni genitoriali, ma 'libera', diversamente da Isotta, di concedere, *octroyer*, il suo amore esclusivo. Non solo: mentre Isotta è compulsivamente votata al sacrificio di se stessa, per congiungersi all'amato nella morte,⁸⁹ Ginevra, che crede morto Lancillotto, scansa il bel gesto 'teatrale', decide di vivere per scontare il dolore della separazione: «Malveise est qui mialz vialt morir / que mal por son ami sofrir. / Mes certes il m'est molt pleasant / que j'en aille lonc duel feisant. / Mialz voel vivre et sofrir les cos / que morir et estre an repos».⁹⁰ 'Meglio vivere e soffrire che morire e darsi pace': impagabile Ginevra, che traccia un'energica biffatura sul corrusco sfolgorio dell'amore di morte, denudandone la matrice ideologica e letteraria:

Lancelot and Guenevere illustrate that the sacrificial discourse of the troubadours, and the Tristan romances should be understood as a symbolic structure, to be

⁸⁷ GIOIA ZAGANELLI, *La corte di Champagne*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 2. *Il Medioevo volgare*, vol. I, *La produzione del testo*, tomo II, Roma, Salerno, 2001, p. 314.

⁸⁸ PETER NOBLE, *The character of Guinevere in the Arthurian romances of Chrétien de Troyes*, in *Lancelot and Guinevere. A casebook*, ed. by Lori J. Walters, New York, Routledge, 2002, p. 203.

⁸⁹ In realtà Isotta, pur prostrata dal dolore, non saprebbe come darsi la morte: «Se pour dolour et angoisse peüst feme morir, je feüssie morte plusieurs fois, puis que je ving hersoir chaiens, car je ne quit mie que nule dame fust onques tant dolante que je ne soie encor plus» (*Le Roman de Tristan en prose*, tome IX, *La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, cit., p. 198 [§ 82]). Deve essere uccisa da Tristano.

⁹⁰ C. DE TROYES, *Lancelot ou le Chevalier de la charrete*, cit., p. 611 [vv. 4247-4252].

imitated symbolically, and not literally. Though a discourse of death, it thereby becomes a means of deferring death and preserving life.⁹¹

In sintesi, prima di tornare al Codex Manesse e al *Lanzelet*:

Y avait-il eu un Lancelot amoureux de la reine avant l'œuvre de Chrétien? J'en doute un peu, car dans le *Lanzelet* le vaillant chevalier qui est pourtant sensible à la beauté des femmes et se complait dans leurs amours, n'est pas l'amant de la reine. En tout cas, c'est Chrétien qui a transformé la figure de Lancelot [...]. Marie de France et Chrétien ont su transformer et héroïser la fine amour dont le monde occitanien avait apporté la tradition. Mais du même coup, par le succès du roman et l'écho qu'il a rencontré, ils ont imposé la transformation du personnage de la Guenièvre légère et disputée qui n'a plus subsisté que sous forme de vagues réminiscences et de timides allusions.⁹²

Rieccoci allora alla miniatura, agli amanti e al libro che favorisce la loro intimità. È la storia di Lancillotto, non quella di Ginevra. Il *Lanzelet* esalta l'amore coniugale, le quattordici stanze superstiti di Alram von Gresten – se i testi sono suoi, coevi o di poco successivi al *Lanzelet* – non lasciano intravedere legami ideologici o tematici cogenti con la vignetta, e della sua vita nulla si sa. La *consecutio* fra miniatura e liriche è destinata a rimanere irrimediabilmente opaca.⁹³ È verosimile che la scena miniata sia frutto della sintassi illustrativa del Codex, che doveva evitare, per quanto possibile, ripetizione di soggetti in un arcobaleno di liriche cortesi che non poteva offrire un largo spettro di temi figurativi; inoltre, la scelta del *Lanzelet* si può spiegare con l'omaggio a una antica famiglia magnatizia zurighese, i conti di Toggenburg, fra i probabili committenti del Codex, presso cui aveva prestato servizio, un secolo prima, Ulrich von

⁹¹ S. GAUNT, *Love and death in medieval french and occitan courtly literature*, cit., p. 128. Inoltre: «the Prose *Lancelot* highlights its awareness of the fact that the notion of dying for love is a textual, indeed a literary, construct, an idealized model, a trope. This is all the more striking, given that in this text, characters who die for love abound: most notably, Lancelot's companion Galehaut in the first part of the Prose *Lancelot*, and the Damoisele d'Escalot in *La Mort le roi Artu* [...]. In other words, Lancelot and Guenevere inhabit a world in which it is assumed that dying for love is the right thing to do, which makes it all the more striking that they do not» (p. 127).

⁹² J. MARX, *La vie et les aventures de la reine Guenièvre*, cit., p. 341.

⁹³ In linea generale, le immagini «helped medieval readers make sense of poems and poets, and, in ways that modern readers might find strange, they were those poems and poets – that is, before those poems and poets became reified as what we know today» (MARISA GALVEZ, *Songbook: how lyrics became poetry in Medieval Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, p. 99; sul Codex Manesse, cfr. pp. 125 sgg.; su Alram von Gresten, p. 144).

Zatzikhoven.⁹⁴ Piacerebbe pensare che, a distanza di un secolo, il miniatore che ha lavorato al Codex abbia inteso proporre, in area teutonica, un sottile *crossover*, una *transumptio* fra le due versioni della storia di Lancillotto, una delle quali in sensibile dismissione nei gusti del pubblico: disegnare l'una per alludere all'altra. Ipotesi troppo complicata, e forse antistorica. Accontentiamoci di supporre che, all'alba del XIV secolo, un libro di Lancillotto, con un'altra Ginevra, e senza Galeotto, ammaestri due sposi amanti. Beneaugurante magistero romanzesco, se fa fede questa rassicurante ipotesi. Negli stessi anni, fama vuole che una male assortita coppia di amanti fosse andata incontro alla rovina, leggendo la propria storia in un libro che non avrebbero dovuto sfogliare.

IV.6.3. *Figura: de te fabula narratur*

L'inquadramento realistico della vicenda sollecita la risposta a questioni di ordine pratico: tenuto conto dell'ampiezza del *Lancelot*, come arrivano gli amanti a leggere quell'episodio, che in qualche modo attendeva l'intrecciarsi delle loro voci per far sì che vi si riconoscessero implicati e rispecchiati? Si tratta di una prima lettura, in questo caso gestita *senza sospetto*, con un montante impreveduto crescendo di adesione simpatetica, oppure di una rilettura, col gusto, cioè, di tornare su un episodio di esemplare cortesia erotica? Non si può rispondere in senso categorico: nel primo caso saremmo in presenza di un approccio romanzesco, che implica una sequenza di letture, forse condivise nella consuetudine, appese al filo dell'intrigo, finché la progressiva partecipazione emotiva alle vicende narrate rende inevitabile la piena simpatia fra lettori e personaggi fittizi – dando per scontato, peraltro, che la vicenda del romanzo arturiano fosse comunque conosciuta, almeno nelle grandi linee; nell'altro caso, andremmo ad attivare una lettura parcellizzata, che con premeditazione, sebbene non necessariamente per consapevoli finalità passionali, trasceglie gli episodi esplicitamente *dilettevoli*. Questa seconda eventualità sarebbe in linea col tessuto argomentativo da casistica erotica cortese che, a livello superficiale, struttura la prima parte dell'intervento di Francesca: vale a dire, se Francesca, e Paolo, deliberatamente scegliessero di confrontarsi con quella specifica porzione testuale, a ben donde si potrebbe affermare che la loro passione rampollerebbe come libreria concrezione di un formulario erotico-cortese; il libro sarebbe il

⁹⁴ Per queste notizie, cfr. INGO F. WALTHER, *Codex Manesse. Die Miniaturen der manessischen Liederhandschrift. Eine Einführung*, in *Codex Manesse*, cit., pp. VIII-XXXV. Di diverso avviso Elena Lombardi: «Within the Manesse plate, the citation of the first line of the *Lanzelet* is generally considered to be a synecdoche for the entire work, and, therefore, an illustration of the idealized and courtly love between Lanzelet and Iblis, which would correspond, in turn, to the type of love celebrated in Alram's poems» (E. LOMBARDI, «*A Gallehault was the Book*», cit., p. 166).

medium in quanto mezzo che porta allo scoperto il sottaciuto dell'intenzione (con evidente finalità strumentale), non il *medium in quanto luogo* in cui si manifesta imprevedibile l'evento, con una *ratio* che può essere riconosciuta solo a posteriori.

Come avranno letto allora, Paolo e Francesca, il romanzo di Lancillotto e Ginevra? Leggono per diletto, lo sappiamo. Non cercavano ammaestramenti didascalico-esemplari, né notizie di carattere storico-enciclopedico. Verosimilmente, quella materia romanzesca veniva approcciata sulla base di un preconstituito orizzonte di attese. Leggevano «di Lancialotto come amor lo strinse». S'intende dal momento in cui il cavaliere rimane folgorato dalla Regina? Non è possibile, lo abbiamo visto ripercorrendo per sommi capi la storia. «Noi leggevamo un giorno»: dunque, una lettura in sequenza della vicenda che lo riguarda, dal suo ingresso a corte fino alla scena del bacio, non potrebbe consumarsi nel giro di una *matinée* o *soirée* che dir si voglia. La dislocazione a sinistra che marca la frase evidenzia il protagonista (Lancillotto) del tema che individua la *tranche* narrativa (il suo amore per Ginevra), senza connotazione temporale. Paolo e Francesca sono giunti proprio al complesso episodio della passeggiata *extra moenia*. Si tratta di una piacevole consuetudine di lettura a due? A rigore, nemmeno in questo caso si può decidere; tuttavia, se si trattasse di un *unicum*, si depotenzierebbe il senso assoluto della celebre circostanziale, «soli eravamo e senza alcun sospetto»: se Francesca volesse imbrogliare le carte, l'avremmo colta in fallo, poiché la scelta dell'episodio da leggere in compagnia dell'avvenente cognato ci apparirebbe proprio per questo motivo 'sospetta', subordinata a secondi fini, senza quel tanto d'imprevisto dettato da occasionali situazioni di lettura agganciate alla consecuzione della linea narrativa. In sostanza, torniamo al punto: il castello crolla se si assume che Francesca non sia 'sincera', che parli obliquamente come dannata (o, peggio, come donna), oppure che, fatta salva la buona fede, infarcita di una cultura mal ruminata, travisi il movente delle proprie azioni e il senso delle letture fatte (indubbiamente, proprio in quanto donna). È una posizione che si può sostenere, ci mancherebbe, ma piuttosto difficile da comprovare, visto che si fonda su un palese ridimensionamento della lettera del testo.⁹⁵ Come se, stando alla superficie, non potessero aprirsi inopinati squarci di profondità. «Abyssus abyssum invocat», dice

⁹⁵ Dice molto del critico che la propugna, come tutto il 'favoloso' dibattito sull'asimmetrica iniziativa del bacio, femminile nel caso del romanzo cortese, maschile nel caso del distillato concentrato erotico dantesco: «Another supposition, namely that Dante had changed the text in order to show Francesca, bashful and moderate, in a better light than the provoking, coquettish and all too self-assured queen, clearly depends upon a 19th century ideal of women. It thereby claims a profound insight into the poet's intention and takes his supposedly favourable inclination to his heroine for granted. Yet another proposition that Dante had to reinstate the 'natural order' of things – man takes the initiative in matters of love – tells more about the critics than about Dante» (B. VINKEN, *Encore: Francesca da Rimini*, cit., p. 405).

il Salmista:⁹⁶ la lettura s'interrompe, la malia figurale ha innescato la dinamica del riconoscimento.

Forse Paolo e Francesca si sono persi proprio perché hanno *interrotto* la lettura, non hanno dunque collocato l'idillio erotico sullo sfondo della rovina dinastica e morale del cavalleresco regno arturiano, che era stata parzialmente determinata proprio dal colpevole abbandono dei repressibili amanti all'inganno dei sensi. Dante, che invece conosce l'intera storia, illustrerebbe i pericoli derivanti dall'uso errato del libro, sottoposto a una lettura parcellizzata.⁹⁷ Ma si consideri, in prima istanza, che nel corso del XIII secolo si assiste a una progressiva ridefinizione della forma interna del *codex*, a partire dal genere trattatistico, con una visibile organizzazione intratestuale del suo spazio semiotico:

le livre scolastique n'est désormais plus conçu pour un usage qui consiste 'à lire d'un bout à l'autre un texte ou une importante fraction de texte', mais doit être 'accessible en petites portions désormais repérables'. Cette organisation, qui devient et reste la norme pour un livre scolastique et qui s'étendra ensuite à tous les types d'œuvre d'une certaine ampleur, présuppose que le livre ne soit pas utilisé nécessairement de manière progressivement linéaire: le lecteur est à même d'avancer et de reculer, il peut *repérer* le texte désiré en n'importe quel point, aussi bien antérieur que postérieur à celui où il se trouve. Pour l'aider, des rubriques, des titres, des index se multiplient.⁹⁸

La consultazione del codice è diventata più agevole, la sua mappatura peritestuale apre a un utilizzo discontinuo, di cui si avvantaggeranno i lettori dilettanti. In secondo luogo, e soprattutto, una cultura che fa del libro una fonte di rivelazione, potrà giudicare deleteria in sé la rottura dell'ordine sintagmatico orientata da una fruizione desultoria? Sarà sempre anodina, se non addirittura viziosa, l'occasione materiale che interrompe la lettura? Occorre tornare ad Agostino per fare chiarezza.

Nec ultra volui legere: è il passo dall'VIII Libro delle *Confessioni* che si pone opportunamente a riscontro delle ultime parole pronunciate da Francesca, «Quel giorno più non vi leggemmo avante». Astraendo da tutte le circostanze specifiche che differenziano le due esperienze, l'analogia motiva la sua pertinenza sul piano di una sommaria equivalenza di prassi ed etica della lettura. Ma se si astrae dal contesto, si depaupera in modo esiziale l'intreccio profetico di messaggi che dai libri si protendono su lettori che sono sempre esistenzialmente e individualmen-

⁹⁶ Lo proclama prima di Zarathustra, fermo alla porta carraia del tempo.

⁹⁷ Anche questa ipotesi ha un suo seguito. Cfr. SUSAN J. NOAKES, *The double misreading of Paolo and Francesca*, «Philological Quarterly», 62, 1983, pp. 221-239.

⁹⁸ A. VARVARO, *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, cit., p. 44.

te rilevati. Se si prescinde dalla costellazione epifanica di senso, l'episodio della conversione si rattrappisce in una valenza aneddotica o esemplare. Ripercorriamo invece quello che accade.

Agostino, insoddisfatto *magister* di retorica a Milano, si sta faticosamente divincolando dalla tentazione manichea. Tuttavia, pesa ancora l'ombra residua del principio dualistico sulla sua volontà irresoluta, incapace di abbracciare la via retta della continenza che sancisce il dominio dello spirito sulla carne. Trova conforto nel pensiero della conversione di Vittorino, e si augura di poterlo emulare. Lacerato da questa interiore diatriba, riceve la visita di un funzionario africano, Ponticiano, cristiano e battezzato. L'ospite si rallegra per il libro posato su un tavolo da gioco: le lettere dell'apostolo Paolo. Ne trae lo spunto per raccontare un episodio edificante. Passeggiando per Treviri, aveva perso di vista due suoi compagni, agenti amministrativi, che si erano intrattenuti in un'umile dimora. A lungo, poiché distratti, rapiti e infine persuasi dalla occasionale lettura di un libro che vi avevano trovato, una biografia di Antonio Abate: «et legebat et mutabatur intus, ubi tu videbas, et exuebatur mundo mens eius, ut mox apparuit. Namque dum legit et volvit fluctus cordis sui, infremuit aliquando et discrevit decrevitque meliora».⁹⁹ Radicale e del tutto inattesa, improvvisa μετανόησις: si consacrano a Cristo, lasciando i loro beni e le loro promesse spose. Il racconto accascia ulteriormente l'animo già prostrato di Agostino, che ricorda un'analoga illuminazione profana di cui aveva beneficiato, quando aveva letto l'*Ortensio* di Cicerone: «multi mei anni mecum effluxerant – forte duodecim anni – ex quo ab undevicesimo anno aetatis meae lecto Ciceronis *Hortensio* excitatus eram studio sapientiae».¹⁰⁰ Incapace di determinarsi, immerso nei pensieri, si ritira in giardino, seguito dall'allievo Alipio. Dalla casa vicina si leva la cantilena di un bambino:

Dicebam haec et flebam amarissima contritione cordis mei. Et ecce audio vocem de vicina domo cum cantu dicentis et crebro repetentis quasi pueri an puellae, nescio: «Tolle lege, tolle lege». Statimque mutato vultu intentissimus cogitare coepi, utrumnam solerent pueri in aliquo genere ludendi cantitare tale aliquid, nec occurrebat omnino audisse me uspiam repressoque impetu lacrimarum surrexi nihil aliud interpretans divinitus mihi iuberi, nisi ut aperirem codicem et legerem quod primum caput invenissem. Audieram enim de Antonio, quod ex evangelica lectione, cui forte supervenerat admonitus fuerit, tamquam sibi diceretur quod legebatur: *Vade, vende omnia, quae habes, da pauperibus et habebis thesaurum in caelis; et veni, sequere me*, et tali oraculo confestim ad te esse conversum. Itaque concitus redii in eum locum, ubi sedebat Alypius: ibi enim posueram

⁹⁹ SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, cit., p. 234 [VIII, 6, 15].

¹⁰⁰ Ivi, p. 236 [VIII, 7, 17].

codicem Apostoli, cum inde surrexeram. Arripui, aperui et legi in silentio capitulum, quo primum coniecti sunt oculi mei: *Non in comisationibus et ebrietatibus, non in cubilibus et in pudicitias, non in contentione et aemulatione, sed induite Dominum Iesum Christum et carnis providentiam ne feceritis in concupiscentiis.* Nec ultra volui legere nec opus erat. Statim quippe cum fine huiusce sententiae quasi luce securitatis infusa cordi meo omnes dubitationis tenebrae diffugerunt.¹⁰¹

L'episodio è notissimo, c'è un aspetto che merita di essere rilevato, e lo discutiamo prescindendo dalle considerazioni che si potrebbero allegare sul valore della bibliomanzia nel mondo ellenistico.¹⁰² Cavare oroscopi dalla casuale apertura di libri sacri era pratica che, a dispetto del parere contrario di sinodi e concili, era difficilmente sradicabile dal costume dei credenti, al punto che se ne può trovare documentazione per tutto il corso del Medioevo, fino a interessare la leggenda francescana.¹⁰³ Ma qui interessa evidenziare il tipo di rapporto che si stabilisce fra libro e lettore, che tendenzialmente diventa sempre più personale e individuale:

The restriction of the sortes largely to personal prognostics after the millennium merges suggestively with other evidence of the so-called discovery of the individual in the twelfth century. The prognostic sortes did not exclusively announce a judgement of God, but rather made manifest the inner value of the person.¹⁰⁴

Agostino torna dunque al libro, lo apre, e legge la pericope paolina.¹⁰⁵ Non è certamente il contenuto in sé del monito a porre termine alla dilaniante lacerazione della volontà; Agostino era ben consapevole che avrebbe dovuto risolversi per la continenza e la castità, in ossequio all'unica verità testimoniata dal messaggio evangelico. A determinare la svolta non è il senso generico dell'esortazione, valida *erga omnes*, ma il fatto che il lettore la possa interpretare come rivolta proprio a lui: in quel preciso istante, fra lettore e libro si stabilisce un rapporto storicamente condizionato, che rende esistenzialmente rilevante l'implicazione riconosciuta.

¹⁰¹ Ivi, p. 248 [VIII, 12, 29].

¹⁰² Ne svolgerà una irriverente ed erudita parodia Rabelais, per cavare pronostici utili a dirimere i dubbi prematrimoniali di Panurge, nel III Libro [capp. X-XII] della sua saga pantagruelica.

¹⁰³ «But it is specially a long series of decrees by synods and councils from the fifth century onwards which demonstrate that this inveterate custom among Christians was hard to uproot. [...] it has to be added that sometimes a distinction was made between *sortes biblicae*, which were permitted, and *sortes sanctorum*, which were not» (PIETER W. VAN DER HORST, *Sortes: Sacred Books as instant oracles*, in *The use of Sacred Books in the ancient world*, ed. by Leonard V. Rutgers, Pieter W. van der Horst, Henriette W. Havelaar, Lieve Teugels, Leuven, Peeters, 1998, pp. 157-158).

¹⁰⁴ JONATHAN M. ELUKIN, *The ordeal of Scripture: functionalism and the Sortes Biblicae in the Middle Ages*, «Exemplaria», 5, 1, 1993, p. 154.

¹⁰⁵ *Ep. ad Rom.*, XIII, 13-14.

Questa è la fattura del realismo cristiano. Nessuna astrazione, nessun mimetismo: è un appello, dal libro si leva una voce che interpella proprio il singolo lettore. È il tempo del *καιρός*, evidentemente, che apre alla responsabilità della *κρίσις*. In questo tempo pneumatico i *καιροί* gemmano dal fusto delle letture. Si sarà notato che Agostino, prima di aprire il *codicem Apostoli*, si ricorda di un caso esemplare, occorso ad Antonio Abate: ebbene, il futuro santo anacoreta abbraccia senza remore la disciplina monastica in seguito all'ascolto di un brano dal *Vangelo di Matteo*, che viene recepito come oracolo *ad personam*. Così nella fonte, la *Vita di Antonio* di Atanasio di Alessandria: «καὶ ὡς δι' αὐτὸν γενομένου τοῦ ἀναγνώσματος».¹⁰⁶ Ma la storia non è conclusa. Sbalordito e rasserenato, Agostino racconta ad Alipio l'accaduto. L'allievo gli sfilava dalla mano il libro, e va a cercare il passo menzionato. Legge la pericope successiva: «Sequebatur vero: *infirmum autem in fide recipite. Quod ille ad se rettulit mihi que aperuit*».¹⁰⁷ Riferisce quanto letto a sé; anche la sua strada è segnata.

De te fabula narratur, allora. La lettura che innesca la dinamica del riconoscimento deve essere interrotta. È il tempo del *καιρός*, dell'evento. Improvvisamente, *ἐξαίφνης*, la regolare scansione del metronomo dell'attesa, centrifugata dalla lettura, si apre alla rivelazione. Il libro si chiude. Anche Maria, naturalmente, deve distogliere gli occhi dal libro nel momento in cui riceve la visita dell'Arcangelo. Dal libro?

Not testified in the Gospel of Luke or in other Annunciation stories, the book replaces the spindle and wool for weaving that were often present in early medieval representations, marking the transition toward a conception of Mary as literate (even scholarly: she is mistress of liberal arts) in addition to devout, humble, and wise.¹⁰⁸

Sporadicamente, a partire dal IX secolo, e quindi a crescere fino ad attestarsi nel Trecento, l'iconografia rende merito all'emergente figura della donna lettrice, vidimandola col suggello del libro posto in grembo alla Vergine, a volte addirittura sorretto da leggiu suntuosamente arabescati.¹⁰⁹ L'immagine non è soltanto l'epitome di una straordinaria svolta nell'orizzonte culturale della società medievale:

¹⁰⁶ S. P. N. ATHANASII *Vita S. Antonii*, in *PG XXVI*, col. 841c («et quasi sui causa lecta illa fuissent»).

¹⁰⁷ SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, cit., p. 248 [VIII, 12, 30].

¹⁰⁸ E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, cit., p. 23.

¹⁰⁹ Si veda, per esempio, il pannello dell'Annunciazione nel dossale d'altare dell'abbazia di Klosterneuburg, realizzato dallo smaltatore Nicola di Verdun nel 1181. Per un regesto delle testimonianze artistiche, cfr. MICHELE FEO, *Cosa leggeva la Madonna? Quasi un romanzo per immagini*, Firenze, Polistampa, 2019, pp. 24-57. «Comunque dopo Giotto le Marie leggenti non si contano

The image of Mary in the act of reading, especially in the Annunciation scene, came very much to the fore in the late Middle Ages. In view of the *imitatio Mariae* at this time the popularity of this image met an obvious need on the part of literate women, justifying their reading practice against any opposition they faced by providing them with an unassailable role model.¹¹⁰

L'Annunciazione è, concretamente, atto d'amore che porta al concepimento. È forse l'evento per eccellenza. Giunge inatteso? Ovviamente sì, marca una frattura nella continuità sintagmatica della narrazione, la lettura si interrompe. È immotivato? No, a posteriori viene agevolmente inserito in una costellazione di senso, lo si riconosce e ci si riconosce. È quello che dovettero sentire gli artisti medievali, che divennero i più raffinati esegeti del mistero dell'Annunciazione. Poiché, una volta posto in mano alla Vergine un libro, ci si dovette interrogare sul contenuto della sua lettura.

L'esplosione del culto mariano, tra XII e XIII secolo, ha contribuito alla fortuna redazionale di una delle opere più lette del Medioevo, *Les miracles de Nostre-Dame*, raccolta di racconti versificati, trascritti e arrangiati da Gautier de Coincy tra il 1218 e il 1233. Fra i tanti, ricordiamo la storia del sagrestano, che prega Maria senza posa affinché gli faccia la grazia di apparire. Ed ecco che una notte, in sogno, la «Haute Pucelle» si presenta. Ha con sé un libro. Il devoto s'inginocchia, e con gli occhi umidi e le mani giunte implora di potere sfogliare il divino volume:

Entre ses mains un si biau livre / conques si bel veu n'avoit / et tout maintenant
qu'il le voit / desus son lit saut sus, ce li semble; / ses ii mains ajointes ensemble /
s'est devant li agenouilliez; / si le dépie à yex moilliez, / qu'ele li doit fere savoir /
qu'en ce biau livre puet avoir. / [...] / Les letres lut et assembla / adonc y out, ce li
sembla: / Ci commence la prophécie / du prophète aint Ysaie.¹¹¹

Nella gloria della profezia compiuta, Maria è ancora vincolata al libro che ne ha figuralmente anticipato il compimento. Ha letto e continua a leggersi nel passo profetico di Isaia. Nello stesso periodo in cui il culto mariano approfondisce l'immagine patetica, *post factum*, della *Mater dolorosa*, entra in circolo anche il tipo cairologico, *ante factum*, della *Virgo sapiens quam Dominus vigilantem inve-*

più [...]. È uno straordinario patrimonio artistico di immenso valore, che si addensa in città come Firenze, Roma, Siena, Pisa, ma che è disperso in tutto il nostro paese, in città e pievi nascoste, è spesso sconosciuto e frequentemente è oggetto di furti e indegni mercati» (ivi, p. 28).

¹¹⁰ D.H. GREEN, *Women readers in the Middle Ages*, cit., p. 87.

¹¹¹ GAUTIER DE COINCY, *Du sacrestain que Nostre Dame visita*, in *Les miracles de la Sainte-Vierge*, publiés par M. l'Abbé Poquet [1857], Genève, Slatkine Reprints, 1972, pp. 336-337 [vv. 118-126, 141-144].

nit. Ciò che appare significativo è che fin dai tempi di Ambrogio non si metteva in dubbio che Maria conoscesse la profezia, per averla letta,¹¹² ma solo con la svolta del millennio cominciò ad affermarsi l'idea che la visita dell'Arcangelo la sorprendesse intenta sul testo di Isaia.

Aelred of Rievaulx (1109-1166), who appears to be the first to propose explicitly that the Virgin is reading Isaiah at the moment of the Annunciation: «Perhaps she was holding in her hands Isaiah and in the course of her reading had come upon the chapter: Behold a virgin shall conceive, and bear a son, and his name shall be called Emmanuel». Aelred's «forte» (perhaps) would be lost in contemporary visual representations like that on one of the mid-twelfth-century carved capitals of St. Martin d'Ainay at Lyons, where Mary holds a book with the engraved letters E V C P (*ecce virgo concipiet et pariet*). By the time of Duccio's *Annunciation*, commissioned in 1308, around the same time that Dante began writing the *Inferno*, Mary is represented holding in her hand the text of Isaiah 7:14.¹¹³

L'artista e lo stesso chierico medievale non pensano certamente che sia il libro a fare accadere la verità figurale della profezia. Potremmo asserirlo solo se, banalmente, riconducessimo l'accaduto a un fenomeno di autosuggestione mimetica; positivisticamente è più che plausibile, è chiaro, e Girard sarebbe d'accordo, ma qui sono in gioco categorie epistemiche, non quadri neurologici. Tantomeno intenderanno sancire *ex post* l'attendibilità oggettiva del racconto profetico, che non necessita di ammennicoli estetici e ideologici di rinforzo. La spiegazione delle immagini per universali simbolici è senz'altro storicamente raccomandabile, avallata com'è dall'autorità di Gregorio Magno (come si sa, *praecipue gentibus pro lectione pictura est*), ma nella sua ecumenica genericità impoverisce il senso specifico del motivo iconografico.¹¹⁴ Entra in gioco, in questo caso, il punto di vista interno

¹¹² «Denique, «Accipe», inquit, «tibi signum: Ecce virgo in utero accipiet et pariet filium». Legerat hoc Maria, ideo credidit futurum; sed quomodo fieret, ante non legerat» (SANCTI AMBROSII *Expositio Evangelii secundum Lucam*, in *PL XV*, col. 1558d [II, 15]).

¹¹³ MARTIN EISNER, *The word made flesh in «Inferno» 5: Francesca reading and the figure of the Annunciation*, «Dante Studies», 131, 2013, p. 57. In realtà la prima occorrenza si trova in un sermone di Odilone di Cluny, antecedente di un secolo (cfr. M. FEO, *Cosa leggeva la Madonna? Quasi un romanzo per immagini*, cit., p. 103). Ecco il testo originale di Aelredo: «Forte in manibus tenebat Ysaïam et ordine legendi in illud inciderat capitulum: Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel» (AELREDI ABBATIS RIEVALLENSIS *Sermones inediti*, ed. Charles H. Talbot, Rome, Curiam Generalem Sacri Ordinis Cisterciensis, 1952, p. 85).

¹¹⁴ «[...] la presenza del libro [...] voleva simbolicamente indicare che Maria incarnava l'alleanza fra Antico e Nuovo Testamento, che in quel momento si dava compimento, attraverso di lei, alle profezie affidate alle scritte sacre, che finalmente la verità profetica affidata al libro si inverava» (M. FEO, *Cosa leggeva la Madonna?*, cit., pp. 70-71).

dell'immagine sacra: Maria scopre di essere l'unica lettrice possibile di quel testo che si materializza davanti ai suoi occhi: parla di lei, vi si riconosce, lo compie. Con mirabile intuizione, la sensibilità religiosa popolare riesce a trasporre il motivo in sacra rappresentazione, ispirata scena di lauda drammatica. Nel duecentesco laudario perugino dei Disciplinati troviamo l'anonima lauda *In Annuntiatione Virginis Mariae*. Nel secondo quadro, dopo il celeste prologo dialogato tra Padre e Figlio, entra in scena Maria, che legge il testo profetico:

O Pate Onnipotente, / scritto truovo che tu deie incarnare, / per salvare onne gente: / chi seria quista en cui sì te dei fare? / Sua fante voria stare / tutto lo tempo de la vita mia; / molto me piaceria / essere io serva de sì alta meta. / O Pate, Re del Cielo, / Signor de l'arie e tutta la marina, / gionto m'è un gran zelo: / che quista donna trovare io vorria.¹¹⁵

Maria ancora non lo sa, ma sta cercando se stessa. Subito dopo appare Gabriele, con l'annuncio che verifica il compimento della profezia. Il libro non ha genericamente detto la verità, le profezie, fino a quelle di ordine messianico, non hanno bisogno di riscontri fattuali a sostegno della loro credibilità: sono semplicemente e assolutamente vere. In maniera esemplare, la vicenda di Maria lettrice dimostra che il libro è scritto per un singolo lettore: la sua verità è la realtà di Maria, non di altri. Agostino non è un superlettore o lettore ideale dell'*Epistola ai Romani*: Paolo ha scritto esattamente per lui (come per infiniti altri nella loro irriducibile singolarità), per l'irripetibile individualità di un cristiano retore trentenne in crisi spirituale, originario della Numidia, non ancora battezzato, praticante il concubinato. I libri, le storie e i personaggi cercano la loro ragione d'essere nella vita, e a volte la trovano.

Dante non ha ritenuto di sfruttare le potenzialità profetiche del libro per la scena dell'Annunciazione. Si è riservato il privilegio della testimonianza: di fronte a lui, che riprende lena dalla tortuosa salita verso la I Cornice, si staglia il bassorilievo marmoreo della visita dell'Angelo. Esempio e concrezione di «visibile parlare», la scultura pare animarsi: «Giurato si saria ch'el dicesse *'Ave!'*; / perché iv'era imaginata quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave; / e avea in atto impresa esta favella / *'Ecce ancilla Dei'*, propriamente / come figura in cera si suggella».¹¹⁶ Maria non legge, ma Dante assiste a frammenti di rappresentazione sacra mentre osserva la parete istoriata che sembra prendere miracolosamente vita, al punto da

¹¹⁵ *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a cura di Vincenzo De Bartholomaeis, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1943, pp. 98-102, vv. 45-56.

¹¹⁶ *Purg.* X, vv. 40-45.

sceneggiare l'articolato dialogo fra l'imperatore Traiano e la vedova. Sculture, o pagine di romanzo, che rompono i limiti del medium.

Torniamo dunque al romanzo letto da Paolo e Francesca. Lo sappiamo, quella lettura è stata un incitamento alla lussuria. Ma ne siamo sicuri? La conoscenza carnale è il naturale coronamento della conoscenza del reciproco desiderio, ma non ne è la conseguenza necessaria. La questione che ha posto Dante riguardava l'ordine della rivelazione, l'inizio, e Francesca ha risposto coerentemente mostrando il luogo della rivelazione, un libro e la sua storia. Anche con la buona volontà di accreditare un qualche valore all'applicazione della teoria del comportamento mimetico, desta più di una perplessità immaginare che gli amanti si accendano di ardore sensuale alla lettura della scena che culmina nel bacio di Lancillotto e Ginevra. Abbiamo presentato e discusso, in maniera analitica, quell'episodio romanzesco; valga la seguente considerazione:

And as for the kiss itself, the lack of any suggestion of intimacy is total. It takes place in the presence of Galehot, and, in spite of the clumsy ruse they adopt (the three heads together), is easily perceived by at least one of the three ladies who watch from a short distance away. To a modern reader, the idea of three persons going into a huddle, while two of them kiss each other, is only comical; even for a medieval reader, it could hardly incite to lust.¹¹⁷

C'è qualcosa che non torna: è pur vero che Paolo e Francesca, irresistibilmente presi dalla bella persona dell'una e dal piacere dell'altro, interrompono la lettura, e quindi rimane loro ignoto che dopo il bacio Lancillotto e Ginevra si sarebbero ritirati nei rispettivi alloggi, in compagnia di Galeotto l'uno, e della Dame de Malohaut l'altra; ma anche al netto di questa beata ignoranza, non si può immaginare che abbiano mimeticamente travisato la cortese e psicologicamente finissima trama sentimentale dell'episodio che avevano testé letto. Quello che fanno, cioè abbandonarsi all'impellente necessità dei sensi, non può rampollare come frutto d'imitazione da quella porzione di *Lancelot*. Infatti, proprio per sanare l'aporia è stata proposta una sintomatica 'integrazione' bibliografica: Dante, e forse gli stessi amanti, dovevano aver presente anche un altro *Lancelot*, quello in versi di Chrétien. Ecco il passo interessante:

Tant li est ses jeux dolz et buens, / et del beisier, et del santir, / que il lor avint sanz mantir / une joie et une mervoille / tel c'onques ancor sa paroille / ne fu oïe ne seüe; / mes toz jorz iert par moi teüe, / qu'an conte ne doit estre dite. / Des joies

¹¹⁷ ANNA HATCHER, MARK MUSA, *The Kiss: «Inferno V» and the old French prose «Lancelot»*, «Comparative Literature», XX, 2, Spring 1968, p. 108.

fu la plus eslite / et la plus delitable cele / que li contes nos test et cele. / Molt ot de joie et de deduit / Lanceloz, tote cele nuit.¹¹⁸

Indubbiamente: se proprio non potessimo fare a meno di liberarci della pregiudiziale mimetica, le gioie d'amore accennate senza soverchio pudore nel testo di Chrétien sarebbero molto più confacenti alla bisogna. Ma, al di là dell'assai discutibile e mai provata conoscenza dantesca del troviere di Sciampagna, resta il fatto incontrovertibile che Francesca non allude, ma cita espressamente la fonte romanzesca: «Instead of presenting to us a love story – that of Paolo and Francesca – in terms that allusively echo a more ancient text left in the background [...], Dante quotes the source explicitly, thus laying bare the literary genealogy of a 'real' story».¹¹⁹ Quella è la fonte, e tale si deve intendere anche per Dante, che oltretutto torna in quel luogo in occasione di una similitudine paradisiaca.

E se non fossero gli amanti moderni a cercare la loro verità nell'immagine, ma sia l'immagine, in cui si stanno specchiando, a premere per diventare vita nell'esperienza reale degli amanti moderni? Nel sottile tranello romanzesco è caduto Boccaccio, forse perché così congenitamente narratore da abbeverarsi alla fonte Castalia anche quando veste i panni del critico. Ecco l'inizio della sua glossa al verso «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»:

Scrivesi ne' predetti romanzi che un prencipe Galeotto, il quale dicono che fu di spezie di gigante, sí era grande e grosso, sentí primo che alcuno altro l'occulto amor di Lanciallotto e della reina Ginevra; il quale non essendo piú avanti proceduto che per soli riguardi, ad istanzia di Lanciallotto, il quale egli amava maravigliosamente, tratta un dí in una sala a ragionamento seco la reina Ginevra, e a quello chiamato Lanciallotto, ad aprire questo amore con alcuno effetto fu il mezzano: e, quasi occupando con la persona il poter questi due esser veduti da alcuno altro della sala che da lui, fece che essi si basciarono insieme.¹²⁰

¹¹⁸ C. DE TROYES, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, cit., p. 622 [vv. 4682-4694]. «Questa *mise en abyme* gloriosa e geniale introdotta dalla prosopopea del "conte" che "nos test et cele" è la più forte, radicata prova che Dante, scrivendo il quinto canto dell'*Inferno*, tenne fra le mani anche il *Lancelot* di Chrétien [...]. Il silenzio del "conte" che tace alle orecchie e nasconde agli occhi dello scrittore e di noi lettori i baci e gli abbracci estremi, imperdonabili, di Lancillotto e di Ginevra, impone all'autore di rinunciare [...]. Il punto di caduta della voce, l'improvvisa, frustrante cancellazione della parola poetica all'acme del suo combaciare con la materia della narrazione, è il "punto" che "vinse" Paolo e Francesca, e li fece cadere nel silenzio, nella fine della letteratura e del suo irrompere inaccettabile nella vita» (CORRADO BOLOGNA, *Galeotto fu il «Lancelot». Dante lesse Chrétien de Troyes?*, in *Metafora medievale. Il "libro degli amici" di Mario Mancini*, a cura di Carlo Donà, Marco Infurna e Francesco Zambon, Roma, Carocci, 2011, p. 80).

¹¹⁹ PAOLO VALESIO, «*Inferno*» V: *the fierce dove*, «Lectura Dantis», 14/15, Spring-Fall 1994, p. 8.

¹²⁰ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 324. Cfr. G. BRUNETTI, *Franceschi e provenzali per le mani di Boccaccio*, cit., p. 47.

Non è vero, Boccaccio ricorda male, Lancillotto e Ginevra si baciano nella penombra di un verziere. Ma possiamo perdonargli la disinvoltura filologica, anche lui si è fatto providamente ingannare dal *trompe-l'œil*: i due amanti del romanzo cortese, dopo aver porto lo specchio in cui i due amanti romagnoli si sono riconosciuti, ne ricevono a loro volta un riflesso di ritorno. Poiché l'*en plein air* del *Lancelot* viene risucchiato nell'interno della sala magnatizia-nobiliare dei Malatesta, cioè il romanzo cortese trova un nuovo assestamento compatibile col *décor* della speculare tragica lettura moderna. Lì dove sono Paolo e Francesca, ci sono Lancillotto e Ginevra.

Cosa significa? Ribadiamolo: Dante non sta cercando una causa, per ricostruire l'eziologia; sta interrogando, direttamente, l'inizio. La causa, Francesca lo ha appena spiegato con tanto di riferimento a cortesi principi universali, si deve cercare nella logica necessitante di Eros-Anteros. Ora entriamo nell'ordine della rivelazione. Se Francesca descrive un evento, ovvero un'imprevedibile rottura dell'ordine sintagmatico dell'esperienza, quella che interpretiamo come manifesta esibizione di una causa (*Galeotto fu il libro...*) non può essere, in sé, altro che il *senhal* di una costitutiva mancanza di senso, poiché non si può dare conoscenza dell'individuale in quanto tale. Ma, suppone Dante con audace improntitudine dopo un protratto silenzio meditativo, Amore, considerato ora non come causa ma come agente di rivelazione, deve avere concesso agli amanti la possibilità di conoscere il reciproco desiderio: nel momento in cui accade, l'evento, con la sua donazione di senso, illumina anche la circostanza in cui accade, ovvero la funzione del libro, che, paradossalmente, ripete, agganciandolo al livello di una storia letterariamente fissata, quello che accade fra gli amanti. La conoscenza a cui apre la singolarità dell'evento, in sé apofatica, non può essere che abissale: *conoscere* equivale a *ri-conoscere/ri-conoscersi*, specchiandosi nella superficie riflettente che si spalanca. «Nonché l'uno nell'altra, Paolo e Francesca si rispecchiano in Lancillotto e Ginevra, a significare che il modello dell'eros relazionale o transitivo s'è sostituito a quello dell'eros solipsistico».¹²¹ Non è possibile orientare in senso univoco la direzione della mimesi, poiché entriamo nel regno della piena circolarità ermeneutica, e quindi distruggiamo la possibilità stessa della mimesi: da una parte, la scena era sempre stata lì, ad attendere la materializzazione degli amanti romagnoli che, ovviamente, la presupponevano in quanto iscritta in un almeno sommario orizzonte di attesa; dall'altra, la coppia dantesca riscrive recitando, ripetendo le stesse parole, il testo cavalleresco, e lo rinnova nella propria contingente situazionalità: non sono più Paolo e Francesca a imitare Lancillotto e Ginevra, ma

¹²¹ L. DERLA, *Francesca, una Beatrice incompiuta (Inf. V 73-143)*, cit., p. 11. Nell'ottica di una critica femminista, il rispecchiamento con l'eroe e l'eroina del *romance* è letto, purtroppo, come una «self-colonizing identification» (MARGUERITE WALLER, *Sexualities and knowledges in Purgatorio XXVI and Inferno V*, in *Desire in Dante and the Middle Ages*, cit., p. 145).

sono i due amanti arturiani a vestirsi di nuovi panni, e a 'imitare' i due cognati.¹²² Ma questa, ovviamente, non è imitazione, è rispecchiamento, *mise en abyme*, da immagine a immagine.¹²³ Pertanto, la scoperta essenziale che reca con sé l'evento non sarà quella di illuminare l'agire presente come ripetizione di un modello, ma di riconoscere che il senso era già lì, in attesa. L'immagine si riconosce nella figura che l'anticipa, Lancillotto e Ginevra aspettavano Paolo e Francesca, erano lì per loro, per scambiare la loro verità con la loro realtà.

IV.6.4. *Il romanzo e il principe mezzano*

Guillem de Nivers è un giovane cavaliere, che ha improntato la sua vita agli ideali del valore, della prodigalità e della cortesia. Non conosce per pratica l'amore, ma è ormai risoluto ad aprire il cuore alla sua influenza. Viene a sapere di Flamenca, la più bella e cortese dama di cui si potessero ascoltare novelle. Pochi in realtà potevano raccontare di averla vista, poiché era ridotta a un assai austero contegno, il più del tempo segregata in una torre dal marito pazzo di gelosia. Guillem si innamora *ex auditu*, l'avrebbe liberata a qualsiasi costo. S'industria per poterla vedere una prima volta. L'occasione è fornita dall'ufficio sacro a cui alla donna era concesso di partecipare. Si confonde fra i coristi. Ne intravede il volto quando alza il velo per ricevere l'aspersorio; poco dopo la osserva estasiato mentre bacia il Salterio per il *signum pacis*. Terminata la funzione, Guillem si rivolge al chierico che aveva porto ai fedeli il libro sacro:

Pueis [dis]: «Clergues, et on donatz / vos paz? Quar donar la devetz / ab lo saute-ri, si podes». / «Seiner, sim fas, e neis aisi / la donei ar», e mostret li / lo foil el luec; ab tan n'ac pro / Guillems, e met s'en orason, / e plus de mil ves lo foil baisa; / vejaire l'es tot lo mon aia / e mai res noil posca fallir.¹²⁴

¹²² Pertanto, Francesca «unconsciously reshapes the literary kiss to make it better agree with the real one» (R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance?*, cit., p. 351).

¹²³ Abbastanza sorprendente che LUCIEN DÄLLENBACH, nel suo ormai classico studio *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, non dedichi nemmeno una nota all'episodio di Paolo e Francesca. Con fine sensibilità, che dà ragione e forza all'intuizione critica, così si era espresso Torraca: «Giacché Francesca non dimentica un momento che la suggestione del libro fu come la chiave magica, la quale aprì i tesori, a lei prima ignoti, dell'amore. Noi leggevamo, dice subito, cominciando; e soggiunge: *quella lettura*; e dopo: *quando leggemo*; e infine: *più non vi leggemo*; perciò nel suo racconto s'intrecciano fino a confondersi in un tutto i particolari della scena letta con quelli della scena avvenuta» (F. TORRACA, *Il canto V dell'«Inferno»*, cit., p. 25).

¹²⁴ *Le roman de Flamenca*, cit., p. 97 [vv. 2590-2599]. L'Anonimo autore gioca acutamente «with the connection – so important and so pervasive in the early and medieval Christian centuries – between the idea of peace (also *salus*) and the kiss» (N.J. PERELLA, *Kiss sacred and profane*, cit., p. 96).

L'amante bacia e ribacia la pagina su cui aveva posato le labbra l'amata; il libro, con sottile effetto dissacrante – trattandosi del Salterio –, assume un valore feticistico. È il veicolo 'metonimico' di un contatto carnale per procura. Sta per l'amata, anzi, per una limitata porzione del corpo dell'amata, in sua assenza. La soluzione narrativa è di grande interesse, illustra la funzione mediatrice del libro, di cui ben presto si pone fra parentesi il valore simbolico per concentrarsi sulla sua fattura materiale. Anche il libro che sfogliano Paolo e Francesca ha una sua consistente dimensione tangibile: è un codice, verosimilmente non maneggevole come il Salterio, forse letto col supporto di un leggio; non si protende dunque verso i lettori, ma li chiama a sé, costringendoli ad avvicinarsi alle pagine, e quindi l'uno all'altra, se intendono compitare insieme le righe incolonnate della scrittura. Ma in questo caso è il pesante ingombro in folio a recedere sullo sfondo, sul proscenio gestiscono le larve evocate dal rito della lettura.

Una scena d'amore da un celebre romanzo, che si assapora nella fantasia mentre la si scandisce congiuntamente in un ideale *jeu-parti*; la prossimità dei corpi, che s'inclinano l'uno verso l'altro per accorciare la distanza dalla pagina; il canale suadente della voce, che libera le parole dall'inerzia del *ductus* per radicarle fisicamente in un vissuto condiviso; l'arcano fascino della pronuncia in una lingua conosciuta ma non familiare, che rompe l'ordine consuetudinario dell'esperienza: quello che si determina è uno spazio relazionale di rivelazione, che si manifesta attraverso l'estasi *nel* corpo, a fior di pelle – gli sguardi che s'incrociano, le mani che si sfiorano, il viso che impallidisce, le pulsazioni che accelerano. *Quinque lineae amoris*, come Dante sicuramente sapeva, dalla sapienza classica: *visus, loqui, tactus, osculari, coitus*. Un profano *gradus ad parnassum* del sensibile perfezionamento di Eros, che la cultura ascetica del misticismo cristiano traduce nei termini di un'esaltante esperienza solipsistica, in estasi *dal* corpo:

Haec via, hic ordo. Primo ad pedes procidimus, et ploramus coram Domino qui fecit nos, ea quae fecimus nos. Secundo manum querimus sublevantis, et roborantis genua dissoluta. Postremo cum ista multis precibus et lacrimis obtenimus, tunc demum audemus forsitan ad ipsum os gloriae caput attollere, pavens et tremens dico, non solum speculandum, sed etiam osculandum.¹²⁵

Ma, astraendo dalle altre differenze specifiche, siamo pur sempre di fronte a un'esperienza procurata da un cosciente atto volitivo: il mistico non viene sorpreso dall'estasi, ma la cerca, e la consapevole *imitatio Christi* costituisce una sua necessaria premessa. Appunto: a meno di non applicare antistoriche categorie esplicative, va ribadito che dove non c'è intenzione non può darsi imitazione. Se il modello

¹²⁵ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones super Cantica canticorum* I-35, cit., p. 17 [III, 5].

non è scelto, non si può parlare di funzione modellizzante. Paolo e Francesca *imiterebbero* Lancillotto e Ginevra solo se si accettasse il presupposto di un gioco cortese chiaro nelle sue finalità strumentali ai protagonisti che assumono le parti in commedia. Ma Francesca dice altro: non è economico né elegante supporre all'opera un arzigogolo espositivo soggiacente alla lettera del testo.

Abbiamo visto Galeotto in azione: l'incontro, *vis-à-vis*, tra la regina e il cavaliere è giunto a un punto morto; gli amanti si cercano ma non si trovano, perché a loro mancano le parole giuste, soprattutto all'irrisolto Lancillotto, inebetito dallo sguardo della dama che lo ha riconosciuto; Ginevra chiede aiuto al fidato compagno d'armi; Galeotto, in quel momento detentore del logos, chiarisce il guazzabuglio sentimentale e consente di suggellare il vincolo erotico.¹²⁶ Nessun modello, nessuno imita nessuno. Vale anche per Paolo e Francesca: *loqui*, è necessario, ma non avrebbero mai potuto farlo espressamente, in loro soccorso vengono le parole pronunciate da un altrove (romanzesco) in cui inopinatamente finiscono per riconoscersi.¹²⁷ Il *De amore*, nel contesto di una spicciola precettistica applicata agli amanti di condizione inferiore, aveva deprecato gli imbrogli espressivi del *vir* di fronte alla *mulier*:

Sunt enim quidam, qui in dominarum aspectu adeo loquendi vigorem amittunt, quod bene concepta recteque in mente disposita perdunt nec possunt aliquid ordine recto proponere, quorum satis videtur arguenda fatuitas. Non enim decet aliquem nisi audacem et sapienter instructum ad dominarum colloquia devenire.¹²⁸

Ma questa è cerimoniosa galanteria, gioco mondano, cortese apprendistato erotico. Non ci interessa, non ha nulla a che vedere con quanto accade sulla tolda dell'imbarcazione a Tristano e Isotta, con gli esitanti azzardi linguistici inventati da Thomas. Cosa era accaduto a un'altra celebre coppia di amanti cortesi, a Fénice e Cligès? Eccoli, sono l'uno di fronte all'altra:

¹²⁶ Secondo la curatrice della *Marche de Gaule*, «Galehaut, 'l'entremetteur' grâce à qui l'amour de Lancelot et de la reine va se concrétiser, est un expert dans les nuances du sentiment; il occupe aussi, techniquement, la position du 'ménestrel' ou 'jongleur' chargé par le poète troubadour d'aller porter son message à sa dame. Le point fort de Lancelot est sa prouesse; l'habileté rhétorique est tout entière du côté de son double. La reine en revanche place Galehaut dans la position du maître du jeu, qui connaît la loi et est chargé de la faire respecter, mais n'est pas partie prenante» (ANNE BERTHELOT, Notes et variantes, in *Le livre du Graal*. II. *Lancelot*, cit., p. 1796).

¹²⁷ «Dunque Francesca, partendo dalla teoria stilnovistica dell'amore, ora giunge ad un'altra materia letteraria, e cioè alla materia di Bretagna, caratterizzata da lei come qualcosa che 'ha rivelato' l'amore vicendevole e ricambiato, così che sono caduti l'una tra le braccia dell'altro. Questo vuol dire che Francesca nomina il libro anche come mezzo di 'autocomprensione'» (B. HOFFMANN, «*Inferno*» V: *questioni analitiche e interpretative*, cit., p. 25).

¹²⁸ A. CAPPELLANO, *De amore*, cit., p. 20 [I, XI, *Loquitur plebeius ad plebeiam*].

Mes tant criement le refuser / qu'il n'osent lor cuers ancuser. / Cil crient que cele nel refust; / cele ancusee se refust, / s'ele ne dotast la refuse. / Et neporquant des ialz ancuse / li uns a l'autre son panser, / s'il s'an seüssent a panser. / Des ialz parolent par esgart, / mes des boches sont si coart / que de l'amor qui les justise / n'osent parler an nule guise.¹²⁹

Dovranno vincere la rispettiva reticenza, il timore di ricevere un rifiuto, nonostante il linguaggio trasparente degli sguardi; tra l'altro, sono frenati dalla natura 'dubbiosa' dei loro desideri, Fénice è tuttora la sposa dello zio di Cligès. In quel momento, anche a loro avrebbe giovato un 'Galeotto', un amico fidato o un libro, per manifestare con le parole di un altro una visceralità sentimentale a tal punto intima da dover essere taciuta, se la si volesse esprimere con parole originali. Il logos di Eros non è originale né originario, si serve di parole infinite volte pronunciate per rivolgere la novità dell'esperienza sul ritorno di una scena già vissuta. Tale è il potere psicagogico di un 'Galeotto'. Ma perché proprio lui, in virtù di quali credenziali si arroga tale prerogativa? Non solo: non appare nemmeno chiaro se gli venga appiccata una nota di biasimo o di merito nella considerazione retrospettiva di Francesca. La questione è intricata, come vedremo, forse addirittura spinosa. La dipaneremo per successive messe a punto del discorso.

Per iniziare, una precisazione 'codicologica', un poco deprimente, dobbiamo ammettere: non è affatto vero che *Galeotto fu il libro*. A prendere sul serio l'acribia bibliografica di Francesca, era lecito attendersi che, dopo aver richiamato con puntuali riferimenti diegetici uno specifico luogo testuale, ci fornisse anche l'esplicitazione diretta della fonte. E infatti la nota al testo arriva. Ora, detto in estrema sintesi, la tradizione del *Lancelot* presenta una stratificazione di redazioni che non consentirà mai di determinare un ipotetico *Ur-Lancelot*, a partire dal quale ordinare una diramazione stemmatica. Esiste un cosiddetto *Lancelot propre*, che reca in dote i propri testimoni, ma in intersezione con la tradizione che lo registra anche come parte del *Lancelot Graal*, e in ulteriore intersezione con la tradizione che fa del *Lancelot Graal* una porzione, seppure cospicua, della redazione ciclica, a sua volta distinta in una versione breve e in una versione lunga.¹³⁰ Il catalogo, in aggiornamento, del «Lancelot-Grail Project»¹³¹ registra, per quanto riguarda

¹²⁹ C. DE TROYES, *Cligès*, cit., pp. 264-265 [vv. 3811-3822]. Cfr. DAVY CAROZZA, *Elements of the 'roman courtois' in the episode of Paolo and Francesca (Inferno V)*, «Papers on Language and Literature», III, 4, Fall 1967, p. 299.

¹³⁰ Cfr. i fondamentali studi di ALEXANDRE MICHA, usciti su «Romania», propedeutici alla sua monumentale edizione in nove tomi: *Les manuscrits du «Lancelot» en prose*, LXXXI, 322, 1960, pp. 145-87; LXXXIV, 333, 1963, pp. 28-60; LXXXVI, 343, 1965, pp. 330-359; LXXXVII, 346, 1966, pp. 194-233.

¹³¹ Cfr. <https://www.lancelot-project.pitt.edu/lancelot-project.html>.

il XIII secolo, un'ottantina di manoscritti copiati a partire dal secondo decennio fino all'inizio del Trecento. Per più di mezzo secolo accusano una provenienza di area oitanica – Champagne e Francia settentrionale; a partire dal 1270 le officine di Genova e Bologna assumono un ruolo propulsivo nella fattura e distribuzione, a conferma di una ormai solida diffusione soprattutto in area padana.¹³² Pur con tutto il beneficio di inventario che è necessario concedere, si può dire che la tradizione del *Lancelot* proceda in maniera approssimativamente 'concorde' per il primo blocco diegetico, che arriva fino al formale accoglimento di Lancillotto nella compagnia della Tavola rotonda; di lì in poi la situazione testuale diventa più iridescente. Orbene, se la tradizione si è compaginata in modo da fornire ai moderni editori la possibilità di distinguere cinque unità narrative del complesso ciclo romanzesco – in breve, *Estoire, Merlin, Lancelot, Queste, Mort Artu* –, il consistente pannello centrale è a sua volta ripartibile in quattro o cinque blocchi, che vanno a complicare la ricostruzione ecdotica con l'eventuale trasmissione di autonome storie redazionali. Queste unità sono individuate, generalmente, da titoli di rubrica ed explicit, del tipo: *Ici commence la Marche de Gaulle; Ici fine de la Marche de Gaulle et commence de Galahot*, e così via.¹³³ Carte bianche, miniature, e altri accorgimenti di impaginazione contribuiscono a indirizzare, con le loro soluzioni di continuità, verso una configurazione della tradizione certamente non univoca,¹³⁴ ma sufficientemente riconoscibile. Le sezioni sono le seguenti:

¹³² Cfr. la *descriptio* dei codici in D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia*, cit., pp. 13-48, e in I. MOLteni, *I romanzi arturiani in Italia*, cit., pp. 39-46.

¹³³ Notizie dettagliate negli apparati critici dell'edizione che stiamo seguendo (pubblica il manoscritto di Bonn UB 526, di particolare pregio e affidabilità, copiato fra Amiens e Cambrai nel 1286, che restituisce la cosiddetta versione ciclica corta): *Le livre du Graal*, édition préparée par Daniel Poirion, publiée sous la direction de Philippe Walter, 3 voll., Paris, Gallimard, 2001-2009. Ci appaiono condivisibili le ragioni a monte della scelta del *bon manuscrit*: «Ainsi, nous avons évité de recomposer de manière critique et sur des critères incertains, à partir de tous les manuscrits conservés, la perfection idéale des œuvres supposées premières contenues dans les 'meilleurs' manuscrits. Il a paru préférable de replacer au contraire le lecteur moderne dans les conditions d'une lecture médiévale des années 1280. Le choix d'éditer intégralement un manuscrit complet de la fin du XIII^e siècle répond au souci de représenter, aussi fidèlement que possible, l'esprit du cycle à un moment de son évolution et d'en restituer le projet unitaire» (PHILIPPE WALTER, Note sur la présente édition, in *Le Livre du Graal*, I, cit., p. LXVII). Segnaliamo l'importante iniziativa di traduzione italiana della redazione ciclica: *Artù, Lancillotto e il Graal. Ciclo di romanzi francesi del XIII secolo*, a cura di Lino Leonardi, 4 voll., Torino, Einaudi, 2020-2022.

¹³⁴ Per esempio, sulla base di specifiche cristallizzazioni della tradizione, Elspeth Kennedy edita una versione non ciclica corta del *Lancelot*, che si chiude con la morte di Galehaut («*Lancelot du Lac*»: *the non-cyclic old French prose romance*, 2 voll., Oxford and New York, Clarendon and Oxford University Press, 1980); Annie Combes edita invece il solo *Conte de la Charrette*, che ovviamente dipende dal romanzo in versi di Chrétien («*Le conte de la Charrette*» dans le «*Lancelot en prose*»: *une version divergente de la vulgate*, Paris, Champion, 2009).

La marche de Gaule (ovvero *La reine aux grand douleurs*), *Galehaut*, *Charrette*, *Meleagant*, *Agravain*.

Dunque, per tirare le fila del discorso: è assolutamente plausibile che Francesca potesse riferirsi, in senso proprio, a un volume a sé stante, o magari alla parte di un codice, che recasse l'intitolazione *Galehaut* ('Galeotto'). C'è però un problema: l'episodio del bacio è sicuramente ascrivibile alla sezione precedente; cade, grosso modo, poco dopo la metà della *Marche de Gaule*. Non c'è possibilità di equivoco, a meno di non considerare una ipotetica e a questo punto assai minoritaria tradizione che registrerebbe la sovrapposizione sfalsata di redazioni. Conclusione deludente, come si suggeriva per celia? Un poco, potrebbe tirare acqua al mulino dei patrocinatori della superficiale o tendenziosa bibliomania della dannata, corriva lettrice o dotta mistificatrice. Non chiediamole troppo – nemmeno a Dante; questo breve *excursus* ecdotico ci rimanda all'enigmatico valore simbolico del libro galeotto, che sarà bene iniziare a discutere. Senza però dimenticare che proprio in apertura del 'libro Galeotto' – del *Galehaut* – troviamo un sogno profetico che, nella sua chiave cifrata, annuncia un passaggio di consegne fra eros antico ed eros moderno. Ne parleremo fra poco.

Dobbiamo richiamare un giudizio di Girard, assai noto ai frequentatori del V Canto, detto memorabile ormai acquisito agli atti dell'interpretazione: «Dunque Paolo e Francesca non realizzano mai, neanche sul piano umano, il solipsismo a due che definisce la passione assoluta; l'Altro, il libro, il modello è presente fin dall'inizio; è lui all'origine del progetto solipsistico».¹³⁵ Il Terzo, il Mediatore: portando il caso degli amanti danteschi come prova a supporto della sua teoria del desiderio mimetico, si potrebbe concludere che a Girard piacesse vincere facile. Situazione dolosa di evidenza palmare, da non richiedere l'esibizione di ulteriori elementi probatori. È stato già acquisito il parere tecnico dell'esperto, di Agostino, che sancisce l'essenziale natura ternaria del rapporto erotico: «Ecce tria sunt: amans, et quod amatur, et amor. Quid est ergo amor, nisi quaedam vita duo aliqua copulans, vel copulari appetens, amantem scilicet, et quod amatur? Et hoc etiam in extremis carnalibusque amoribus ita est».¹³⁶ Come è stato efficacemente osservato, nel paradigma cortese «rather than dichotomous, the discourse of love is actually triune, as it is made up of lover, beloved, and love».¹³⁷ L'amore che è forza ed energia relazionante, legame che restituisce, anche nel rapporto carnale, un'immagine, seppure distorta, del vincolo trinitario. Questa è la moneta ormai spicciola di un discorso su Eros che, nelle sue diverse fogge, sbattezza l'illusione del rapporto biunivoco fra gli amanti. Ma si tratta di *discorso* su Eros, che ha bisogno

¹³⁵ R. GIRARD, *Un desiderio mimetico. Paolo e Francesca*, cit., p. 34.

¹³⁶ SANT'AGOSTINO, *La Trinità*, cit., p. 358 [8, 10, 14].

¹³⁷ E. LOMBARDI, *The wings of the doves*, cit., p. 42.

di ipostatizzare un mediatore per rendere credibile il *coniugio* tra finito e Infinito, come accade nelle premurose letture *super Cantica canticorum*, che tradiscono la vivente sensualità erotica, versandola nella svilita analogica urgenza desiderante dell'anima/sposa, che anela al bacio dello Sposo divino. Così, in maniera esemplare, Bernardo:

Intendite. Sit os osculans, Verbum assumens; osculatum, caro quae assumitur; osculum vero, quod pariter ab osculante et osculato conficitur, persona ipsa ex utroque compacta, mediator Dei et hominum, homo Christus Iesus. Hac ergo ratione sanctorum nemo dicere praesumebat: 'Osculetur me ore suo', sed tantum: 'Osculom oris sui'.¹³⁸

La stessa formulazione di Agostino, tanto suggestiva quanto astratta, è un *logos*-matrice che genera gli infiniti *logoi* di poeti, filosofi e teologi, che sanno poco o nulla (i *logoi*, naturalmente) del vissuto dell'esperienza erotica, quello reale, che si consuma fra enti finiti, che sfugge, che è vario e indisciplinato, sempre tradito dalla sua riduzione a unità speculativa, ma solo narrabile, attraverso la pagina del racconto, generosa contabilità della sua instabile fenomenologia.

Dare il nome di Terzo, ed edificarci un'antropologia erotica, all'occasione, per esempio la lettura di un libro, che favorisce l'incontro degli amanti, che non sono intelligenze angeliche ma corpi impastati di immaginario concretamente radicati in situazioni contestuali, è un truismo che con fatica può guadagnare i galloni dell'idea. Non essendo puri spiriti, trasparente angelica intellettuale esteriorità, qualcosa deve accadere perché gli amanti possano trovarsi. Questa occasione la vogliamo chiamare mediazione? Se la questione è nominalistica, va bene, ma non si capisce che rilievo potrebbe avere dal punto di vista teoretico. Sul rapporto col libro/romanzo, occasione da cui può rampollare l'evento, ci siamo già spesi, e non indugeremo oltre. Più interessante, invece, discutere della supposta necessità di leggere in senso compiutamente 'antropomorfo' la natura della triangolazione. Il Terzo inteso non come entità iperuranica, ma l'individuo, reale, che è autenticamente desiderato, che protende la sua ombra sul *senhal* dell'amato/a, oppure l'individuo, altrettanto reale, che mostra l'oggetto del desiderio, da amare perché l'amore dell'altro lo ha già reso amabile, ancora più appetibile qualora lo si trovi interdetto. È questo il campo tensivo in cui far giostrare il personaggio di Galeotto, sulla base dell'elementare ed evidente parallelo fissato da Francesca, che equipara il ruolo svolto dal Principe delle Isole Lontane, nella sanzione del vincolo adulterino fra Lancillotto e Ginevra, col ruolo svolto dal libro (e dallo scrittore) nella vicenda che la riguarda.

¹³⁸ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermones super Cantica canticorum* 1-35, cit., pp. 9-10 [II, 3].

Facciamo un po' di pulizia. Se ci riferiamo al primo corno dell'assioma, possiamo addurre la protesta di un personaggio che vibratamente nega la sua validità *erga omnes*. È Lavinia, la figlia del re Latino, colei che, suo malgrado, è investita della regale femminile responsabilità di essere *causa mali tanti*.¹³⁹ È il destino di Pandora, e anche di Elena, si ricordi, «per cui *tanto reo / tempo* volse». ¹⁴⁰ Personaggio molto interessante Lavinia, che Dante vede essenzialmente come *filia*: nel Limbo continua a sedere contegnosa al fianco del padre Latino;¹⁴¹ ma nella visione di iracondia punita prende la parola per piangere con note strazianti l'insano gesto suicida della madre: «surse in mia visione una fanciulla / piangendo forte, e dicea: “O regina, / perché per ira hai voluto esser nulla? / Ancisa t'hai per non perder Lavina; / or m'hai perduta! Io son essa che lutto, / madre, a la tua pria ch'a l'altrui ruina”». ¹⁴² La quasi impalpabile e pressoché silente principessa di Virgilio diventerà nell'*Eneas* un personaggio facondo, energico, risoluto a difendere i diritti dell'amore, in manifesta contrapposizione proprio con la madre Amata, vindice di un negletto *ius maternum*. In termini piuttosto sguaiati, per una cinquantina di versi, la regina cercherà di screditare Enea come impenitente sodomita,¹⁴³ ma Lavinia ha ormai fatto la sua scelta:

buene amors vait tant seulement / d'un seul a altre senglement; / puis qu'on i vult
le tierz atraire, / puis n'i a giens amors que faire. / Ki fermement vult bien amer,
/ son compaignon ait et son per; / del tierz après ne sai ge mie; / puis semble ce
marcheandie.¹⁴⁴

Abbiamo incontrato diversi casi di monologhi femminili estremamente complessi, e Lavinia non fa eccezione, sviluppa la sua raziocinante affettività per più di duecento versi.¹⁴⁵ Sia pure nelle volute di un discorso che è spesso *entre soi-même*, l'altrimenti tacito logos femminile continua a trovare la sua redenzione nella parola romanzesca. Lavinia difende con puntiglio la sua contabilità erotica: l'amore autentico riguarda due persone; dove entri in gioco il terzo, l'eros viene sbandito per lasciare il posto a *marcheandie*, a 'commercio' – con l'accezione di 'meretricio' –, col risultato di farne l'utilizzabile intramondano di una incrostazione *patrimoniale* (si sciolga l'etimologia) dei rapporti erotici. *Sancta simplicitas* della principessa latina? Anche di Fénice, che rifiuta l'accorta dissociazione fra corpo

¹³⁹ VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 734 [XI, v. 480].

¹⁴⁰ *Inf.* V, vv. 64-65.

¹⁴¹ Cfr. *Inf.* IV, vv. 125-126.

¹⁴² *Purg.* XVII, vv. 34-39.

¹⁴³ Cfr. *Eneas*, cit., pp. 318-320 [vv. 8565-8621].

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 308 [vv. 8285-8292].

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 300-309 [vv. 8083-8334].

e spirito che consente a Isotta di serbarsi nell'animo fedele a Tristano, mentre si concede agli amplessi contrattualizzati del coniuge re Marco:

Ja ne m'i porroie acorder / a la vie qu'Isolz mena. / Amors en li trop vilena, / que
ses cuers fu a un entiers, / et ses cors fu a deus rentiers. / Ensi tote sa vie usa /
n'onques les deus ne refusa. / Ceste amors ne fu pas resnable, / mes la moie iert
toz jorz estable, / car de mon cors et de mon cuer / n'iert ja fet partie a nul fuer. /
Ja mes cors n'iert voir garçoniers, / n'il n'i avra deus parçoniers. / Qui a le cuer,
cil a le cors, / toz les autres an met defors.¹⁴⁶

Nessuna divisione: chi ha il corpo ha anche l'animo, e tutti gli altri se ne stanno fuori. Forse Fénice e Lavinia peccano di ingenuità, come il lettore che interpreta i loro discorsi alla lettera. Ma da quel livello non intendiamo muoverci, anche nel momento in cui diamo la parola a Tristano per esaminare l'altro assioma del mediale desiderio mimetico. Thomas l'aveva intuito: il filtro rompe le inibizioni, scatena una passionalità latente, i due leggendari amanti riconoscono le ragioni di un reciproco desiderio che li aveva già fatti incontrare. La sottile partitura psicologica del romanzo in versi, per quello che si può evincere dai frammenti superstiti, viene precisata, esposta *toto caelo* dal romanzo in prosa. L'esito è greve, nondimeno interessante. Approdato in Irlanda ferito, Tristano viene assistito da Isotta. La bellezza della principessa lo impressiona vivamente, ma niente di più. Viene indetto un torneo per determinare un degno pretendente di Isotta. Tristano, che non ha ancora pienamente recuperato le forze, si tiene ai margini, disinteressato. Viene però colpito dall'atteggiamento di Palamede, un guerriero pagano, che manifesta senza remore il suo amore per la principessa:

Tant regarde Palamedes Yselt que Tritanz s'en aperçoit, en bien conoist a son
semblant qu'il l'aime de tot son cuer. Tritanz avoit mout avant regardee Yselt, et
mout lui plaisoit, mes son cuer n'i avoit pas mis dusqu'à l'amer granmert. Et ne-
porquant, puis qu'il vit que Palamedes i entendoit si merueilleusement qu'il dit
ou il morra ou il l'avra, Tritanz redit a soi meïsmes que ja Palamedes por pooir
qu'il ait ne l'avra.¹⁴⁷

Tipico caso di scuola: Tristano si accorge di Isotta perché l'altro, il terzo, gli ha mostrato la desiderabilità dell'oggetto da amare. Ma un esempio, o anche cento esempi, non fanno giurisprudenza, arricchiscono semplicemente la fenomenologia. E quando entra in gioco il giudizio morale, viene pesata la chiarezza delle intenzioni

¹⁴⁶ C. DE TROYES, *Cligès*, cit., p. 248 [vv. 3132-3146].

¹⁴⁷ *Le roman de Tristan en prose*, tome I, cit., pp. 164-165 [§ 329].

che motivano i singoli individui a fare le loro scelte. Così Abelardo, discorrendo fra teologia ed etica, e urticando entrambe, osserva:

Saepe etiam contingit ut, cum velimus concumbere cum ea, quam scimus coniugatam, specie illius illecti, nequaquam tamen adulterari cum ea vellemus, quam esse coniugata nollemus. Multi e contrario sunt qui uxores potentum ad gloriam suam eo magis appetunt, quia talium uxores sunt, quam si essent innuptae; magis adulterari quam fornicari cupiunt, hoc est magis quam minus excedere.¹⁴⁸

Si può desiderare la donna d'altri, ma è peccato lieve, perché in realtà si desidera quella donna in sé, che è accidentalmente vincolata a un altro; ci sono alcuni, molti purtroppo, che la desiderano invece proprio perché sposata, per la vanagloriosa conquista di un bene proibito. Questi, *magis adulterari quam fornicari cupiunt*, e pertanto commettono peccato ben più grave. Abelardo è straordinario. Ci sia concessa una piccola espansione logica: sta dicendo, in sostanza, che si può semplicemente desiderare di esprimere sensualità ed erotismo, confidando di specchiarsi nel desiderio dell'altro (e questo lo ha appreso nel rapporto con Eloisa), senza complicate impalcature teoriche psicopatiche o sociopatiche, che sono il frutto di una spirale messa in moto dal controllo repressivo della sessualità, matrice del godimento agonistico per l'infrazione, spesso violenta, dei divieti. Questa è storia, e dove c'è storia non c'è irrevocabilità di presunte strutture sovraindividuali che determinano le scelte del singolo. Basterebbe sottoporre la storia al vaglio dialettico del *sic et non* abelardiano per mettere in crisi la stupida fattualità del suo essere accaduta, al servizio di costellazioni di potere che traducono la loro contingente prevaricazione ideologica e materiale in una necessità di natura. E quelli che non sono ma diventano universali simbolici stringono sempre più il cappio al collo dei condannati.

Dunque, una volta chiarito che non occorre farsi impressionare dalla presunta intrascendibilità della figura triangolare, vediamo nello specifico chi è e come agisce Galeotto, in un caso di studio di estremo interesse. Sul senso da attribuire al suo ruolo, non pare possibile nutrire dubbio alcuno; ma la valutazione del suo operato resta *sub iudice*. A partire proprio dall'ondivaga pronuncia del primo e più autorevole lettore, che sottotitola cognominando *Principe Galeotto* un volume di novelle che è la summa enciclopedica dell'eros medievale e protoumanistico. In sostanza, al culmine di quella stagione di giovanile effervescenza creativa, Boccaccio immagina di porre in mano al pubblico delle lettrici a cui si rivolgeva quel libro, così precisamente intitolato, che era stato all'origine dell'amore e della dannazione di Francesca. La mossa è spregiudicata: il *Decameron* (non un qualsiasi *Centiloquio*

¹⁴⁸ PETRI ABAELARDI *Ethica seu Scito te ipsum*, in *PL* CLXXVIII, coll. 639d-640a [III].

o *Dittamondo*) salva, nel dialogo *artistico*, il libro galeotto. Poi entra in gioco il dialogo *critico*, e la valutazione, naturalmente, cambia. Boccaccio invecchia – lo vogliamo sottolineare: *invecchia* –, scrive il *Corbaccio* e commenta la *Commedia*. Galeotto diventa ufficialmente il mezzano, per antonomasia. Altri lettori del V Canto si erano inoltrati su questa via, ma la pronuncia di Boccaccio è memorabile:

ad aprire questo amore con alcuno effetto fu il mezzano: e [...] fece che essi si baciarono insieme. E così vuol questa donna dire che quello libro, il quale leggevano Polo ed ella, quello officio adoperasse tra lor due che adoperò Galeotto tra Lancialotto e la reina Ginevra; e quel medesimo dice essere stato colui che lo scrisse, per ciò che, se scritto non l'avesse, non ne potrebbe esser seguito quello che ne seguí.¹⁴⁹

L'apparente neutralità dell'esposizione letterale deve essere traguardata attraverso la lente dell'*explanatio* allegorica del canto, che in immediata successione, con una ispirata pennellata misogina, sgombra il campo da ogni possibile equivoca interpretazione del vizio concupiscibile:

E così miseramente nella lussuria, abominevole vizio, pervegnamo, la quale sceleratamente seguita, ne trae della mente la notizia di Dio e contro all'amor del prossimo ne sospigne ad operare, togliendoci ancora di noi medesimi e delle nostre cose la debita sollicitudine, sì come colei il cui esercizio diminuisce il cerebro, evacua l'ossa, guasta lo stomaco, caccia la memoria, ingrossa lo 'ngegno, debilita il vedere e ogni corporal forza quasi a niente riduce; ella è morte de' giovani e amica delle femine, madre di bugie, nemica d'onestà, guastamento di fede, conforto di vizi, ostello di lordura, lusinghevole male, e abominazione e vituperio de' vecchi.¹⁵⁰

Parole e musica dell'erudito e canuto chiosatore. E sì che il narratore ha un ultimo colpo d'ala quando inventa il 'romanzo' di Paolo e Francesca, ma la storia è aduggiata, fin dall'origine, dall'ombra di Galeotto. Sono necessari due mezzani per far cadere Francesca nel tranello e indurla a sposare Gianciotto: uno è proprio Paolo, che si presenta a Ravenna con l'intento di sposare la donna per procura,¹⁵¹ l'altro è la fantesca, che persuade la sua Signora all'esiziale scambio di persona:

¹⁴⁹ G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 324.

¹⁵⁰ Ivi, p. 339.

¹⁵¹ Ecco l'avveduto consiglio di un fidato amico a Guido il Vecchio da Polenta: «Voi dovete sapere chi è vostra figliuola, e quanto ell'è d'altiero animo; e se ella vede Gian Ciotto, avanti che 'l matrimonio sia perfetto, né voi né altri potrà mai fare che ella il voglia per marito. E perciò, quando vi paia, a me parrebbe di doverne tener questo modo: che qui non venisse Gian Ciotto ad

Era Polo bello e piacevole uomo e costumato molto; e, andando con altri gentili uomini per la corte dell'abitazione di messer Guido, fu da una delle damigelle di là entro, che il conosceva, dimostrato da un pertugio d'una finestra a madonna Francesca, dicendole: – Madonna, quegli è colui che dee esser vostro marito. – E così si credea la buona femina; di che madonna Francesca incontanente in lui pose l'animo e l'amor suo.¹⁵²

E non basta. L'esposizione del senso letterale del canto era ovviamente partita dalla messa a fuoco della figura di Minosse, il giudice infernale, mitico re di Creta, figlio di Giove ed Europa. Boccaccio non lesina dettagli di erudizione mitologica:

Vogliono adunque i poeti sentir per Mercurio, mandato a far venire gli armenti d'Agenore dalla montagna alla marina, alcuna eloquente persona mandata come mezzana da Giove ad Europa, e, per la forza della eloquenza di questa cotal persona, essere Europa condotta alla marina, dove Giove, ciò occultamente aspettando, la prese.¹⁵³

Altro inganno, perpetrato ai danni della principessa fenicia addirittura da un conciliabolo di dèi. Il vecchio Boccaccio pare ossessionato dal ruolo del mediatore, che vede all'opera nella circonvensione di fanciulle vergini e nella subornazione di donne maritate. Galeotto, duplicandosi in libro grazie all'intuizione dantesca, pare specializzarsi come suasore all'infrazione adulterina, con quel che ne consegue per la sua onorabilità. Ma la sua reputazione viene ulteriormente compromessa dalla sottaciuta preziosa triangolazione letteraria che imbibisce il paragone di Francesca: l'immagine del libro Galeotto e del suo scrittore, in diretta consecuzione analogica con la funzione svolta dal nobile cavaliere arturiano, riceve i suoi indiscreti quarti di nobiltà da una sinopia classica. È Ovidio, nella temperie boreale dell'esilio, che fa atto di contrizione e accusa la sua licenziosa musa: «Alter pars superest, qua turpi carmine lecto / arguor osceni doctor adulterii / [...] / At cur in nostra nimia est lascivia Musa, / curve meus cuiquam suadet amare liber? / Nil nisi peccatum manifesta que culpa fatenda est: / paenitet ingenii iudicii que mei».¹⁵⁴ *Doctor adulte-*

isposarla, ma venisseci un de' fratelli, il quale come suo procuratore la sposasse in nome di Gian Ciotto» (ivi, p. 315).

¹⁵² Ivi, pp. 315-316.

¹⁵³ Ivi, p. 284. Cfr. SUN HEE KIM GERTZ, *The readerly imagination. Boccaccio's Commentary on Dante's «Inferno» V*, «Romanische Forschungen», CV, 1/2, 1993, p. 24.

¹⁵⁴ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Tristia*, in *Opere*, vol. II, a cura di Francesco Della Corte e Silvana Fasce, Torino, UTET, 1986, pp. 180, 186 [II, vv. 211-212, 313-316]. Sulla presenza, probabilmente anche precoce, dell'elegia ovidiana in Dante, cfr. almeno STEFANO CARRAI, *Dante elegiaco. Une chiave di lettura per la «Vita nova»*, Firenze, Olschki, 2006 e, recentemente, LUIGI GALASSO, *Dante e la poesia ovidiana dell'esilio*, e CATHERINE KEEN, *Dante e la risposta ovidiana all'esilio*, in *Miti*,

rii, che il potere laico non si fa scrupolo di condannare alla *relegatio*. Eppure, come si è letto, nonostante la prostrazione che conduce alla manifesta respiscenza, lo scrittore sembra non capacitarci della punizione per un *liber*, l'*Ars amandi*, che ha persuaso qualcuno ad amare. Ubbie di poeti in esilio, fra il Ponto e la Lunigiana.

Comunque, un dato macroscopico va inserito a cuneo tra la longeva ideale affinità con Ovidio e lo sviluppo epigonale di Boccaccio: dal momento che nella percezione dei lettori duecenteschi l'episodio del bacio tra Ginevra e Lancillotto 'non esiste', tantomeno risalterà a tutto tondo la funzione mediatrice, in qualità di procuratore erotico, del principe Galeotto. Galeotto non è un mezzano: a nessun cultore della materia arturiana sarebbe mai saltato in mente di qualificare Galeotto per il suo ruolo nell'*affaire*. Dante, attraverso Francesca, lo fa. L'operazione è di una novità dirompente, e non si lascia inquadrare in una prospettiva univoca. Il cono di luce che si è improvvisamente aperto rivela una figura dalle potenzialità eticamente equivoche, un suadente psicologo del desiderio, che guida le anime a incontrarsi e perdersi nell'esercizio della passione, incuranti di vincoli affettivi, civili e religiosi. Ma è pacifico assumere che Dante intendesse avallare questa livida caratterizzazione, che si è consolidata nella percezione dei lettori successivi, fino a essere imbalsamata nella proverbiale assiomaticità del luogo comune? Nel biennio 1306/1307 il verso «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse» non intende strizzare l'occhio a chicchessia; fa riferimento ad almeno sommarie competenze in materia di narrativa cavalleresca, in possesso di lettori che, pur conoscendo il personaggio citato in metonimia per il libro, sono stimolati, per la prima volta, a considerare il ruolo che ha svolto, *una tantum*, in un frangente rilevante della frastagliatissima partitura diegetica del *Lancelot*.

Quindi, trasportiamoci di volo in quegli anni.

IV.6.5. *Galeotto o dell'amicizia*

È ragionevole assumere che Francesca incontri tre volte Galeotto: dapprima, in virtù delle generiche competenze sul ciclo bretone, largamente socializzate perlopiù attraverso il canale orale; poi, insieme a Paolo, in occasione della lettura, che si fa vita; infine, nella considerazione retrospettiva, critica, della propria vicenda. Il terzo livello presuppone maggiore informazione e consapevolezza, ma non per tanto potrà dirsi 'oggettivo': l'exeresi, asportando un organo, ha ucciso il corpo. Ma il lettore medievale, tantomeno quel lettore tecnicamente appassionato che era Dante, diversamente da quello di epoche successive, non si trovava affatto di

fronte a un cadavere. Vedeva l'intero, la sua prospettiva era olistica. È certamente dibattuto il senso che, *a parte subiecti*, Francesca intende dare al ruolo svolto dal romanzo galeotto, agente di rivelazione e causa prossima di perdizione; quel che è certo è che i primi lettori del V Canto scoprono, con lei, *quel* Galeotto, si riportano cioè alle condizioni di lettura *innamorata* che avevano influenzato il secondo incontro di Francesca col nobile cavaliere.

Nessuno dei testi italiani fra Due e Trecento ricorda, parlando di Galeotto, l'episodio menzionato da Dante: né la compilazione di Rustichello, né il *Conto de Brunor e de Galeocto*, né la *Tavola Ritonda*. Pare che una sorta di censura avvolga non solo il ruolo di Galeotto, ma l'intero episodio del colloquio fra Lancillotto e la regina.¹⁵⁵

Nei *Conti di antichi cavalieri* il profilo di Galeotto è associato a quelli di Ettore, Agamennone, Scipione, Regolo, Pompeo, Cesare, Bruto, Saladino. Così si chiude il medaglione a lui dedicato: «E Galeocto ave sì l'anemo suo gentile e grande e puro che sempre solo entese in amare quanto sé o più e de servire ed onorare e adunare insieme ciascun valente e bun cavaliere. Insomma esso ebbe el più alto e gentile e de bono aiere core ch'alcuno principe o re ch'al mundo fosse».¹⁵⁶ Quel lettore, appassionato di materia arturiana, forse anche devoto a un ideale cortese e cavalleresco, non potrà fare a meno di ravvisare in Galeotto i tratti che distinguono l'eccellenza della *proudhomie*:

Ame hautaine et raffinée, d'une générosité magnifique, à plus d'un égard modèle de 'proudhomie' (il est souvent qualifié de *sage* au cours de roman), entraîné pourtant à des rêves démesurés de gloire ou de parfaite amitié par son tempérament passionné, il est le héros d'un drame humain qui se dénoue par sa mort et le jouet d'un destin qui le châtie de son 'outrage', mais qu'il affronte avec une étonnante fermeté. C'est probablement le personnage le moins simple et le plus fascinant du *Lancelot en prose*.¹⁵⁷

È possibile che Dante intendesse porre tra parentesi le qualità di personaggio nobile, valoroso, altruista, disinteressato – e amante, come vedremo, – espiantando dall'unità del suo carattere l'episodio che ne farebbe un intrigante? No, non è verosimile, ma la cosa non avrebbe soverchia importanza, secondo l'opinione del filologo Barbi: «Intorno al verso "Galeotto fu il libro..." fu fatto più chiasso che

¹⁵⁵ D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia*, cit., p. 227.

¹⁵⁶ *Libro dei sette savi di Roma, Conti di antichi cavalieri*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Coletti, 1987, p. 98.

¹⁵⁷ J. FRAPPIER, *Le personnage de Galehaut dans le «Lancelot en prose»*, cit., p. 536.

non meritasse quando il Morf credé di dover richiamare ai critici che se n'erano dimenticati il nobile concetto che di Galeotto s'aveva nel Medio Evo». ¹⁵⁸ E va bene, *transeat*, ci accontentiamo dell'insospettabile *endorsement* di Croce, il filosofo:

Da questa notizia storica discende la restituzione del vero senso delle parole di Francesca, dai comentatori fraintese come un'imprecazione contro il libro corruttore, in pieno disaccordo con l'ispirazione di quell'episodio, penetrato da cima a fondo di simpatia e affatto scevro d'indignazione morale. ¹⁵⁹

Questo lettore colto XIV secolo ineunte, se avesse condiviso con Dante la pazienza, e la passione, per scorrere e appuntarsi nella "secretissima camera del cuore" tutta l'intricata vicenda del romanzo ciclico, avrebbe trovato proprio nell'ultima anta del pannello una possibile chiave di lettura. Siamo nella *Mort du Roi Arthur*. Si ricorderà, lo abbiamo visto, che Lancillotto, prigioniero di Morgana, aveva affrescato la parete della stanza con gli episodi salienti della sua formazione cavalleresca ed erotica. Viene vividamente impressa anche la scena del bacio. Lancillotto sarà liberato, ma quella imprudente consolazione dei mesi di segregazione sarà utilizzata da Morgana per rivelare al fratellastro, Artù, in visita al castello, la reale natura dei rapporti fra il cavaliere e la regina. Ecco come descrive l'immagine, su cui si appunta lo sguardo del sovrano basito:

Et quant il ot faite la pais de vous et de Galeholt en tel maniere que li honours en fu vostre, si comme la pourtraiture dist, et Galehols, qui vit qu'il ne faisait s'empirier non de jour en jour et qu'il avoit del tout perdu le boire et le mengier, tant amoit destroitement la roïne, et qu'il en morroit pour li, et tant li enquist Galehols qu'il li dist. Et Galehols li dist qu'il ne s'esmaiaist ja de ceste chose, car il feroit tant qu'il avroit de la roïne toutes ses volentés. Et tout ensi com il le promist, le fist il, car il proia tant a la roïne qu'ele s'otroia del tout a Lancelot et le saisi de s'amour par un baisier. ¹⁶⁰

Ecco dunque il Galeotto a tutto tondo che conosciamo, scolpita anticipazione di fra Timoteo, che s'industria per smussare la resistenza di Ginevra e la consegna prona al desiderio di Lancillotto. Non fosse che abbiamo letto come sono andate effettivamente le cose, ci sarebbe da credere alla tendenziosa ricostruzione di

¹⁵⁸ M. BARBI, *Francesca da Rimini*, cit., p. 150.

¹⁵⁹ L'articolo di HEINRICH MORE, *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse* (*Dante, Inferno, V, 137*) («Sitzungsberichte d. kgl. Preussischen Akad. Der Wissenschaften: Philos. hist. Klasse», vol. XLIII, 26 ottobre 1916, pp. 1118-1138), era stato infatti recensito favorevolmente da Croce (B. C., «La Critica», 15, 1917, p. 199).

¹⁶⁰ *La mort du Roi Arthur*, cit., p. 1248 [§ 75].

Morgana. Questione di sfumature, che Artù non sarà in grado di apprezzare, e lo comprendiamo bene, ma il lettore non dovrebbe abboccare.

Chi era Morgana? Altro personaggio mirabile, una fata, sorellastra di Artù, che s'insinua nella rilassata coscienza del sogno per aprire gli squarci della follia, tipologicamente opposta alla fata della veglia, la Dama del Lago, che ristabilisce l'ordine da lei sovvertito. In quanto donna, è soggetta all'incantamento di amore, e alle sue delusioni. Assai giovane, a Camelot, già allieva di Merlino, meravigliosamente istruita, si era innamorata del cavaliere Guiomar, nipote di Ginevra; ma era stata proditoriamente lasciata, proprio a causa dell'intervento zelante della regina, che aveva dissuaso il cavaliere dall'amare una damigella eccessivamente sensuale. «Et en cel point estoit Morgue pucele a la roïne, et ele estoit caude et luxurieuse».¹⁶¹ Per questo motivo, concepito l'odio per Ginevra e per la corte di Artù, si dà a una vita raminga, alla ricerca del suo primo maestro, Merlino, per approfondire lo studio e la pratica delle arti magiche. S'innamora di un altro cavaliere, ma viene ancora tradita.

Amante passionnée et fervente, la fée Morgain finit toujours par être délaissée: Guiomar l'abandonne sur les instances de la reine Guenièvre; après l'avoir aimée, Merlin la délaisse pour la fée Niniane; enfin elle crée l'enchantement du Val sans Retour pour se venger de l'infidélité d'un amant dont nous ignorons le nom.¹⁶²

Furibonda, s'impadronisce con un incantesimo della foresta di Brocelandia, trasformandola nella *Vaus sans Retour*, ovvero la *Vaus as Faus Amans*. I cavalieri che imprudentemente vi fanno accesso sono costretti a mettere alla prova la lealtà nei confronti delle loro dame: perscrutati fin nei più reconditi pensieri, la loro indegnità li condanna.¹⁶³ Ci vorrà l'amore totalizzante e inossidabile di Lancillotto per Ginevra per rompere l'incantesimo e liberare le centinaia di cavalieri ignominiosamente reclusi. Si arriva all'episodio da cui abbiamo preso le mosse: Morgana ha sequestrato Lancillotto nel suo castello, è in suo potere. Non c'è notte che non

¹⁶¹ *Galehaut*, cit., p. 1225 [§ 298]. In precedenza, il suo temperamento lussurioso era stato caratterizzato in maniera ancora più esplicita, ma in connubio con la sua prodigiosa sapienza: «Mais ce estoit la plus chaude feme de toute la Grant Bretaingne et la plus luxurieuse. Et estoit a merveilles bone clergesse et d'astrenomie savoit ele ja a cel jour assés» (*Les premiers faits du roi Arthur*, texte établi par Irene Freire-Nunes, présenté par Philippe Walter, traduit et annoté par Anne Berthelot et Philippe Walter, in *Le Livre du Graal*, I, cit., p. 1358 [§ 563]).

¹⁶² MIREILLE DEMAULES, Notes et variantes, in *Le livre du Graal*, II, cit., p. 1884. Una parte della tradizione identifica, in maniera diegeticamente un po' raffazzonata, l'innominato cavaliere col suo primo amante, Guiomar.

¹⁶³ «Li Vals sans Retour avoit il a non pour ce que nus qui i entrait n'en rissoit, et si avoit non li Vals as Fols Amans pour ce que tout li chevalier i remanoient, qui avaient falsé vers lor amies de quel mesfait que ce fust, nis de penser» (*Galehaut*, cit., p. 1199 [§ 271]).

scenda nella camera per spiare il sonno del suo prigioniero. S'innamora: «A une nuit vint Morgue laiens conme cele qui toutes les nuis i venoit si tost com il estoit endormis, car ele l'amoit tant conme feme puet plus amer home pour la grant biauté de lui. Si estoit molt dolante de ce qu'il ne le voloit amer par amours».¹⁶⁴ Riceve un nuovo rifiuto, tanto più cocente, intollerabile, perché frutto della dedizione per la donna che lei odia.

Amor ch'a nullo amato amar perdona: la vicenda di Morgana sembra dare corpo alle potenzialità distruttive innescate dallo spregio o dalla noncuranza di quel vessatorio principio di reciprocità. A ogni rifiuto, a ogni tradimento, la maga alza la posta della sua reazione, al punto da contribuire alla rovina del mondo arturiano. La dialettica di Eros-Anteros può condurre a esiti disastrosi. Personaggio, dunque, molto interessante per Dante, un consistente termine di raffronto per la Francesca che ha in mente, Morgana è una donna carnale e sapiente, pervicacemente illusa e delusa nella sua richiesta di reciprocità erotica. È l'unica voce che si sia manifestamente levata, prima della ripresa in Inferno, per giudicare l'operato di Galeotto. E non c'è dubbio: il suo ruolo di mezzano è ritratto a tinte fosche, reputato intrigante e intrallazzatore, irriguardoso verso vincoli legittimi e salutari ritrosie. Se si esclude dal novero la stupefacente e imbarazzante difesa del *Decameron*, il giudizio di Morgana ha fatto testo, e non soltanto in merito alla specifica situazione evocata da Francesca. Ma è un giudizio interessato, lo abbiamo visto: Morgana odia Ginevra. Ha le sue ragioni, certo. Anche il lettore moderno, il lettore di Dante, odia Ginevra? Di sicuro non la odia Francesca. Francesca, anzi, è un'*alter* Ginevra. Il libro, ovvero il romanzo, le è amico. Galeotto è agente di rivelazione. Permette di riconoscersi con l'altro, sbrogliando la matassa del desiderio, poiché di fronte al mutismo del logos trova le parole giuste da porre sulle labbra degli inebetiti amanti. Poi potrà discretamente eclissarsi, il libro non verrà ulteriormente sfogliato.

Morgana ha un ruolo centrale nella morte di Galeotto. Spezzato l'incantesimo della Valle dei Falsi Amanti, Lancillotto cade in suo potere. Come già accaduto con la Dame de Malohault e in seguito ricapiterà con la stessa Morgana, la detenzione del cavaliere si protrae per mesi e mesi. Non si hanno più sue notizie, corre voce che sia morto. I cavalieri della corte di Artù si pongono alla sua ricerca, primo fra tutti il suo più sincero amico, Galeotto. La *quête* non dà esiti incoraggianti. Varcata la cinta muraria di una fortezza, Galeotto riconosce lo scudo del compagno, venerato dai castellani come reliquia del miglior cavaliere del mondo. Riesce a impadronirsene, ma viene ferito gravemente nella tenzone. Nel frattempo, Lancillotto ottiene la libertà, dietro giuramento di tenersi lontano dalla corte di Artù, e dalla regina, per almeno un anno, fino a Natale. È lui ora che cerca Galeotto, si dirige verso il Sorelois, ma non

¹⁶⁴ *La Seconde Partie de la quête de Lancelot*, cit., p. 461 [§ 417].

lo trova. Ancora fiaccato dalla lunga prigionia, nell'animo ancora più che nel corpo, quasi folle per lo sconforto, durante la notte ha una violenta epistassi. Al risveglio se ne va, lasciando il giaciglio intriso di sangue. Galeotto, rinfrancato dal ragguaglio ricevuto da Galvano, rientra precipitosamente nelle sue terre per riabbracciare il redivivo, ma si trova di fronte al letto insozzato. Il suo spirito non regge, crede che si sia tolto la vita. Si lascia morire, rifiutando il cibo e trascurando di curare la ferita. Le sue spoglie vengono interrate in un'abbazia. Molto tempo dopo – di mezzo ci sono le vicende che aveva già raccontato Chrétien nel *Chevalier de la charrette* – Lancillotto s'imbatte in un luogo consacrato, che custodisce una magnifica tomba. La lapide reca un'iscrizione: «Ci gist Galehols, li fix a la bele Gaiande, li sires des Lontainnes Illes, qui pour l'amour de Lancelot del Lac morut».¹⁶⁵ Devastato dal dolore,¹⁶⁶ il cavaliere si sarebbe ucciso, ma il pronto intervento di una damigella al servizio della Dama del Lago è provvidenziale: lo convince a trasportare le spoglie di Galeotto alla Dolerouse Garde; lì, accanto al suo amico, quando sarebbe venuto il tempo, anche lui avrebbe trovato degna sepoltura.

Questa storia ci racconta di un legame che è più forte o, quantomeno, più complesso del *compagnonnage* guerriero, che ha salde radici nell'epica classica e che trova compimento nelle coeve *chansons de geste*. Si ricorderà l'incidentale sottolineatura di Boccaccio: Galeotto «amava meravigliosamente» il suo amico. Senza alcun tipo di ipoteca moralistica, la straordinaria intensità di quell'amore era semplicemente rilevata come tratto caratterizzante del personaggio. Ma non lasciamoci impressionare dalla comunione del giaciglio, che non avrebbe turbato nessun lettore medievale. Anche Sicario e Cramnesindo, acerrimi rivali, per un certo periodo dormono da buoni amici nello stesso letto, come racconta Gregorio di Tours: «Nam Sicharius, cum post interfectionem parentum Cramsindi magnam cum meo amiciciam patravisset, et in tantum se caritate mutua diligenter, ut plerumque simul cibum caperent, ac in uno pariter stratu recumberent».¹⁶⁷ Da un'epoca prossima alle avventure arturiane, saltiamo al tempo coevo all'arrangiamento e diffusione del romanzo: troviamo due personaggi storici, Riccardo I d'Inghilterra e Filippo II di Francia, che ripetono l'onorevole consuetudine di coricarsi insieme: «Facta itaque pace, Ricardus dux Aquitanniae, filius regis Angliae, moram fecit cum Philippo rege Franciae, quem ipse in tantum honoravit per longum tempus, quod singulis diebus in una mensa ad unum catinum manducabant, et in noctibus non separabat eos lectus».¹⁶⁸

¹⁶⁵ *La Première Partie de la quête de Lancelot*, cit., p. 1540 [§ 110].

¹⁶⁶ Aveva saputo da Ginevra della morte di Galeotto, ma era all'oscuro delle circostanze.

¹⁶⁷ S. GREGORII EPISCOPI TURONENSIS *Historia Francorum*, in *PL LXXI*, col. 496a [IX, XIX].

¹⁶⁸ *Gesta regis Henrici Secundi Benedicti abbatis: The Chronicle of the Reigns of Henry II and Richard I. A.D. 1169-1192*, ed. by William Stubbs, vol. II, London, Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1867, p. 7.

Nessuno aveva mai posto l'accento sulla sagacia dell'intermediario erotico; semmai, il suo ruolo nel suggello del vincolo sentimentale fra Lancillotto e Ginevra risulterebbe come l'inequivocabile attestazione del suo altruismo immacolato:

Dunque Galeotto si configura come un personaggio mai auto-centrato, ma sempre estro-verso, l'unico capace di vero sacrificio, capace di farsi da parte se in gioco vi è la felicità dell'amico. Ed è in nome di questo amore totale che Galeotto si farà veicolo dell'incontro fra il giovane e la regina, esortandola a incoraggiare il tremante adoratore, perché per lui la prima cosa è la felicità dell'essere amato anche a costo di perderlo per sempre.¹⁶⁹

Un amante che si prodiga per lenire le sofferenze d'amore dell'amato, non chiedendo nulla per sé, se non di poter continuare a godere di un privilegiato rapporto amicale, addirittura sanzionato per investitura dalla stessa regina subito dopo il bacio: «Si vous requier que vous m'otroiiés sa compaignie. – [...]. Lors prent le chevalier par la main destre et dist a Galeholt: "Je vous doins cest chevalier a tous jours, sauf ce que je i ai eü avant"». ¹⁷⁰ Si sarà notato che la Regina fissa un limite al *compagnonnage* fra i due cavalieri: non ci può essere perfetta simmetria. Galeotto ama, ma non è consapevole della natura del suo amore, al di là del lessico che veniva comunemente usato per connotare le manifestazioni di affettività, anche fra uomini. Soffre – «Mais el cuer m'est entree une maladie qui me destruit, car je en ai perdu le boire et le mengier et le reposer. Ne je ne sai dont ele me puiest estre venue» –, chiede lumi a dei sapienti, che ravvisano nella sintomatologia il male d'amore: «c'est mals d'amours, li clous, li angoissous. Douls quant on em puet faire son valoir, angoissous quant on ne le puet faire». ¹⁷¹ Galeotto, che non conosce la dissociazione fra spirito e corpo, sa solo che la lontananza dall'amato può risultargli esiziale: «Biaus dous compains, nous sommes venu la ou je vous

¹⁶⁹ ARIANNA PUNZI, *L'Europa dei romanzi: Galeotto o dell'amicizia*, «Linguae &. Rivista di lingue e culture moderne», XVII, 1, 2018, p. 22.

¹⁷⁰ *La Marche de Gaule*, cit., p. 583 [§ 598-599]. Per tornare al suo ruolo di intermediario, dobbiamo accennare anche a una prospettiva 'modernizzante': «L'amore di Galeotto per Lancillotto è unilaterale, incorrisposto; e, tuttavia, è necessario: Lancillotto e Ginevra hanno bisogno di Galeotto per baciarsi e per congiungersi. Questo terzo soggetto amoroso appare, dunque, indispensabile al perfezionamento del rapporto eterosessuale» (SIMON GAUNT, «*Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: l'amore in tre nella letteratura cortese*, in *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale*, a cura di Paolo Odorico, Nicolò Pasero e Michael P. Bachmann, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 224). Gaunt aveva già sviluppato l'argomento, in termini lacanianiani, in *Love and death in medieval French and Occitan courtly literature*, cit., pp. 191-203.

¹⁷¹ *Galehaut*, cit., pp. 960 [§ 34] e 962 [§ 35].

perdrai. Car je sai pour voir que li rois vous proiera de remanoir de sa maisnie. Et que ferai je, qui tout ai mis en vous mon cuer et mon cors?»¹⁷²

La tradizione duecentesca accoglie con naturalezza l'immagine di Galeotto amante del *Lancelot*. Così nel *Tristan en prose*: «Chil Galehaus fu sires et princes de .XXVIII. roiaumes. Cil ama tant Lancelot com nus porroit amer autre, et en la fin morut cil Galehaut pour lui».¹⁷³ Il *Tristano panciachitiano* traduce abbreviando: «Et sappiate che quello Galeot fue princie e siri di .xxviiiij. reami e elli amava tanto messer Lancialotto di Lac come nullo potrebbe più ama[re]».¹⁷⁴ Nella redazione del *Novellino* consegnata al Panciachitiano 32 della Nazionale di Firenze troviamo un elenco di vittime della follia d'amore, che arriva fino alla corte d'Artù: «Tutta la corte d'Altire ne fu disfatta. Tristano ne fu morto e vinto. Lancelotto n'ama[tt]io. Lo princi Ghaleotto ne perdette la vita».¹⁷⁵

Non si può parlare di omosessualità, intesa nei termini moderni, e tuttavia il sentimento di φιλία è così intenso da superare la semplice caratterizzazione nei termini del tradizionale lessico affettivo coniato e applicato da una cultura che santifica l'*omosocialità*. Utilizziamo un termine, ampiamente discusso e utilizzato nelle scienze sociali, che ci pare coerente per riassumere una forma di socializzazione di genere, narcisisticamente orientata a cercare il simile, se non l'identico, in cui l'*altro* genere, irrilevante in quanto tale, è oggetto di discorso e di prassi. Il fatto che si attagli magnificamente alla cultura e alla mentalità feudale e cavalleresca, come è stato dimostrato,¹⁷⁶ conferma soltanto la sua fortuna di lunghissima durata, *ex ante* ed *ex post*, nel corso del processo di civilizzazione umanistica. Naturalmente, nell'accogliere la valenza descrittiva del termine, rigettiamo ogni sostanziale o accessoria implicazione psicoanalitica. Il profondo rispetto che l'amore di Galeotto ha guadagnato dai suoi primi lettori deriva dall'eccezionale clima di cortesia in cui si può estrinsecare il suo sentimento, insufflato di una purezza spirituale non deturpata da macchie concupiscibili. Perché, sia chiaro: Galeotto ama Lancillotto senza desiderarlo – non *può* desiderarlo, o meglio, non può *più*, nel XII-XIII secolo, desiderarlo. Apoteosi della *fin'amor*:

En fait, l'auteur a peint, nouveauté audacieuse, une amitié-passion inspirée par la «force d'amors», conception venue du *Tristan*, mais tempéré, approfondie aussi et

¹⁷² *La Marche de Gaule*, cit., p. 916 [§ 903].

¹⁷³ *Le roman de Tristan en prose*, t. IX, *La fin des aventures de Tristan et de Galaad*, cit., p. 202 [§ 85].

¹⁷⁴ *Italian Literature*, vol. I, *Il tristano panciachitiano*, edited and translated by Gloria Allaire, Cambridge, Brewer, 2002, p. 728 [§ 539].

¹⁷⁵ *Il Novellino*, cit., p. 95.

¹⁷⁶ Cfr., per esempio, LOUIS-GEORGE TIN, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Éditions Autrement, 2008.

nuancée, comme l'amour de Guenièvre et de Lancelot, par les scrupules, les pudeurs, les ascèses et les secrets enchantements de la *fine amor*.¹⁷⁷

Eppure di tanto era superiore il suo amore rispetto a quello che vincola il suo amato a Ginevra: marcato di slealtà quest'ultimo, nei confronti del sovrano e del coniuge, e insudiciato dalla lussuria, peccaminosa soggezione all'anima concupiscibile, che costerà a Lancillotto la *queste du Graal*. E il romanzo non si farà scrupolo, fra mille vicissitudini, sdegni, slanci, gelosie, menzogne, sotterfugi, di dare un termine temporale, come vicenda di umana passione che finisce, al vano rincorrersi degli amanti. Muoiono separati: Ginevra, forse, penitente, in braccio a Dio; Lancillotto, altrettanto penitente, ma fra le braccia di Galeotto, che infine raggiunge nella strettissima contiguità delle tombe. Glorificazione del *compagnonage*, celebrato dall'etica guerriera delle *chansons de geste*.¹⁷⁸

E allora, se pure Galeotto riconosce la legittima preminenza del diritto regale di Ginevra nel cuore di Lancillotto,¹⁷⁹ si riappropria di una prerogativa sentimentale di fatto perché, lui, può amare senza desiderare, senza violare, nemmeno idealmente, l'esteriorità fisica dell'amato. Questo è l'*amor purus* nella sua quintessenza, disincarnata corrispondenza di amorosi intendimenti, meta pressoché irraggiungibile nel travagliatissimo percorso soggetto alla disciplina ascetica imposta da una sia pur distante e scarnificata Midons, ma salvifico principio informatore delle relazioni di *omo-filia* – vale a dire, di quella pratica esclusiva, di quel culto e di quella idolatria delle varie forme di amicizia virile che si sono storicamente realizzate, condizionando la stessa espressione del legame eterosessuale, che nelle condizioni migliori della sua giustificazione ideologica, quelle cosiddette 'cortesie' – tralasciando la sua brutale funzionalità pragmatica –, avrebbe dovuto comunque essere mediato per ricevere la licenza:

¹⁷⁷ J. FRAPPIER, *Le personnage de Galehaut dans le «Lancelot en prose»*, cit., p. 545. Cfr. anche M. DEMAULES, Notice, in *Le Livre du Graal*, II, cit., p. 1724: «Sans qu'il soit question d'appliquer à la relation entre le prince des Lointaines Iles et le chevalier du Lac une grille d'analyse exagérément moderne, l'amour du premier pour le second, en l'absence de toute connotation homosexuelle explicite, est la véritable *fine amor*, en ce que les deux partenaires sont également dignes d'être aimés».

¹⁷⁸ Si veda, per esempio, l'epilogo della fraterna amicizia tra Ami e Amile (*Ami et Amile*, chanson de geste. Texte original en ancien français (manuscrit 860 f.fr. B.N.F.) établi par Nathalie Desrugillers-Billard, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008). A monte, si riconosce la filigrana del preclaro modello eroico omerico. Patroclo appare in sogno ad Achille: predicendogli la morte sotto le mura di Ilio, lo prega di disporre affinché le ceneri di entrambi siano conservate in un'unica urna (cfr. *Iliade*, XXIII, vv. 69-92).

¹⁷⁹ Incaricato di arrangiare l'incontro, esprime francamente alla Regina il timore di agire contro il proprio interesse: «Dame, fait il, j'en ai tant fait que je doute que vostre proiere ne me taille la riens el mont que je plus aim» (*La Marche de Gaule*, cit., p. 565 [§ 579]).

l'amour liant l'amant à la dame apparait médiatisé, et cette médiation s'opère par l'intermédiaire d'un homme. Comme ci cette configuration particulière de l'amour courtois [...] était le déplacement, la nécessaire socialisation d'une relation – ainsi occultée – à l'origine exclusivement masculine.¹⁸⁰

Cercavamo il terzo? Ecco la sua presunta necessità storico-ideologica. L'emancipazione teoretica del legame eterosessuale ha bisogno della vidimazione omoerotica della *philia*. Nel momento in cui diventa, anche, discorso, l'eros eterosessuale si presenta sotto tutela. E poco importa se nelle condizioni reali, evidentemente ancora poco cortesi, della virtuosa socializzazione feudale a dominante virile, si racconti della consuetudine conviviale di un re di Bretagna, un qualsiasi Artù, che riuniva solennemente tutti i suoi baroni il giorno di Pentecoste; alla fine del pasto, ingiungeva alla regina (dunque a una qualsiasi Ginevra) di montare sul tavolo, e di spogliarsi. La mostrava ai baroni, orgoglioso, chiedendo se mai avessero visto donna altrettanto bella: «quant mengié avoient le jor, / la roïne faisoit monter / sor j. haut banc et desfubler, / puis demandoit a toz ensemble: "Seignors barons, que vos en semble? / A soz ciel plus bele roinne, / pucele, dame, ne meschine?"».¹⁸¹ Il trionfo della cortesia avrebbe condannato alla *damnatio memoriae* simili incidenti di percorso. Eppure, giunti al culmine di una nostalgia *d'antan*, proprio Boccaccio, quello della X Giornata del *Decameron*, fa idealmente il punto della situazione, con l'ennesimo raggelante omaggio all'esclusività della *φιλία*, che non si perita di fare 'commercio' della carne di una fanciulla, pur di non intaccare un superiore sentimento di solidarietà totalizzante. Ambientata ai tempi di Ottaviano, è la novella dell'amicizia fra Tito e Gisippo, che rischia di incrinarsi nel momento in cui Tito s'innamora della giovane moglie dell'amico. Pur di sollevare Tito dallo stato di prostrazione in cui versa, Gisippo decide di concedergli la donna, ovviamente senza consultarla; di notte, nel buio, a rinnovellare l'abuso di Eros su Psyche, Tito si sarebbe introdotto nel talamo, per consumare gli amplessi; Sofronia avrebbe creduto di stringere a sé il coniuge. Molto interessante l'argomentazione parata da Gisippo, non a caso frequentatore di scuole di filosofi, i precursori dei medievali *oratores*:

¹⁸⁰ CHRISTIANE MARCHELLO-NIZIA, *Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir*, «Annales», XXXVI, 6, 1981, p. 979. Sulle soggiacenti connotazioni omoerotiche della cultura cortese avevano richiamato l'attenzione MICHAEL ZINK, *Bel-Accueil le travesti: du «Roman de la Rose» de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à «Lucidor» de Hugo von Hofmannsthal*, «Littérature», 47, octobre 1982, pp. 31-40, e G. DUBY, *Medioevo maschio. Amore e matrimonio*, cit., p. 40. Da allora il filone critico si è via via infoltito.

¹⁸¹ *Graelent*, in *The Lays of Desiré, Graeent and Melion*, ed. by Evie Margaret Grimes, New York, Lancaster Press, 1928, pp. 90-91 [vv. 432-439].

Adunque, quando per altro io non t'amassi, m'è acciò che io viva cara la vita tua. Sarà adunque Sofronia tua, ché di leggere altra che così ti piacesse non troveresti; e io, il mio amore leggermente a un'altra volgendo, avrò te e me contentato. Alla qual cosa forse così liberal non sarei, se così rade o con quella difficoltà le mogli si trovasser che si truovan gli amici: e per ciò, potend'io leggerissimamente altra moglie trovare ma non altro amico, io voglio innanzi (non vo' dir perder lei, ché non la perderò dandola a te, ma a un altro me la transmuterò di bene in meglio) transmutarla che perder te.¹⁸²

Mentre, alla lettura, s'inumidisce il ciglio di tutti i sinceri amici, resta, in qualcuno, il franco imbarazzo per una marginalizzazione utilitaristica del rapporto con l'altra (sbarazziamoci infine dall'eufemistico neutro marcato genericamente) che la riduce a corporeità serializzabile. Di fronte all'eccellenza morale assiomatica della *φιλία*, Eros si ritira di buon ordine nel serraglio della strumentale compiacenza sensuale. Mutato genere, Eros può scadere invece alla dignità di azzimato lacché del *γένεος*.¹⁸³ Il fatto che, proprio Boccaccio, abbia potuto ridare fiato a un topico *exemplum* di magnanimità amicale, getta una pesante ombra su quella magnifica ma fittizia stagione di cortese raffinamento dei costumi. Fittizia, perché Sofronia, la giovane moglie, non ha voce in capitolo quando viene data in sposa a Gisippo, e continua a non potersi esprimere mentre altri decidono come fare uso del suo corpo; poi, avvisata dell'inganno, farà buon viso a cattivo gioco, e si convincerà che anche lei avrebbe potuto trarre un vantaggio da quell'intreccio di amicizia ed erotismo. Altrettanto commovente sarà risultata agli occhi di generazioni di appassionati la magnanima decisione di Amile di sacrificare i propri figli per curare la lebbra di Ami. Li decapita entrambi, e col loro sangue guarisce l'amico.¹⁸⁴ Il fatto che i due ragazzi alla fine miracolosamente risuscitino, sortisce il sicuro effetto di strappare l'applauso a un aristocratico pubblico di ascoltatori e lettori, adusi a praticare o sognare la virtù cavalleresca, che riescono a compiere o immaginare atti mostruosi col viso rigato dalle lacrime.

Sia chiaro, Galeotto è diverso, lui ama davvero, più di quanto possa mai avere amato un amico disciplinato dal cameratismo dei *bellatores*, ma proprio quel con-

¹⁸² G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 741 [X, VIII].

¹⁸³ È Antigone che parla: «πόσις μὲν ἄν μοι καθανόντος ἄλλος ἦν, / καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον. / μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοι / οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἄν βλάστοι ποτέ» (SOFOCLE, *Antigone*, cit., pp. 124-125 [vv. 909-912]; «Se avessi perduto il marito, avrei potuto trovarne un altro e avere da lui un altro figlio; ma ora che mia madre e mio padre giacciono sotto la terra, non potrò più avere un altro fratello»). Antigone, oggi icona pop in una ridda di microrivendicazioni identitarie, preferisce celebrare i propri imenei in Acheronte, con la morte. È figlia, e sorella, ma certamente non di Eco, di Persefone, di Saffo, di Eloisa, di Ildegarda, di Ginevra, di Francesca. Sinistro vessillifero, osiamo dire.

¹⁸⁴ Cfr. *Ami et Amile*, *chanson de geste*, cit. [vv. 2970-3034].

gestionato amore spirituale, che non può nemmeno figurarsi una forma di appagamento carnale, lo rende un personaggio esemplarmente cortese e lo eleva a una dignità meravigliosamente tragica. «Sembra dunque che in questo genere di elogio dell'omoaffettività aristocratica, così come nel contesto dell'amicizia spirituale che gli è simile, la sessualità non abbia assolutamente posto se non come elemento di contrasto, l'opposto volgare e vizioso di un amore nobile, virile e spirituale».¹⁸⁵

All'inizio della sezione convenzionalmente a lui intitolata, cavalca col compagno sulla via del ritorno. È un singolare momento di pace dopo le ultime avventure. Ma il suo cuore è pesante. Lancillotto se ne avvede, gliene chiede la ragione. Si tratta di sogni, enigmatici, forse profetici, che lo hanno visitato in due notti consecutive:

Si venait de la chambre uns serpens, li graindres dont je oïsse onques parler. Si venait sor moi et espandoit sor moi fu et flambe, si que je em perdoie la moitié de mes membres. Ensi m'avint la premiere nuit. A l'autre nuit a prés me fu avis que je avoie .II. cuers en mon ventre, et estoient si paringals que a painnes peüst on deviser l'un de l'autre et quant je me regardoie, si en avoie perdu l'un, et quant il ert departis de moi, si devenait uns lupars et se ferait en une compaingnie de bestes sauvages; et maintenant me chaoit li cuers et tout li autre membre et m'ert avis que je moroie.¹⁸⁶

La minaccia mortale di un serpente, e il cuore diviso, che prende la forma di un leopardo: Galeotto intuisce il significato dei sogni, ma non si darà pace finché non saranno pienamente spiegati. Afflitto dall'umore malinconico, si rivolge a un'accollita di saggi, chierici della corte di Artù. Fra questi, il solo maistres Elyes li Toulousans è in grado di dargli la risposta che cerca, ma non in presenza di altri: dovranno allontanarsi tutti, anche Lancillotto. Maestro Elia si rifà alle profezie di Merlino, che avevano predetto la venuta di un meraviglioso drago con trenta teste dorate. Alla sua insaziabile brama di conquista viene posto termine dall'amore per un leopardo, che lo convincerà a sottomettersi al re che stava soccombendo.

Aprés s'entraronoient li dragons et li lupars tant qu'il seraient une meïsmes chose, ne ne porroit li uns vivre sans l'autre; car li serpens au chief d'or traitait a lui le lupart par son engien et donroit mort au grant dragon pour le deseritement del lupart que ele tenroit a sa compaingnie pour lui saouler. En ceste maniere dist Merlins que li dragons morroit, et je sai de voir que ce estes vous, et li serpens, c'est la roïne qui aime ou amera le chevalier tant que nule dame porra plus amer.

¹⁸⁵ D. BOQUET-P. NAGY, *Medioevo sensibile*, cit., p. 141.

¹⁸⁶ *Galehaut*, cit., p. 929 [§ 4-5].

Et ce saciés, se vous amés le chevalier de tele amour dont vostre cuers ne s'en puisse sousfrir.¹⁸⁷

Sogno profetico, ed emblematico: il serpente, s'intenda la regina, attira a sé il leopardo, saziandolo di passione e amandolo, quanto a una donna è possibile amare. Spezzerà così un'unione sentita come indissolubile. Il drago, separato da ciò che tiene più caro della sua vita, ne morirà. Ma riceverà il guiderdone, perché riposerà per sempre accanto al suo amato. A Ginevra invece non è concesso di replicare il destino di Isotta,¹⁸⁸ e forse nemmeno lo desidera. Il suo amore è tutto contraddittoriamente terreno, impastato di sensi e di tempo, non perfetto ma profondo nell'immanenza. Esce di scena sconfitta, è ancora Eva e Pandora, ma ha fatto le prove di un lungo e accidentato percorso, che farà tappa in Inferno, dove troverà la condanna per una passione che sta mettendo alla prova l'insindacabile dualismo di corpo e spirito. Chiuso il libro, accomiatatosi Galeotto, potrà parlare, con la voce di Francesca.

IV.6.6. *Il riso di Beatrice*

Ormai in vista della meta, possiamo auspicare che l'accavallarsi di tante voci femminili, di donne, scrittrici, personaggi di romanzo, sia riuscito a comporre un contrappunto; quell'intreccio di suoni e di ragioni viene da lontano, ma la sua eco non è sfalsata: sono parole nitidamente intelligibili, a saperle, e volerle, ascoltare. Ciascuna voce parla per sé ma anche per le altre, esprime un sapere e un patire temuti e conculcati, corroborati dall'energia relazionante di Eros, dio benefico λυσιμέλης, che scioglie le membra e rilassa la razionalità, dispone all'incontro, affettivo e fisico, con l'altro – non irrigidisce, per preparare allo scontro. È Saffo che discretamente, assai per tempo, aveva alluso al rovinoso biforcarsi dei sentieri: κάλλιστον ad alcuni – ai propugnatori dell'epos, della poesia civile, al suo presunto amante Alceo – sembra lo schieramento di cavalieri, di fanti, di navi; a lei bellissimo appare ciò che si ama, «ἔγω δὲ κῆν' ὄττω τις ἔραται».¹⁸⁹

Ma non c'è spazio per un progetto di ragionevole praticabile eudaimonia terrena, questo insegna una *historia rerum gestarum* che ha unilateralmente registrato la prospettiva autocentrata di Narciso. Narciso nulla intende della

¹⁸⁷ Ivi, pp. 977-978 [§ 47-48].

¹⁸⁸ Idealmente, nella successione leggendaria degli eventi, dal momento che la redazione del *Tristan en prose* è di poco successiva al *Lancelot-Graal*. Tuttavia, come sappiamo, il *Chevrefoil* di Marie de France aveva già immaginato l'unione imperitura degli amanti.

¹⁸⁹ SAFFO, «οἱ μὲν ἰππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων», in *Lirici greci dell'età arcaica*, cit., p. 184 [vv. 3-4].

relazionante e poetica espressività di Eco, tutt'al più la declassa a sordo borbottio, che ripete stupidamente e parzialmente le sue parole, il suo logos, senza capirlo. Ha bisogno di costruire l'altro a sua immagine e somiglianza. Ed ecco Beatrice. A lungo silente oggetto di adorazione, poi logorroica epitomatrice del sapere ortodosso, raggianti 'sorella' di Diotima – se la parola ha un senso, di fronte alla loro compiuta desessualizzazione. Beatrice si può salvare? No, e con lei merita la condanna il sistema di valori che l'ha innalzata a stella meridiana di un discorso sull'eros falso e disgraziatamente dualistico, che rimastica il mito dell'eterno femminile e della prostituta babilonese. Buon per la poesia, per quel tipo di poesia, non per la vita. Non insistiamo. Preferiamo chiederci, in linea con le argomentazioni che abbiamo a lungo sviluppato, cosa sia invece stato di Beatrice di Folco Portinari, la giovane sposa di Simone de' Bardi, morta poco più che ventenne nel 1290. Dante è riuscito a regalarci un'istantanea della donna, al di sotto della ruvida scorza ideologica che l'ha uccisa? Non la cogitata entità fantasmatica, e nemmeno l'ectoplasma, entrambi partoriti dalla fervida fantasia del poeta, sedicente amante. Affinché possiamo vederla, è necessario che Beatrice si materializzi, si faccia corpo. La passione per l'individuale concreto che nutre il discorso letterario può macchiare con chiazze di memoria le medie ponderate del lavoro di racconto storiografico:

we wanted to find in the past real bodies and living voices, and if we knew that we could not find these – the bodies having long moldered away and the voices fallen silent – we could at least seize upon those traces that seemed to be close to actual experience. Literature seemed to us, as to many others, almost infinitely precious because its creators had invented techniques for representing this experience with uncanny vividness.¹⁹⁰

La tradizione lirica, a partire dalla cortesia provenzale, passando per lo strappo derealizzante dello stilnovismo, fino ad arrivare alla sistemazione petrarchesca, tende a sublimare, attraverso perifrasi, eufemismi, litoti, reticenze, il diretto riferimento descrittivo alle zone erogene del corpo femminile. Fra queste la bocca. Per necessità di *variatio*, lo fa anche Francesca, ma quando usa la metonimia *disiato riso*, la mobilita in una sequenza di intensissima suggestione erotica, perché raddoppiata dall'uso concreto, in strettissima sequenza, del termine proprio, *bocca*, in tal modo procurando la speculare coalescenza di due baci. Quel *riso*, anche quando sia inteso per l'atteggiamento, e valga, come accade per lo più, per *sorriso*, è intriso di desiderio: è carnalità che attrae, o respinge, innescando la reazione delusa, vittimistica o vendicativa, dell'amante rifiutato. Non sarà un caso che il

¹⁹⁰ C. GALLAGHER, S. GREENBLATT, *Practicing New Historicism*, cit., p. 30.

tanto disputato discordo trilingue, *Ai faus ris, pour quoi traï avés*, abbia trovato una plausibile collocazione cronologica nel periodo immediatamente successivo alle ricerche linguistiche maturate nell'interrotto lavoro sull'eloquenza volgare, forse addirittura in Lunigiana, presso i Malaspina.¹⁹¹ Non siamo distanti dalla passionalità inusitata ed esacerbante della canzone Montanina, dall'atmosfera sentimentale di quell'amore maturo che aveva sorpreso Dante in mezzo alle Alpi. Il *faus ris* della donna ingannatrice, che adesca l'amante e poi lo sdegna, l'inattesa scelta del francese al posto del provenzale, il «disiato riso» di Ginevra, la lettura di un romanzo in *langue d'oïl*: solo indizi, che non fanno sistema, ma che disegnano una costellazione di senso.

Le implicazioni erotizzanti di quel riso/sorriso non si confanno, naturalmente, al contegno che traspare nella bocca di Beatrice. Dante è categorico nello stornare il sospetto di condiscendenza concupiscibile, fin dai tempi della *Vita nova* – e a futura memoria –, dal momento che non potrà scansare la necessità di caratterizzare la mimica fisiognomica dell'amata. La nota didascalica che interessa s'appicca ai vv. 51-56 di *Donne ch'avete intelletto d'amore*:

Questa seconda parte si divide in due: che nell'una dico degli occhi, li quali sono principio d'amore; ne la seconda dico della bocca, la quale è fine d'amore. E acciò che quinci si lievi ogni vizioso pensiero, ricordisi chi ci legge che di sopra è scritto che lo saluto di questa donna, lo quale era delle operazioni della sua bocca, fue fine delli miei desideri mentre che io lo potei ricevere.¹⁹²

È un riso, propriamente un sorriso, che nell'atto del saluto sprigiona la virtù salutare di Amore. Piacerebbe leggere nella fiscale puntualizzazione una *excusatio non petita*, ma non è possibile: il lettore che voglia leggere sotto il testo meriterebbe a tutto tondo la qualifica che Dante implicitamente gli attribuisce. Se desiderassimo rappresentare nella nostra fantasia il concreto estrinsecarsi di questo riso, che è certamente unico nella sua potenza risanatrice, ma standard nel modo del suo porgersi relazionale, potremmo avvalerci di una precisazione 'tecnica' del *Convivio*, a commento, questa volta, dei versi 55-58 di *Amor, che ne la mente mi ragiona*:

¹⁹¹ Citiamo, fra le recenti messe a punto critiche, dopo la decisiva attribuzione di paternità sancita dall'edizione delle *Rime* di Domenico De Robertis, GIANCARLO BRESCHI, *Ai faus ris, pour quoi traï avés*, in D. ALIGHIERI, *Le quindici canzoni. Lette da diversi*. II, cit., pp. 311-344, e RICCARDO VIEL, «*Ai faus ris*»: tracce del francese di Dante e del suo pubblico, «*Studj romanzi*», XII, n.s., 2016, pp. 91-136. Per l'ipotesi delle aderenze coi Malaspina, cfr. MASSIMILIANO CHIAMENTI, *Attorno alla canzone trilingue «Ai faus ris» finalmente recuperata a Dante*, «*Dante studies*», CXVI, 1998, pp. 189-207.

¹⁹² *Vita Nova*, 10, 31, p. 23.

Dimostrasi [*scil.* l'anima] nella bocca quasi come colore dopo vetro. E che è ridere se non una corruscazione della dilettazione dell'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro? E però si conviene a l'uomo, a dimostrare la sua anima nell'alegrezza moderata, moderatamente ridere, con onesta severitate e con poco movimento de la sua faccia; sì che [la] donna che allora si dimostra, come detto è, paia modesta e non dissoluta. Onde ciò fare ne comanda lo Libro de le quattro vertù cardinali: «Lo tuo riso sia senza cachinno», cioè senza schiamazzare come gallina. Ahi mirabile riso della mia donna, di cu' io parlo, che mai non si sentia se non dell'occhio!¹⁹³

Appunto, un riso contegnoso, misurato, tanto conveniente all'urbanità femminile, che può essere colto solo dallo sguardo, non sentito: un sorriso, insomma. Al lettore piacerebbe vedere Beatrice dietro quel sorriso: ma Dante non lo aiuta, soverchiato dall'ineffabilità, inaugurando un topos (in)espressivo della sua musa che, dal cenno sorridente dell'incontro per le vie fiorentine alla trasfigurazione beatificante in Empireo, è di una intransigente coerenza, senza cedimenti. Ecco Beatrice che passeggia e sorride, ritratta in *Ne li occhi porta la mia donna Amore*: «Ogne dolcezza, ogni pensiero umile / nasce nel core a chi parlar la sente, / ond'è laudato chi prima la vide. / Quel ch'ella par quando un poco sorride, / non si può dicer né tenere a mente, / sì è novo miracolo e gentile». La prosa introduce un suggestivo rincaro, di cui Dante non si dimenticherà:

Poscia quando dico *Ogne dolcezza*, dico quello medesimo che detto è nella prima parte, secondo due atti della sua bocca, l'uno delli quali è lo suo dolcissimo parlare, e l'altro lo suo mirabile riso; salvo che non dico di questo ultimo come adopera nelli cuori altrui, però che la memoria non puote ritenere lui né sua operazione.¹⁹⁴

Dante non si dà torto, lo abbiamo già detto. Quasi trent'anni dopo, mille e più di mille leghe distante da Firenze, nel momento in cui ascende dal Primo Mobile all'Empireo, ecco l'estrema immagine trasfigurata della bellezza di Beatrice:

La bellezza ch'io vidi si trasmoda / non pur di là da noi, ma certo io credo / che solo il suo fattor tutta la goda. / Da questo passo vinto mi concedo / più che già mai da punto di suo tema / soprato fosse comico o tragedo: / ché, come sole in viso che più trema, / così lo rimembrar del dolce riso / la mente mia da me medesimo scema.¹⁹⁵

¹⁹³ *Convivio*, III, VIII, 11-12, pp. 372-373.

¹⁹⁴ *Vita Nova*, XII, 8, p. 25.

¹⁹⁵ *Par.* XXX, vv. 19-27. Sulle riprese lessicali, i motivi topici e le assonanze figurative col V Canto infernale, si veda CORRADO BOLOGNA, *Il «punto» che «vinse» Dante in Paradiso*, «Critica del testo», VI, 2, 2003, pp. 721-754.

Beatrice uscirà di scena nel canto successivo, con l'ennesimo sorriso, in risposta al fervido ossequio del suo amante seguace, un sorriso colto mentre ormai è rientrata a occupare il suo scranno nel coro contemplativo della candida rosa. Bene: sia chiaro che il suo riso/sorriso non è umano. La vista pure acuita del Dante imparadisato non è in grado di reggere il suo splendore. Beatrice, anzi, per salvaguardare l'imperfetta sensibilità del fedele, deve astenersi dal manifestare la pienezza raggiante della sua beatitudine: «Già eran li occhi miei rifissi al volto / de la mia donna, e l'animo con essi, / e da ogne altro intento s'era tolto. / E quella non ridea; ma "S'io ridessi", / mi comincio, "tu ti faresti quale / fu Semelè quando di cener fessi"». ¹⁹⁶ La similitudine in salsa mitologica è molto efficace: ¹⁹⁷ ora, in Paradiso, come allora, nei fugaci incontri della quotidianità cittadina, Beatrice è ulteriorità non transitiva. Non una donna, ma l'espansione alla fin fine apofatica di un sema nominale. Ciò andava detto. Esaurita la premessa, veniamo al punto. Una lettrice ha osservato: «it seems to me that it can be no accident that the smile is at the centre of Paolo and Francesca's love, though to the best of my knowledge its relationship to the "santo riso" that draws Dante to Beatrice has never been discussed». ¹⁹⁸

Ci piace ricordare che Pietro Alighieri, meglio di Graziolo Bambaglioli e di Andrea Lancia e forse in parallelo con Boccaccio, fu tra gli antichi commentatori quello che più si spese per dimostrare la realtà storica di Beatrice. ¹⁹⁹ Nella terza redazione del suo commento all'opera paterna, troviamo la seguente nota ai versi 127-137 del V Canto infernale:

fingit nunc hos duos cognatos amatores effectos ita ex illa lectura fingente Lancelloctum, inductu Galeocti, in quodam viridario secrete semel osculatum esse reginam Çenevram; [in parte illa ubi legitur quod Galeoctus amore Lancialocti fecit quod quedam dama de Maloaut]. ²⁰⁰

¹⁹⁶ *Par.* XXI, vv. 1-6.

¹⁹⁷ Non solo: ribadisce il limite a cui deve assoggettarsi Psyche. Anche Semele, se desidera consumare gli amplessi col dio, con Zeus, non può chiedere di vedere l'amante; nemmeno lei è cieca, ma è come se dovesse accecarsi. La sua preghiera, esaudita, la perderà.

¹⁹⁸ J. MANN, *In defence of Francesca*, cit., pp. 18-19. Il punto di partenza dell'indagine è promettente, la conclusione, dal nostro punto di vista, è deludente: «Dante not only makes Beatrice his guide to the divine, he also refuses to make her into only a lady Philosophy, a Sapientia or any other kind of abstraction. She never ceases to be Beatrice Portinari, the real woman whom he loved and who died» (ivi, p. 26).

¹⁹⁹ Cfr. CORRADO CALENDÀ, *Beatrice nei commenti antichi*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea. 1290-1990*, a cura di Maria Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 219-229. Cfr. anche FRANCESCO MAZZONI, «Alighieri, Pietro», in *ED*, 5, p. 226.

²⁰⁰ La redazione ottoboniana del Commento di Pietro si ricostruisce nell'apparato evolutivo di PIETRO ALIGHIERI, *Comentum. Redazione ashburnhamiano-barberiniana*, a cura di Giuseppe Alvino, Roma, Salerno, 2021, t. I, pp. 244-245. Cfr. PIETRO ALIGHIERI, *Comentum super poema*

Forse noi ce ne eravamo già dimenticati; Pietro, fra i pochissimi commentatori della *Commedia*, antichi e moderni, no: in quella scena, che matura nel bacio di Lancillotto e Ginevra, gli attori rilevanti non sono tre, bensì quattro. Ecco il quarto: la «dama de Maloaut». Abbiamo tentato di fare comprendere che se si omette o si sottovaluta l'importanza funzionale della dama che ebbe in suo potere Lancillotto, di cui si innamorò non corrisposta, che divenne intima della regina, e infine 'legittima' amante di Galeotto, non si capisce nulla o quasi dell'episodio letto da Paolo e Francesca. Ma forse la corretta lettura del *Lancelot* non è così importante. Dipende da Dante: se lui stesso l'avesse derubricata a irrilevante occasionale comparsa del dramma, avremmo ottime ragioni per consegnarla all'oblio critico. Il problema è che la dame de Malohault diventa anche un personaggio della *Commedia*. Fa capolino nella superficie del testo in circostanze spiazzanti, incongrue, quando meno ce lo saremmo atteso. Addirittura, *absit iniuria verbis*, in similitudine con Beatrice.

Siamo nel V Cielo. Percorrendo di volo il braccio destro della croce disegnata dagli spiriti combattenti, si avvicina a Dante un'anima, radiosa e pia; le sue parole di compiacimento per il pellegrino ricordano la devozione di Anchise verso Enea nei Campi Elisi. Dante, confuso dal magniloquente encomio, chiede allo spirito di rivelarsi: «Ben supplico io a te, vivo topazio / che questa gioia preziosa ingemmi, / perché mi facci del tuo nome sazio». Si tratta dell'avo Cacciaguida, crociato, cavaliere e martire della fede. C'è poco da fare: a onta di tutte le premesse ideologiche che per decenni gli hanno fatto spendere peana in lode della gentilezza di cuore, il fatto di ricevere la certificazione paradisiaca che la sua schiatta è onorata dall'illustre nobiltà di sangue inorgoglisce Dante, facendo fibrillare in fronte quella P che era stata cancellata dall'Angelo dell'umiltà. Torna dunque a rivolgersi all'avo, col curiale rispetto dovuto: «[...] Voi siete il padre mio; / voi mi date a parlar tutta baldezza; / voi mi levate sì, ch'i' son più ch'io». Beatrice si accorge del passaggio al plurale di cortesia: «Dal 'voi' che prima a Roma s'offerie, / in che la sua famiglia men persevera, / ricominciaron le parole mie; / onde Beatrice, ch'era un poco scevra, / ridendo, parve quella che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra».²⁰¹ La beata sorride di fronte alla studiata manifestazione del compiacimento di Dante, compatendo senza condannare:

Comedie Dantis. A critical edition of the third and final draft of Pietro Alighieri's «Commentary» on Dante's «The divine comedy», ed. by Massimiliano Chiamenti, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.

²⁰¹ Nell'ordine, *Par.* XV, vv. 85-87; *Par.* XVI, vv. 16-18; *Par.* XVI, vv. 10-15. Beatrice aveva sorriso due volte nel canto precedente: in senso figurato negli occhi, col consueto effetto iperbolico sul suo estatico ammiratore (*Par.* XV, vv. 31-36), e quindi col cenno di assenso che benedice il colloquio con Cacciaguida (*Par.* XV, vv. 70-72).

La stessa reazione di Beatrice nulla tiene della rampogna per quel compiacimento dantesco, e neppure del tenue rimprovero: non contrarietà, ma i segni di delicata e sorridente comprensione per il turbamento fin espressivo (il repentino passaggio al voi nei confronti di Cacciaguida rivelatosi cavaliere imperiale) cui è in preda Dante così gratificato, espressa nei modi d'una leggiadria cortese connotata come tale anche dalla specifica citazione letteraria, dall'allusione alla dama di Malehaut e a Ginevra [...]. Un'autentica esibizione di cultura e di stile cortese [...], per un'agnizione di nobiltà di sangue.²⁰²

Colta in quell'atteggiamento sorridente, Beatrice è assimilata alla dama che tossì in occasione della prima colpa di Ginevra registrata da una testimonianza scritta – ovvero, dal romanzo del *Lancelot*. Non staremo a ripercorrere la vicenda romanzesca; si ricorderà che la dame de Malohault aveva manifestato la sua presenza per avvertire il cavaliere, da quel momento in poi emotivamente stordito, che aveva finalmente appreso il segreto del suo amore.

Apriti cielo. Da una parte si pone il problema della *défaillance* mnemonica di Dante, poiché sembra che per *primo fallo scritto di Ginevra* si debba obbligatoriamente intendere il bacio – fra l'altro, visto dalla dame de Malohault, come il testo oitanico scrupolosamente annota – e non la complessa situazione drammatizzata, che culmina nel bacio:

Il testo francese non coincide però pienamente col passo dantesco, perché la dama tossì prima del bacio di Ginevra, generalmente identificato col primo fallo. Di qui nascono le più varie ipotesi: che si alluda non al bacio, ma all'episodio dell'incontro (Farinelli), oppure al già implicitamente colpevole interrogatorio della regina (Zingarelli); che D. conosca una redazione a noi ignota dell'episodio (Agliono), o ricordi confusamente la vicenda (cfr. Rajna, *D. e i romanzi...*, che tuttavia scarta poi questa possibilità), o l'abbia liberamente alterata (Parodi).²⁰³

D'altronde, la similitudine in sé appare non efficacemente calibrata: «a me sembra [...] (salva la reverenza verso il sommo scrittore), né troppo chiara né molto opportuna». ²⁰⁴ Novati, bontà sua, è cauto; Tommaseo, invece, non ha peli sulla lingua:

²⁰² U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., p. 38.

²⁰³ D. DELCORNO BRANCA, «Romanzi arturiani», in *ED*, 14, p. 83. Le ipotesi, non dimostrate e verosimilmente non dimostrabili, dell'accesso a un codice corrotto o una redazione sconosciuta, del difetto di memoria, della deliberata alterazione, hanno niente più che un valore accademico.

²⁰⁴ FRANCESCO NOVATI, *Vita e poesia di corte nel Dugento*, in AA.VV., *Arte, scienza e fede ai tempi di Dante*, Milano, Hoepli, 1901, p. 283.

Singolar cosa che Dante in età più severa e in quella parte del poema dove l'anima sua più si leva da terra, nel luogo ove canta di Cacciaguida e di Beatrice, accenni a cotesto romanzo, e assomigli la donna della sua beatitudine, il simbolo della scienza teologica, la assomigli non a Ginevra, ma a *quella che tossì al primo fallo* di lei. [...] nè so se allusione men degna di Beatrice potesse cadere in mente alla vituperata Cianghella.²⁰⁵

Certamente: così poco consona nell'accostamento dei termini comparati, che appare consigliabile stravolgere il senso proprio dell'episodio del *Lancelot*, pur di salvare la morale purezza di ispirazione dantesca:

E a proposito di tale donna non avrei remore, adesso, a capovolgere le interpretazioni *in malo*, le accuse di complicità, e a rivalutarne l'atto, che risolverei in una sorta di 'buon consiglio': la sua "tosse" – in conformità o meno che risulti col racconto dell'autore galeotto che ne scrive – conterrebbe un minuscolo invito a guardarsi, a tenersi dal malo amore. L'ipotesi trova conforto in questa considerazione: che Dante non avrebbe mai paragonato la sua Beatrice a una colpevole mezzana.²⁰⁶

Eppure è quello che fa, e non si riesce ad afferrarne la *ratio*, al punto che risulterebbe più economico, di fronte a interpretazioni cervelotiche, concedere senza remore che *quandoque bonus dormitat Homerus*. È davvero così? Quella terzina disturba. Però una cosa la dichiara, proprio senza 'ambagi', e dobbiamo accettarla, piaccia o meno: in prossimità dell'*excessus mentis* della *visio Dei*, Dante non dimentica una lettura romanzesca che continua ad assaporare nella fantasia in particolari narrativi addirittura minuti:

Dante, citando per ben due volte [...] l'episodio della rivelazione dell'amore fra Lancillotto e Ginevra (costantemente passato sotto silenzio da contemporanei e da autori successivi) nel momento stesso in cui ne smaschera l'ambigua forza affabulatrice, rivela non solo la propria puntigliosa lettura del testo, ma ne ripercorre allusivamente la cifra stilistica di colloquio tormentoso, traumatico, reticente.²⁰⁷

²⁰⁵ DANTE ALLIGHIERI, *Commedia*, t. 1, *Inferno*, con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo, Milano, Pagnoni, 1865, coll. 71-72. Cfr. G. BRUNETTI, 'Franceschi e provenzali' per le mani di Boccaccio, cit., pp. 42-43.

²⁰⁶ MARIO AVERSANO, *Chiarificazioni sulla compunctio cordis nell'opera di Dante: per una rilettura del canto V dell'Inferno*, «Critica letteraria», 168-169, 3/4, 2015, pp. 409-410.

²⁰⁷ D. DELCORNO BRANCA, *Le storie arturiane in Italia*, cit., p. 395. Tuttavia, lo confessiamo con un po' d'imbarazzo, saremo smentiti dal parere di chi ritiene tutto il percorso che abbiamo fatto frutto di una sorta di tendenzioso accanimento terapeutico: «cosa ha ritenuto Dante di tutto

Ed è francamente arduo riuscire a spiegare come potesse pretendere, da lettori che conoscevano l'episodio in maniera sommaria, che ricordassero l'esatta circostanza a cui allude la similitudine, senza nemmeno esplicitare il nome del personaggio chiamato in causa. Tanto è vero che uno dei primissimi commentatori, Iacomo della Lana, chiosando il luogo travisò completamente il sunto del *Lancelot*:

E a intendere bene tale esemplo si è da sapere che la reina Ginevra innamorò di Lancelotto per molte prodeze che li vide fare e anche perchè era di sua persona piacevole e facondo in parlatura; pensò la detta reina di palesarlo al principo Galeotto, al quale, dopo toltoli fidanza, aperse suo intendimento e soggiunseli: «et acciò che tu sii più fervente a mia bisogna, io so che tu ami la donna di Manoalt, io farò sì che ti si seguirà tuo intento». Or abbreviando la novella, el seppe tanto fare lo detto principio da l'un lato e la reina Ginevra dall'altro, che solo essi quattro si convennero a debita ora in una sala, sì che dall'un canto era Lancelotto e la reina, dall'altro lo principo Galeotto e la donna di Manoalt. Or Lancelotto costretto da amore stava timido apresso la reina, né parlava né s'argomentava di fare altro. La donna di Manoalt sì come ricordata e che cognosceva lo luogo dove erano e 'l perchè, tossio e fé cenno a Lancelotto che dovesse prendere alcuno diletto, ond'ello così favoreggiato gittò il braccio al collo alla reina e baciòlla; e questo è quello bacio di che è fatta menzione in lo quinto capitolo dello *Inferno*. Or quello che poi si seguisse tra essi, e lo principo e la donna, a chi ha desiderio di saperlo cerchi nel volume che tratta di ciò, il quale fue compilato per lo predetto principo Galeotto. Or fa somiglianza l'autore: sì come la donna di Manoalt mostrò suo dovere a Lancelotto cerca la reina, così Beatrice mostrò a me mio dovere cerca quella anima beata.²⁰⁸

Iacomo fa soverchia confusione, ma la sua fallace solerzia ermeneutica è significativa: l'intreccio analitico dei fili narrativi del *Lancelot* non era affatto di comune dominio nella aristocratica repubblica dei dotti di fine Duecento e inizio Trecento.²⁰⁹ La mossa di Dante è spregiudicata: col richiamo paradisiaco della similitudine non sembra rivolgersi tanto ai generici e frettolosi lettori del *Lancelot*, ma a quei lettori della prima Cantica, in circolazione da qualche anno, che erano già

ciò che doveva aver letto nel *Lancelot*? La nostra idea è che, a parte l'esistenza di un bacio (di cui ha ignorato chi lo dava e chi lo riceveva [...]) non abbia ritenuto niente, assolutamente niente» (L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio*, cit., p. 38).

²⁰⁸ I. DELLA LANA, *Commento alla «Commedia»*, cit., t. III, p. 2173.

²⁰⁹ «Con quest'ultima parziale eccezione [le *Chiose Vernon*], nessuno dei commentatori dimostra una conoscenza precisa del romanzo francese» (CLAUDIO LAGOMARSINI, *La materia arturiana nei primi commentatori di Dante: una ricognizione*, in *Dante romanzo. Testi, temi e forme romanzesche nell'opera di Dante*, a cura di Giuseppina Brunetti, Bologna, Bononia University Press, 2023, pp. 98-99).

stati stimolati a rispolverare l'onusta compilazione romanzesca dall'appassionante racconto di Francesca, e che possedevano la chiave per dipanarne i nodi. Si può assimilare a una allusiva intratestualità, che stampiglia l'intellettuale imprimatur dantesco sulla materia del *Lancelot*. Sul concetto di arte allusiva, ricordiamo una feconda indicazione di metodo:

in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta, può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono.²¹⁰

Traiamone una suggestione, senza la minima pretesa di apoditticità: se Francesca è Ginevra, Paolo è Lancillotto e Dante, in quanto scrittore, è Galeotto, Beatrice è la dama di Maloalto, anche lei lì, in scena, sul margine, «un poco scevra». Sorride, invece di tossire, quindi non si palesa esplicitamente, occorre che Dante affini lo sguardo, ma sa dove trovarla, la intravede di sottocchi e, questa volta, non rimane abbagliato – e nemmeno cade, come corpo morto.

Singolare effetto, anche qui c'è qualcosa che non torna. Cosa dà fastidio? Presto detto, quella donna che sorride non è Beatrice, non la Beatrice che conosciamo. Si rilegga la terzina: «onde Beatrice, ch'era un poco scevra, / ridendo, parve quella che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra». La scena è di una meravigliosa naturalezza, allude a una complicità fatta di circostanze condivise, a una consuetudine almeno amicale, per non poter dire di più, a una quotidianità di incontri nel socievole tessuto cittadino, durante l'ufficio liturgico, in occasione di una festa nuziale, partecipando a cortesi sollazzi, chissà, magari sfogliando le pagine di un romanzo cavalleresco...

Stiamo un po' 'romanzando', certo, dunque riprendiamo il dato che ci appare criticamente ed esteticamente sensibile: stavamo cercando Beatrice di Folco Portinari, l'abbiamo trovata. Un sorriso, che è un cenno d'intesa, colto da Dante, e restituito, nella sua piana, efficace, umana raffigurazione. Non rimane altro di lei.²¹¹ Un'istantanea, sceverata dalla farragine allegorica e teologica che ha ucciso la donna indiando la sua idea. In quel momento, e soltanto in quel momento, torna a essere viva, col giovane poeta che ha indubbiamente conosciuto. Una figura che per sempre ci sfuggerà si realizza in quel compimento. Non si poteva tributarle omaggio più alto, spremendo il succo della vocazione realizzante del *sermo hu-*

²¹⁰ GIORGIO PASQUALI, *L'arte allusiva* [1942], in *Pagine stravaganti*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1968, p. 275.

²¹¹ Si ricordi cosa avevamo detto a proposito del puro contingente scintillio di un sorriso, strappato alla sua determinazione contestuale (cfr. *supra*, § I.2.4).

milis, come Dante sapeva fare da maestro. Ma per riuscirci ha dovuto chiedere aiuto a una parola che celebra per istituto la vita, quella terrena, raccontandola e immaginandola. È la parola del romanzo.

Un'altrimenti oscura eroina di sogni cavallereschi viene strappata all'oblio. Attraverso di lei rivive, per un istante, la vera Beatrice. In quei sogni, Dante aveva incontrato anche la parola di Francesca, fugando la *damnatio memoriae* della storia.

EPILOGO

Non una conclusione, ma un modo per prendere congedo, dal libro, dalla stanchezza della scrittura, dai pazienti lettori. Viene dopo il logos, è ciò che resta, il necessario naufragio di un discorso. Non c'è più nulla da dire, lo spazio residuale è attratto da diverse prassi espressive. Non tanto pervaso di attesa per un rilancio della posta, che forse non ci sarà, ma vibrante di stupore per il riconoscimento di un'implicazione originaria, che era presente ben prima che il discorso avesse inizio. L'ho capito soltanto in seguito, che mi stava indicando la via quello che nemmeno sospettavo fosse lì ad attendermi. Si legge un testo, una poesia fra mille, la si dimentica, ma lei non si dimentica del suo lettore. Perché lo ha amato fin dal primo incontro, avvenuto in una temporalità di cui nulla sappiamo. Poi viene il momento del *καίρως*, mentre guardiamo scopriamo di essere guardati, mentre leggiamo scopriamo di essere letti. Si prova un senso di vertigine. Il tempo del nuovo e il tempo dell'origine s'intrecciano, nell'umana foggia del ricordo.

Scrivendo Derrida: «quand on peut lire un livre dans le livre, une origine dans l'origine, un centre dans le centre, c'est l'abîme, le sans-fond du redoublement infini».¹ Spaesamento che mette in crisi l'ordine asimmetrico dell'esperienza. C'è qualcosa che pone in dubbio l'irrevocabilità causale di ogni 'prima volta'; quando leggiamo nello specchio che ci porge l'altro, l'accadere diventa potenziale ripetizione di un già accaduto. Forse in ciò consiste il potere illusionistico del romanzo. È un'esperienza ammaliante, di cui si può avere paura. Pirandello evoca i fantasmi, lo scongiuro non lo protegge. Si capisce dalla reazione di Artaud alla prima dei *Sei*

¹ JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Éd. de Minuit, 1967, p. 434.

personaggi, a Parigi. Ecco il suo testo, interpolato dalle mie ibridazioni lessicali, che segnalo col corsivo:

Alors où est le *roman*? EUX, ils vivent, ils se disent réels. Ils nous l'ont fait croire. Alors nous, que sommes-nous? Et pourtant ces Six personnages ce sont encore des acteurs qui les incarnent! Ainsi se pose tout le problème du *roman*. Et c'est comme un jeu de miroirs où l'image initiale s'absorbe et sans cesse rebondit, si bien que chaque image reflétée est plus réelle que la première et que le problème ne cesse pas de se poser. Et la dernière image emporte toutes les autres et supprime tous les miroirs.²

Cosa siamo, in quanto lettori? Loro, chi sono? Posta la domanda, ci ritraiamo turbati, oppure facciamo cinicamente vista di avere messo in mostra un abisso che ci risucchierà senza il nostro consenso, ironici paladini di un'unità dell'io compromessa, risibile e tuttavia fideisticamente decretata, come se fosse l'ultima Thule della moralità, a cui aggrapparci anche in quelle esperienze di relazionalità così intima che dovrebbero portare a perderci nell'altro. Almeno in quei momenti. Cosa accade?

Ho speso un tesoro di energie per mostrarlo, e sicuramente ho peccato in certi casi di ridondanza, in altri di superficialità. Ho parlato di letteratura, forse solo di letteratura: ma a chi non è capitato, almeno una volta nella vita, di *vivere* un autentico momento letterario? Uno stato di grazia, in compiuta intesa con l'altro. A ripensarci, sembra di averlo vissuto in sogno. E il suo ricordo finisce per confondersi coi romanzi che abbiamo letto, con le storie che ci hanno emozionato. Da un sogno a un altro sogno, e a un nuovo sogno che ha allestito la scena, dove ci auguriamo di essere attesi, per la fuggevole replica di un istante di felicità.

Ora, in punta di congedo, faccio dono al lettore di una poesia, che in un mazzetto di versi condensa centinaia di pagine. È la poesia di cui si diceva, che ho ritrovato e compreso dopo una buona pezza di percorso, in cui credevo di procedere in solitudine. È dedicata a Paolo e Francesca, ed è il testo più bello, insieme a quello di Brecht, che i sublimi versi di Dante abbiano potuto ispirare a lettori e poeti di ogni epoca.

Giorgio Manganelli vagheggiava di scrivere libri che servissero soltanto come supporto per copertina. Questo libro, lo ammetto, potrebbe servire come semplice supporto per la meravigliosa poesia di Jorge Luis Borges.

Leggiamola.

² ANTONIN ARTAUD, «*Six personnages en quête d'auteur*» à la *Comédie des Champs-Élysées* [1923], in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1961, p. 161 (mi sono preso la libertà di sostituire *théâtre* con *roman*).

Dejan caer el libro, porque ya saben
que son las personas del libro.
(Lo serán de otro, el máximo,
pero eso qué puede importarles.)
Ahora son Paolo y Francesca,
no dos amigos que comparten
el sabor de una fábula.
Se miran con incrédula maravilla.
Las manos no se tocan.
Han descubierto el único tesoro;
han encontrado al otro.
No traicionan a Malatesta,
porque la traición requiere un tercero
y sólo existen ellos dos en el mundo.
Son Paolo y Francesca
y también la reina y su amante
y todos los amantes que han sido
desde aquel Adán y su Eva
en el pasto del Paraíso.
Un libro, un sueño les revela
que son formas de un sueño que fue soñado
en tierras de Bretaña.
Otro libro hará que los hombres,
sueños también, los sueñen.³

³ JORGE LUIS BORGES, *Inferno*, V, 129, in *La Cifra*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1981, p. 73.

INDICE DEI NOMI

- Abba, Marta, 201, 210-5, 218-23, 226, 234-5, 245-7, 257, 266, 294, 300-3
- Abelardo, Pietro, 92, 401, 405, 431, 435, 444, 475-8, 496, 530-6, 566, 659-60, 692
- Adam de la Halle, 468, 521
- Adelardo di Bath, 490
- Adorno, Theodor W., 32, 187-8, 191, 337
- Aelredo di Rievaulx, 557, 588, 596, 626-7, 678
- Afflacio, Giovanni, 415, 516
- Agamben, Giorgio, 138, 158, 167, 169, 181, 194, 419, 498, 644-5
- Aghinolfo Guidi di Romena, 373
- Aglianò, Sebastiano, 713
- Agostino d'Ipbona, 61, 65, 70, 91-3, 107, 119, 129, 158, 161, 236, 337, 342-3, 382, 388, 393, 401, 403, 407-8, 413, 434, 440, 497, 503, 505, 547-9, 551-2, 556-7, 559, 566, 569, 582, 587, 602, 650, 673-6, 679, 688-9
- Agostino di Canterbury, 497
- Alberto Magno, 490, 649
- Albi, Veronica, 289-91
- Alceo, 707
- Alciato, Andrea, 110
- Alcuino di York, 435
- Aldobrandeschi, Omberto, 357
- Alembert, Jean-Baptiste Le Ronde d', 14
- Alessandro di Mangona, 361
- Alessandro di Romena, 373
- Alessio, Antonio, 286
- Alexander, George, 309
- Alfieri, Vittorio, 317-8
- Alfonzetti, Beatrice, 229, 401
- Alighieri, Dante, 20, 23-5, 29, 32, 69, 133, 142, 170, 182-5, 189, 196-7, 282, 284, 286-92, 295-6, 298, 300-7, 309, 311-2, 314-6, 318-9, 321-2, 324-5, 327-30, 335-6, 339-44, 347-60, 362-5, 367-8, 370-86, 389-93, 395-8, 401-3, 405-10, 414, 416, 420-3, 425-6, 428-9, 431, 436-44, 446-9, 451-8, 460, 462-7, 470-2,

- 474, 478-81, 484-5, 487-8, 497, 499-501, 503, 505-8, 511-6, 518-29, 531, 535, 537-42, 544-7, 549-50, 552-5, 558-73, 575-7, 581, 583-4, 589, 592-6, 599-603, 605-9, 612, 618, 620-4, 628-9, 631-2, 638-41, 643-5, 649-50, 656-7, 660, 663, 672-3, 676, 678-82, 684, 688, 690, 693-7, 699, 708-17, 720
- Alighieri, Jacopo, 355, 377
 Alighieri, Pietro, 342, 355, 584, 711
 Alighiero di Bellincione, 461
 Alipio di Tagaste, 674, 676
 Allaire, Gloria, 617, 702
 Allegretto, Manuela, 56
 Allem, Maurice, 325
 Alonge, Roberto, 238, 245
 Alram von Gresten, 664, 670
 Alvaro, Corrado, 159, 201-4, 221, 223, 226, 231, 243, 250-1, 295, 326
 Alvino, Giuseppe, 711
 Ambrogio, Aurelio, 119, 394, 678
 Amrouche, Jean, 52
 Anassimandro, 284
 Anders, Günther, 275-6
 Andersen, Hans Christian, 64
 Andersson, Gösta, 175
 Andreoli, Annamaria, 49, 224, 235, 237, 289-90, 294, 298, 300, 310-3, 319
 Andreucci, Costanza, 297
 Angela da Foligno, 558
 Angelini, Franca, 264
 Angioletti, Gian Battista, 220
 Anselmi, Gian Mario, 375, 603, 612
 Anselmo d'Aosta, 556
 Antonelli, Roberto, 348, 386, 397-8, 508, 623
 Antonini, Fausto, 18
 Antonini, Francesca, 134
 Antonio Abate, 674, 676
- Appel, Carl, 106
 Apuleio, 105
 Aquilecchia, Giovanni, 33, 460
 Ardizzone, Maria Luisa, 121
 Arendt, Hannah, 30, 65, 129-30, 171, 276
 Ariès, Philippe, 369
 Arigone, Leonardo, 183, 189
 Aristodemo, Dina, 291
 Aristotele, 22, 87, 117, 120, 132, 134-5, 139, 156, 253, 390, 403, 408, 414, 497, 507, 551
 Arnaldo di Bonavalle, 157-8
 Arnaldo di Villanova, 414-5
 Arnaut, Daniel, 537-9, 665
 Aron, Raymond, 146
 Aroux, Eugène, 292
 Arqués, Rossend, 325
 Arrigo degli Elisei, 372
 Artaud, Antonin, 719
 Asor Rosa, Alberto, 384
 Atanasio di Alessandria, 676
 Attilio Regolo, Marco 696
 Auden, Winston H., 126, 155
 Auerbach, Erich, 34, 182-7, 189-90, 197, 347-8, 397
 Augusto, Ottaviano, 365, 704
 Aversano, Mario, 714
 Azzetta, Luca, 355-6
- Bachelard, Gaston, 118
 Bachmann, Michael P., 701
 Bachtin, Michail M., 25
 Bacon, Francis, 114
 Badini Confalonieri, Luca, 503
 Bagni, Margherita, 245
 Baher, Rudolf, 546
 Baioni, Giuliano, 104
 Balbiani, Laura, 61
 Baldan, Paolo, 376
 Baldelli, Ignazio, 356, 365, 373

- Baldwin, Spurgeon, 403
 Balestracci, Duccio, 461
 Balfour, Mark, 577
 Balthasar, Hans Urs von, 397-8
 Baltrušaitis, Jurgis, 649
 Balzac, Honoré de, 322, 330-1
 Bambaglioli, Graziano, 355, 711
 Barański, Zygmunt G., 596
 Barbarisi, Gennaro, 44
 Barberi Squarotti, Giorgio, 329, 457
 Barbero, Alessandro, 498
 Barbi, Michele, 454, 504, 522, 696-7
 Barbieri, Luca, 578
 Barbina, Alfredo, 212, 224, 248, 290
 Barck, Karlheinz, 183
 Bardell, Matthew, 485
 Barengi, Mario, 149
 Barillari, Sonia Maura, 321
 Barilli, Renato, 277
 Barolini, Teodolinda, 357, 363, 381, 405, 408, 421-2, 454, 561, 602
 Barral, Maria de, 235
 Barrette, Paul, 403
 Barthélemy, Dominique, 369
 Barthes, Roland, 67, 74, 76, 82-3, 121, 337-8, 431
 Bartolo da Sassoferrato, 366
 Bartolomeo da Messina, 408, 415, 551
 Basile, Bruno, 446
 Bassnett, Susan, 250
 Bataille, Georges, 47-8, 110
 Batshaw Wiseman, Zipporah, 583
 Battafarano, Italo, 197
 Battaglia Ricci, Lucia, 526, 564
 Battaglia, Salvatore, 479, 548
 Baudelaire, Charles, 28, 97, 99, 121-2, 147, 149
 Baudrillard, Jean, 31, 110-1, 125
 Bauer, Felice, 246
 Bauman, Zygmunt, 111
 Baumgartner, Emmanuele, 604
 Beato Angelico, 23
 Beatrice d'Este, 410
 Beatritz de Dia, 492, 514-5
 Beaty, Frederick L., 307
 Beauvoir, Simone de, 15
 Becket, Thomas, 664
 Beckett, Samuel, 165
 Beda il Venerabile, 620
 Beethoven, Ludwig van, 321
 Beggiano, Fabrizio, 409, 427, 596
 Bellardi, Giovanni, 236
 Belloi, Lucio, 123
 Bemporad, Giovanna, 175, 299
 Benjamin, Walter, 23-5, 34, 71, 86, 122-3, 166, 168-71, 179, 181-4, 187-97, 241, 275, 301, 303, 325
 Benoit de Saint-Maure, 433, 577, 598
 Benskin, Michael, 429
 Benveniste, Émile, 77, 120
 Benvenuto da Imola, 343, 365, 401, 409, 504, 511, 523, 525, 553, 570
 Bergamini, Alberto, 312
 Bergmann, Martin S., 92
 Bergson, Henri, 114, 140, 145, 171
 Bernard de Gordon, 415, 490
 Bernardini Napoletano, Francesca, 223
 Bernardino da Polenta, 378
 Bernardo di Chiaravalle, 60-1, 89-91, 94-5, 157, 343, 394, 403, 414-5, 434-5, 557, 566, 587, 589, 625-6, 684, 689
 Bernardo Silvestre, 438, 445-6
 Bernart de Ventadorn, 106, 425, 470, 631, 650
 Bernhardt, Sarah, 309-10
 Bernstein, Henri, 245
 Bérout, 54, 318-9, 368, 430-1, 468-9, 518, 530
 Berté, Monica, 596
 Berthelot, Anne, 407, 466, 599, 685, 698

- Bertinetto, Pier Marco, 145
 Bertini Malgarini, Patrizia, 312
 Bertoldi, Massimo, 209, 218
 Bertolino, Luca, 231
 Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 488, 594, 641
 Bertoni, Giulio, 641
 Bertran de Born, 345, 513, 538, 618
 Bettini, Maurizio, 126, 647
 Bezzola, Guido, 439, 461
 Biaggini, Olivier, 438
 Biagi, Guido, 292
 Bianconi, Lorenzo, 51
 Biggi, Maria Ida, 299
 Bigi, Emilio, 108
 Biket, Robert, 666
 Binet, Alfred, 258
 Bini, Daniela, 234, 244-5
 Binni, Walter, 106
 Bino, Carla, 556, 558
 Birge Vitz, Evelyn, 581, 586
 Bisanti, Armando, 661
 Bishop, John, 46
 Blake, William, 95
 Blanche de Navarre, 587
 Blanchot, Maurice, 55, 110
 Blaupot ten Cate, Anna Maria, 192, 194-5
 Bloch, Ralph Howard, 497, 520, 651, 666
 Blondel, Maurice, 262
 Bloom, Harold, 29
 Blumenberg, Hans, 130, 158
 Boccaccio, Giovanni, 203, 283, 306, 322, 344, 349, 351-6, 363, 365, 369-70, 372, 376-80, 384-5, 401, 404, 413, 439, 447, 463, 473, 478-80, 485, 491, 501, 504-5, 510, 523, 529, 532, 541-2, 549, 568, 572, 584-5, 596, 615, 618, 633, 661-2, 668, 681-2, 692-5, 700, 704-5, 711
 Bocalini, Traiano, 33
 Bocchi, Gianluca, 138
 Bodei, Remo, 65, 70, 123
 Bodel, Jean, 587
 Boella, Laura, 65
 Boezio, Severino, 391, 480-1, 533, 567-8, 587, 593
 Böhme, Jakob, 261
 Boitani, Piero, 463, 517
 Boker, George Henry, 309, 313
 Bologna, Corrado, 483, 593, 681, 710
 Bolognese, Giuseppe, 290
 Bolzoni, Lina, 339
 Bompiani, Valentino, 224
 Bonagiunta Orbicciani, 455, 538
 Bonaventura da Bagnoregio, 130, 389
 Boncompagno da Signa, 615
 Bonifacio VIII, 490
 Bonio da Treviso, 539
 Bonnefis, Philippe, 69
 Bonola, Gianfranco, 170
 Bonora, Ettore, 439
 Bontempelli, Massimo, 223, 261
 Boquet, Damien, 339, 388, 496, 566, 706
 Borchartd, Rudolf, 189, 197
 Borges, Jorge Luis, 20, 128, 340, 720-1
 Borgnet, Auguste, 649
 Borgogno, Alberto, 493
 Borsa, Elena, 138
 Bouissy, André, 273
 Bousquet, Joë, 125-6, 128, 167
 Bowra, Maurice, 538
 Bragaglia, Leonardo, 311
 Brambilla Ageno, Franca, 335
 Brams, Jozef, 408
 Branca, Vittore, 344, 365, 436
 Bravar, Grazia,
 Brecht, Bertolt, 316, 720
 Breschi, Giancarlo, 335, 709
 Breton, André, 181

- Brilli, Attilio, 123
 Brocardo, Giovanni Battista, 404
 Broch, Hermann, 161
 Brontë, Emile, 63, 308
 Brooke, Christopher, 369, 463, 478, 497
 Browning, Robert, 20
 Brunel, Pierre, 26
 Brunetière, Ferdinand, 331
 Brunetti, Giuseppina, 633, 681, 714-5
 Bruni, Leonardo, 372
 Bruno, Giordano, 21, 33
 Bruto, Marco Giunio, 696
 Buber, Martin, 231, 271
 Budgen, Frank, 17
 Bueno, Irene, 491
 Bukowski, Charles, 30
 Bultmann, Rudolf, 161
 Buonaccorso degli Elisei, 371-2
 Buonarroti, Michelangelo, 183, 528
 Bürger, Christa, 509
 Busby, Keith, 604
 Byron, George, 246, 306-7, 325
- Caccianemico, Venedico, 344
 Cacciari, Massimo, 85, 89, 93, 133, 141
 Cachey Jr., Theodore J., 596
 Cadden, Joan, 412, 490
 Cadioli, Alberto, 592
 Caedwalla del Wessex, 619-20
 Calabrese, Stefano, 337
 Calcagnini, Celio, 110
 Calcidio, 583, 600
 Calderón de la Barca, Pedro, 129
 Calenda, Corrado, 711
 Callari, Francesco, 180
 Calvino, Italo, 45, 138, 149, 164, 455
 Calzecchi Onesti, Rosa, 254
 Cambon, Glauco, 513
 Campa, Pio, 210, 213, 218, 220
 Campailla, Sergio, 320
- Camus, Albert, 277
 Cancellieri, Francesco, 350
 Cancellieri, Vanni, 361
 Candela, Elena, 291
 Canettieri, Paolo, 386
 Cangrande I Della Scala, 341-2
 Cantillo, Giuseppe, 261
 Cantinelli, Pietro, 355
 Capecchi, Giovanni, 503
 Capeto, Ugo, 618
 Capodaglio, Wanda, 209-11, 213, 219-21, 223
 Cappellano, Andrea, 327, 367, 371, 399, 418, 432, 434, 454, 467, 473, 475, 480, 482, 484-5, 493, 495, 502-4, 515, 517, 525, 558, 628, 668, 685
 Cappelletti Truci, Nada, 92
 Capuana, Luigi, 230, 270, 320
 Caracciolo, Alberto, 116
 Caraffi, Patrizia, 459
 Caramella, Santino, 240
 Carducci, Giosuè, 336
 Carena, Carlo, 65
 Caretti, Lanfranco, 450, 522
 Carlo di Valois, 372
 Carlo Magno, 618
 Carozza, Davy, 686
 Carpi, Umberto, 358, 361-2, 372-3, 375, 384, 462, 484, 713
 Carrai, Stefano, 542, 694
 Carré, Yannick, 624, 627, 629, 639-40
 Carroll, Lewis, 120, 132-3, 154
 Carson, Anne, 43, 73, 106
 Caruzzi, Renata, 242
 Casadei, Alberto, 375, 378, 385, 572, 629
 Casagrande, Gino, 599
 Casini, Tommaso, 565
 Castellana, Riccardo, 183
 Castiglioni, Marietta, 43
 Castrignanò, Vito Luigi, 430

- Caterina da Siena, 504
 Catone, Marco Porcio, 449
 Cattermole, Carlota, 342, 695
 Cattermole, Evelina, 308
 Catullo, Gaio Valerio, 661
 Cavalcanti, Guido, 121, 133, 315, 353,
 380-1, 405, 408, 413-4, 416-8, 420-
 2, 429, 488, 505, 515, 615, 623, 644
 Cavalli, Marina, 105
 Cavallo, Guglielmo, 578
 Cavarero, Adriana, 58, 109
 Čechov, Antòn, 64
 Celestino V, 510
 Cella, Roberta, 593
 Celotto, Vittorio, 404
 Centanni, Monica, 19
 Centrone, Bruno, 102
 Ceruti, Marco, 138
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 20-1,
 176, 503
 Cesare, Gaio Giulio, 596, 696
 Cesareo, Giovanni A., 287-8, 291, 307-9
 Cetrangolo, Enzo, 400
 Chabot, Isabelle, 474
 Chartier, Alain, 486
 Chaucer, Geoffrey, 400, 517, 572, 668
 Chauou, Amaury, 606, 608, 616, 620
 Chiamenti, Massimiliano, 709, 712
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria, 349
 Chiodi, Pietro, 67
 Chiostri, Francesca, 244
 Chrétien de Troyes, 364, 368, 407, 410,
 425, 429, 431-2, 436, 459, 473, 493,
 566, 579, 587, 592, 604, 608, 619,
 628, 631, 660, 667-70, 680-1, 686,
 691, 700
 Ciampolo di Meo Ugurgieri, 568
 Ciccuto, Marcello, 414, 457, 695
 Cicerone, Marco Tullio, 107, 134, 236,
 409, 424, 674
 Cigni, Fabrizio, 306, 399, 429, 432, 598
 Cingolani, Stefano Maria, 632
 Cino da Pistoia, 355, 380-1, 386, 538
 Cioce, Antonella, 266
 Cioran, Emil M., 164
 Ciotti, Andrea, 355
 Cirlot i Valenzuela, Victoria, 509
 Clark, Willene B., 446
 Claudel, Paul, 51-2, 79, 266
 Clergue, Pierre, 491, 494
 Cocteau, Jean, 47, 125
 Cofano, Domenico, 538
 Cohn, Julia, 192, 195-7, 301
 Col, Pierre, 583
 Colburn Mayne, Ethel, 246
 Colla, Umberto, 71
 Colli, Giorgio, 26, 122, 151
 Colombo, Francesca, 418, 474
 Colonna, Aristide, 45
 Colonna, Stefano, 358
 Coluccia, Rosario, 409, 430
 Combes, Annie, 621, 687
 Comboni, Andrea, 110
 Comisso, Irene, 306
 Compagni, Dino, 461-2
 Compagnon, Antoine, 163
 Compiuta Donzella, 476
 Conrieri, Davide, 335
 Constans, Léopold, 433, 598
 Conte, Alberto, 413
 Conte, Silvia, 458, 566
 Contenti, Alessandra, 310
 Contini, Gianfranco, 327, 329, 335,
 405, 484, 517
 Contri, Giacomo B., 63
 Cook, Elizabeth, 61
 Copeland, Rita, 583
 Coriolano, Gneo Marcio, 210, 226
 Corrado da Montefeltro, 369
 Corrado, Massimiliano, 404
 Corsi, Dinora, 366
 Cortázar, Julio, 126

- Cortezo, Carlos López, 378, 438, 440, 484, 507, 518
 Costantini, Franco, 408
 Costantino l'Africano, 416, 516
 Costanzo, Mario, 173, 181, 202, 235
 Cotticelli, Francesco, 299, 311
 Cottignoli, Alfredo, 378
 Coulet, Henry, 327
 Coussemaker, Edmond de, 521
 Craig, Gordon, 173
 Cramnesindo, 700
 Crane, Thomas Frederick, 419
 Craveri, Benedetta, 486, 521
 Crawford, Francis Marion, 309-10, 313, 363
 Creazzo, Eliana, 619
 Crémieux, Benjamin, 219
 Crescenzi, Luca, 50, 189, 194
 Crescini, Vincenzo, 442, 485, 628, 662
 Crisafi, Nicolò, 482
 Cristiani, Marta, 396
 Croce, Benedetto, 16, 26, 282, 350-1, 376, 563-4, 572, 697
 Cucchiarelli, Andrea, 65
 Cullmann, Oscar, 159-60, 186
 Cunizza da Romano, 120-1, 317, 340, 510, 535, 539
 Cuozzo, Gianluca, 189
 Curi, Umberto, 38, 58, 64
 Curtis, Renée L., 410, 609
 Curtius, Ernst Robert, 508

 D'Alençon, Édouard, 593
 D'Amico, Alessandro, 169, 178, 215, 222, 225, 227, 229, 233, 242, 294
 D'Amico, Silvio, 213, 301-2
 D'Andrea, Antonio, 532
 D'Annunzio, Gabriele, 48-9, 54, 80, 202, 233, 235, 265, 288-9, 297-301, 303, 305, 309-15, 319-20, 350, 352, 455
 D'Arco Avalor, Silvio, 353
 D'Arienzo, Sara, 138
 D'Ovidio, Francesco, 528
 Da Ponte, Lorenzo, 281
 Da Pozzo, Giovanni, 350
 Dal Bianco, Stefano, 64
 Dal Pra, Mario, 364
 Dalhaus, Carl, 51
 Dallapiazza, Michael, 399
 Dällenbach, Lucien, 683
 Dante da Maiano, 501, 508
 Dara, Gabriele, 289, 307
 Darbo-Peschansky, Catherine, 274
 Darete Frigio, 598
 Davide, 434, 555
 Dawe, Roger David, 253
 Dawson, John David, 184
 De Aldama, Celia, 342
 De Bartholomaeis, Vincenzo, 679
 De Blasi, Francesca, 430
 De Boer, Cornelis, 544, 647
 De Carolis, Adolfo, 313
 De Leemans, Pieter, 408
 De Marco, Marina, 319
 De Martinis, Livia, 102
 De Martino, Ernesto, 137, 161, 274
 De Meijer, Pieter, 291
 De Michele, Fausto, 214
 De Pisis, Filippo, 236
 De Robertis, Domenico, 335, 709
 De Roberto, Federico, 320
 De Rooj, Ronald, 291
 De Sanctis, Francesco, 303-4, 335-6
 De Vries, Kelly, 617
 Del Balzo, Carlo, 292
 Del Garbo, Dino, 353, 414, 416, 505
 Del Lungo, Isidoro, 315
 Delannoy, Jean, 47
 Delaurenti, Béatrice, 551
 Delcorno Branca, Daniela, 590, 592, 595, 616, 641, 687, 696, 713-4

- Deledda, Grazia, 236
 Deleuze, Gilles, 124-5, 133, 152, 167, 169
 Dell'Aquila, Michele, 561
 Della Casa, Adriana, 365
 Della Corte, Francesco, 694
 Della Faggiuola, Ugucione, 377
 Della Lana, Iacomo, 355, 510, 523, 715
 Della Terza, Dante, 182, 336, 532
 Deloffre, Frédéric, 13,
 Deluermoz, Quentin, 147
 Demaules, Mireille, 611, 698, 703
 Demeny, Paul, 26-7
 Demowski, Peter F., 407
 Denunzio, Fabrizio, 183
 Derla, Luigi, 453, 479, 682
 Derrida, Jacques, 97-9, 115-6, 141-2, 149, 262, 276, 282, 719
 Descartes, René, 68, 122
 Desrugilliers-Billard, Nathalie, 703
 Desmond, William, 83
 Di Benedetto, Arnaldo, 266
 Di Febo, Martina, 321
 Di Fonzo, Claudia, 504
 Di Girolamo, Costanzo, 422, 468
 Di Martino, Michele, 115
 Di Rudinì, Alessandra, 235
 Diano, Carlo, 151
 Diderot, Denis, 14
 Didi-Huberman, Georges, 23
 Dionigi Areopagita, 108
 Dodds, Eric R., 253, 275
 Doggett, Laine E., 426, 430-2
 Dombart, Bernhard, 129
 Domini, Donatino, 378
 Donà, Carlo, 681
 Donati, Forese, 370, 455, 462, 512
 Donati, Gemma, 374, 474
 Donati, Piccarda, 477
 Dostoevskij, Fëdor, 27, 231
 Dragonetti, Roger, 506, 550
 Dronke, Peter, 88, 401, 443-4, 481, 491, 496, 514, 535, 583
 Duby, Georges, 365, 368-369, 465, 483, 531, 704
 Duccio di Buoninsegna, 678
 Dugulin, Adriano, 213
 Dupont, Jacques, 28
 Dupuy, Marie, 630
 Durante, Erica, 31
 Dürer, Albrecht, 188, 194
 Duse, Eleonora, 209, 297-301, 310, 312-3
 Ebnet, Karl-Heinz, 104
 Ecatone di Rodi, 503
 Eco, Umberto, 229, 648
 Edel, Leon, 124
 Edmonds, John Maxwell, 106
 Edoardo I d'Inghilterra, 616, 620
 Edoardo III d'Inghilterra, 620
 Eggener, Marco, 495
 Eiland, Howard, 191-2
 Eisner, Martin G., 189, 678
 Eleonora d'Aquitania, 364-5, 369, 484, 531, 577-8, 586, 588-9, 618
 Eleonora di Castiglia, 620
 Eley, Penny, 544
 Elias, Norbert, 339
 Elias d'Ussel, 484
 Eliodoro, 45
 Eliot, Thomas S., 20, 123, 137, 155-6, 499
 Elisabetta di Vermandois, 484
 Ellmann, Richard, 17
 Eloisa, 82, 92, 365, 401, 435, 444, 475-9, 514, 531-6, 659-60, 692, 705
 Elukin, Jonathan M., 675
 Enrico I d'Inghilterra, 579
 Enrico II Plantageneto, 578, 604, 618-9, 665-6, 700
 Enrico III, 620

- Enrico il Giovane, 618
 Epicuro, 134
 Eraclito, 151-2, 155, 276
 Erbanì, Francesco, 473
 Ermengarda di Narbona, 484
 Eschilo, 18-19, 174, 253, 274-5
 Étienne de Rouen, 618
 Euripide, 174, 253
 Evdokimova, Ludmilla, 620
 Evola, Julius, 18, 269
- Fabietti, Elena, 183
 Fabro, Cornelio, 81
 Faggin, Giuseppe, 60
 Faitrop-Porta, Anne-Christine, 231
 Falcioni, Anna, 362, 372
 Fantolini, Caterina, 373
 Faranda, Rino, 264
 Farina, Ferruccio, 298, 306, 325
 Farinata degli Uberti, 344
 Farinelli, Arturo, 713
 Farnetti, Monica, 107
 Fasce, Silvana, 694
 Favati, Guido, 416, 505
 Fedi, Roberto, 503
 Fenu Barbera, Rossana, 363
 Fenzi, Enrico, 375, 391, 407, 498
 Feo, Michele, 676, 678
 Ferguson, Niall, 135
 Ferrante, Gennaro, 545
 Ferrari, Franco, 59
 Ferrero, Leonardo, 409
 Ferri, Giovanni, 108
 Ferrucci, Carlo, 224, 246
 Fertonani, Roberto, 168
 Fichte, Joerg O., 48
 Figarol, Adel, 649
 Filippini, Nadia Maria, 580
 Filippo II di Francia, 621, 700
 Filippo III di Francia, 486
 Filosa, Elsa, 439
- Fioravanti, Gianfranco, 375
 Firpo, Luigi, 33
 Fisch, Harold, 143
 Fitzgilbert, Constance, 579
 Fitzpatrick, Tim, 250
 Flaubert, Gustave, 323-4, 328, 331
 Fleming, Ray, 340, 528
 Fletcher, Valerie, 155
 Fliess, Wilhelm, 239
 Fogazzaro, Antonio, 320
 Folgóre da San Gimignano, 405
 Foliot, Gilbert, 626
 Folquet de Marseille, 539, 632
 Formisano, Luciano, 468
 Förster, Wendelin, 287, 289-90, 579
 Fortichiari, Valentina, 138
 Fortini, Franco, 17
 Fortunato, Federica, 306
 Fosca, Nicola, 522, 567
 Foscolo, Ugo, 350, 352
 Foucault, Michel, 28, 39, 95, 106, 135, 152, 232, 338, 393, 408
 Fourier, François M.C., 337
 Fournier, Jacques (Benedetto XII), 490-1, 617
 Francesco d'Assisi, 93, 593, 617
 Francesco da Barberino, 462, 579
 Frappier, Jean, 470, 624, 628, 696, 703
 Frassica, Pietro, 245
 Frate Leone, 617
 Frati, Lodovico, 508
 Freccero, John, 505
 Freire-Nunes, Irene, 598-9, 698
 Frescobaldi, Dino, 376-7
 Freud, Sigmund, 30, 43, 74, 77, 105, 141-2, 239, 255-8, 260-1, 337
 Fréville, Marcel de, 578
 Friedrich, Hugo, 398
 Frings, Manfred S., 66
 Fritz, Jean-Marie, 433
 Froissart, Jean, 581

- Fromm, Erich, 100
 Fubini, Mario, 457
 Fuchs, Max, 14
 Fulgenzio, Fabio Planciade, 438
 Fumagalli Beonio Brocchieri, Maria-
 teresa, 364
 Fumet, Stanislas, 79

 Gadamer, Hans Georg, 25-6, 29
 Gadda, Carlo Emilio, 34
 Gaimar, Geoffrey, 579
 Gaimari, Giulia, 482
 Galasso, Luigi, 694
 Galilei, Galileo, 232
 Gallagher, Catherine, 21, 28, 708
 Galli, Carlo, 329
 Gallini, Clara, 137
 Gallo, Cornelio, 661
 Galvagno, Rosalba, 56
 Galvez, Marisa, 670
 Ganni, Enrico, 25, 122, 181
 Garavini, Fausta, 45
 García Márquez, Gabriel, 144, 164
 Gardair, Jean-Michel, 286
 Gardini, Nicola, 320
 Gardner, Edmund G., 429, 471, 621,
 632
 Garin, Eugenio, 486
 Gaunt, Simon, 612, 670, 701
 Gautier de Coincy, 677
 Genette, Gérard, 20
 Gentili, Bruno, 501
 Geoffroy de Vinsauf, 429
 George, Stefan, 196-7
 Geremia, 555
 Gertz, Sun Hee Kim, 694
 Gherardo da Camino, 374
 Ghidetti, Enrico, 106
 Giacomo da Lentini, 422, 645
 Giagnoni, Lucilla, 303
 Giamboni, Bono, 370, 596

 Giametta, Sossio, 40, 122, 152
 Giannanti, Alessio, 202
 Gianni, Francesco, 306
 Giardini, Cesare, 266
 Giardini, Pietro, 355
 Gide, André, 266, 282
 Gilson, Étienne, 61, 89, 95, 392, 434,
 476, 534
 Gioanola, Elio, 245
 Giordano, Chiara, 342
 Giordano da Pisa, 504
 Giotto, 676
 Giovanni (evangelista), 157, 160, 503,
 556
 Giovanni del Virgilio, 531
 Giovanni di Garlandia, 596
 Girard, René, 80-1, 328, 336-7, 365,
 678, 688
 Girardi, Maria Teresa, 335
 Giraut de Bornelh, 537-8
 Girolamo, Sofronio Eusebio, 366
 Giudice, Gaspare, 203, 244
 Giustiniano, 366
 Givone, Sergio, 104, 174, 244
 Glenn, Diana, 482, 499
 Gödde, Christoph, 188
 Goethe, Johann Wolfgang, 17, 61, 69,
 120, 148, 196, 241-2, 261, 264, 296,
 347
 Goffredo di Monmouth, 590, 607, 619-
 21, 666
 Golden, Leon, 254
 Goldin Folena, Daniela, 532
 Goldin, Frederick, 644, 651, 654
 Golinelli, Paolo, 510, 539
 Gómez, Francesc J., 342
 Goodrich, Peter, 480, 487
 Gorni, Guglielmo, 282, 335, 351, 363,
 374, 565
 Gottfried von Straßburg, 423-4, 430,
 523

- Gouder, Eddy, 408
 Gower, John, 572
 Gragnolati, Manuele, 329, 446
 Green, Dennis H., 478, 576, 582, 585, 587, 677
 Green, Monica H., 411
 Greenblatt, Stephen, 21, 28, 708
 Gregorio di Nissa, 394
 Gregorio di Tours, 700
 Gregorio IX, 413
 Gregorio Magno, 389, 497, 587, 678
 Grimes, Evie Margaret, 704
 Groag Bell, Susan, 576, 585
 Groddeck, Georg, 62
 Grodet, Mathilde, 630
 Gros, Gérard, 604
 Grossatesta, Roberto, 402, 408, 551
 Grosse, Marie-Geneviève, 598
 Gruppioni, Giorgio, 378
 Gualdo, Riccardo, 409
 Guaragnella, Pasquale, 335
 Guarini, Battista, 508
 Gubbini, Gaia, 409, 631, 633
 Guccinelli, Roberta, 97
 Guenon, René, 485
 Guérin, Philippe, 438
 Guerreau-Jalabert, Anita, 94
 Guglielmo da Brescia, 585
 Guglielmo di Conches, 490
 Guglielmo di Moerbeke, 551
 Guglielmo il Maresciallo, 465
 Guglielmo IX d'Aquitania, 364, 436, 532
 Gui d'Ussel, 484
 Guido da Montefeltro, 344, 351, 594, 621
 Guido da Pisa, 355
 Guido del Duca, 465
 Guido di Carpegna, 465
 Guido II di Romena, 373
 Guido il Vecchio da Polenta, 350, 378, 693-4
 Guido Novello da Polenta, 606
 Guilhem de Montanhagol, 509
 Guillaume de Saint-Thierry, 93-4, 394-5, 434, 627
 Guilleragues, 13
 Guinizzelli, Guido, 421, 454-5, 516-7, 537-8
 Guittone d'Arezzo, 405, 537
 Gulley, Alison, 468
 Gullón, Ricardo, 296
 Güntert, George, 410
 Habermas, Jürgen, 118
 Hagen, Hermann, 439
 Haigh-Wood, Vivienne, 155
 Hale, Emily, 155
 Harf-Lancner, Laurence, 544
 Hartley, Julia Catarina, 324
 Hartog, François, 143
 Hatcher, Anna, 680
 Haughton, Hugh, 120
 Havelaar, Henriette W., 675
 Hawkins, Michael J., 115
 Hecht, Werner, 316
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 137-8, 141, 184, 261, 347
 Heidegger, Martin, 65, 67, 115-6, 127, 149, 153, 156, 284
 Heine, Maurice, 110
 Heldris de Cornuälle, 453
 Henri d'Andeli, 403
 Hessel, Franz, 192
 Hicks, Éric, 466
 Higgins, David H., 555
 Hildegard von Bingen, 411-3, 415, 496, 521, 705
 Hillman, James, 39, 60, 71, 73
 Hillman, Larry H., 655
 Hinteräuser, Hans, 15
 Hippeau, Célestine, 437
 Hirsch, Giuseppe, 257

- Hoffman, Donald L., 471
 Hoffmann, Béla, 519, 685
 Hoffmeister, Johannes, 261
 Hofmannsthal, Hugo von, 175, 179, 209, 269, 299, 706
 Holway, Tatiana M., 63
 Howlett, Richard, 619
 Huchet, Jean-Charles, 532
 Huet, Pierre-Daniel, 14, 15
 Hugh de Morville, 664
 Hugo, Victor, 175
 Hugues de Digne, 582
 Huizinga, Johann, 486
 Hunt, Leigh, 306-7
 Hunt, Tony, 429
 Husserl, Edmund, 276
 Hytier, Jean, 168, 172

 Ibsen, Henrik J., 209, 247
 Ilaro (frate), 377
 Illiano, Antonio, 297
 Imdahl, Max, 337
 Impallomeni, Gaetano, 289
 Indizio, Giuseppe, 372, 375
 Infurna, Marco, 605, 681
 Inglese, Giorgio, 359, 374, 377, 454
 Innocenzo IV, 413
 Isaia, 677-8
 Isidoro di Siviglia, 194, 542, 587

 Jackson, Kenneth H., 619
 Jacomuzzi, Angelo, 457
 Jacopo da Varazze, 649
 Jacopone da Todi, 108, 557
 Jaeger, Werner W., 253
 Jahier, Piero, 52
 Jahn, Rolf, 218
 James, Henry, 124
 James, Montague Rhodes, 463
 Jankélévitch, Vladimir, 119, 128, 145
 Jauféré, Rudel, 589, 623

 Jaus, Hans Robert, 91, 337
 Jeanroy, Alfred, 623
 Jennings, Michael W., 191-2
 Jervis, Giovanni, 47
 Jesenská, Milena, 246
 Jesi, Furio, 62
 Jiřina, Vaclav, 220
 John of Salisbury, 426, 603
 Johns, Susan M., 579
 Joyce, James, 16-9, 30, 46-7
 Jung, Carl Gustav, 264

 Kafka, Franz, 20-1, 231, 246, 271, 277, 331-2
 Kahn, Robert, 183
 Kaiser, Paul, 411
 Kalb, Alfons, 129
 Kant, Immanuel, 131, 648
 Kay, Tristan, 446
 Keats, John, 61, 286
 Keen, Catherine, 482, 694
 Kellner, Dora, 195
 Kelly, Douglas, 604
 Kennedy, Elspeth, 621, 687
 Kermode, Frank, 142, 157
 Kiberd, Declan, 17
 Kibler, William W., 604
 Kierkegaard, Søren, 20, 40, 71-2, 81-2
 Kiermeier-Debre, Joseph, 62
 Klages, Ludwig, 71
 Klapisch-Zuber, Christiane, 483
 Klee, Paul, 85-6, 188, 192, 194-5, 298
 Kleinhenz, Christopher, 617, 621
 Kleist, Heinrich von, 104
 Klibansky, Raymond, 409, 411
 Klinkert, Thomas, 197, 398
 Klossowski, Pierre, 110
 Kluckhohn, Paul, 64
 Köhler, Erich, 432, 573, 608, 656
 Kopp, Robert, 122
 Koselleck, Reinhart, 146

- Koyré, Alexandre, 276
 Kracauer, Siegfried, 29, 142
 Kragl, Florian, 664
 Krämer, Heinrich, 16
 Kristeva, Julia, 25, 60, 71, 80, 83, 86,
 102, 121
 Krueger, Roberta L., 532, 651, 667
 Kruger, Steven F., 600

 La Calprenède, Gautier de Costes, 330
 La Fayette, Madame de, 12, 14
 La Rochefoucauld, François de, 13, 325,
 330
 La Roncière, Charles Marie de, 461
 Lacaita, Giacomo Filippo, 343
 Lacan, Jacques, 40, 56, 63, 75, 102, 141,
 148-9, 253
 Lacroix, Daniel, 240
 Lacy, Norris J., 604, 621
 Laffeur, Claude, 381
 Lagomarsini, Claudio, 715
 Lanci, Antonio, 550
 Lancia, Andrea, 355-6, 568, 711
 Lanza, Antonio, 363
 Lanza, Diego, 132
 Lapo Gianni, 429
 Lassandro, Domenico, 107
 Latini, Brunetto, 315, 344, 403, 405,
 437, 593, 596, 620, 660
 Latini, Carlotta, 366
 Lattanzio, Firmiano, 388
 Lauretta, Enzo, 286
 Lawler, Traugott, 596
 Le Bon, Gustave, 314
 Le Roy Ladurie, Emmanuel, 491
 Leach, Elizabeth Eva, 613
 Leake, Day Mildred, 597
 Leclance, Jean-Luc, 586
 Leclerq, Jean, 60, 90-1, 94, 415
 Leçoy, Félix, 406
 Ledda, Giuseppe, 446, 602

 Lefèvre, Sylvie, 407
 Lenz, Friedrich Walter, 573
 Leonard, Lino, 687
 Leone Ebreo, 239-40
 Leoni, Andrea, 377
 Leopardi, Giacomo, 57, 106, 109, 120,
 339, 582
 Lessing, Gotthold Ephraim, 290
 Lévinas, Emmanuel, 68, 77-8, 86, 100
 Levine, Peter, 309, 329, 343, 366
 Lévy-Gires, Noëlle, 581
 Lewis, Clive Staples, 254, 420, 474, 496
 Liebowitz, Michael R., 82, 103, 105
 Linares, Serge, 125
 Livio, Gigi, 303
 Livraghi, Leyla, 438
 Lizier, Grazida, 491, 494
 Lizio di Valbona, 465
 Lo Monaco, Francesco, 394
 Lo Vecchio Musti, Manlio, 224, 261
 Lombardi, Elena, 329, 370, 402, 446,
 482, 524, 577, 638, 645, 663, 665,
 670, 676, 688
 Lombardinillo, Andrea, 312
 Lombardo, Luca, 395, 568, 596
 Lombroso, Cesare, 265
 Longfellow, Henry Wadsworth, 539
 Longo Sofista, 493
 Longoni, Vittoria, 107
 Lonitz, Henri, 188
 Loomis, Roger Sherman, 619
 Loraux, Nicole, 21
 Lorenzini, Niva, 80
 Lorenzo de' Medici, 108
 Lorris, Guillaume de, 406, 418, 424,
 440, 444, 472, 507, 532, 553, 572-3,
 606, 628-9, 631, 646-7, 655-6, 704
 Løseth, Eilert, 469
 Lotti, Lorenzina, 123
 Löwith, Karl, 152, 158, 160
 Lucano, Marco Anneo, 442, 449, 475

- Luciola, Francesco, 110
 Lucken, Christopher, 613
 Lucrezio Caro, Tito, 42, 129, 650
 Lugnani, Lucio, 229
 Luhmann, Niklas, 96, 102, 123
 Luigi di Borbone, 486
 Luigi VII di Francia, 589, 619
 Lukacs, György, 69
 Lynch, Kathryn, 600
- Macchia, Giovanni, 173, 233, 262
 Mace, Sarah T., 73
 Machiavelli, Niccolò, 146, 308
 Macrobio, Ambrogio Teodosio, 439, 600, 624
 Maddox, Donald, 517, 615
 Maeder, Costantino, 291
 Maeterlinck, Maurice, 318
 Maggi, Marco, 183, 189
 Maggiore, Marco, 430
 Mai, Angelo, 339
 Maier, Bruno, 318
 Mainardi, Arrigo, 465
 Mainini, Lorenzo, 610
 Maistre, Xavier de, 111
 Malabranca, Latino, 371-372
 Malaspina, Corrado, 382
 Malaspina, Moroello, 376, 380, 383-4, 386
 Malatesta da Verucchio, 292, 354, 362, 369
 Malatesta, Giovanni, 81, 284, 286, 289, 291, 306, 314, 354, 356, 358-64, 369, 372-3, 378, 693-4
 Malatesta, Margherita, 373, 561, 594
 Malatesta, Paolo, 282, 351, 362-3, 371-3, 460, 594
 Malatesta, Uberto, 378
 Malatestino I Malatesta, 314, 362, 369, 372
 Malato, Enrico, 356, 478, 526, 545
- Maldina, Nicolò, 554
 Malipiero, Gian Francesco, 211, 219
 Mallarmé, Stéphane, 31, 57
 Mancini, Mario, 514, 579, 639, 648, 681
 Mandalari, Maria Teresa, 192, 195
 Mandel'stam, Osip Ėmil'evič, 20
 Mandruzzato, Enzo, 73
 Manganelli, Giorgio, 720
 Mann, Jill, 454, 711
 Mann, Thomas, 50-1, 62, 76, 168, 317, 651
 Manuzio, Aldo, 313
 Manzoni, Alessandro, 143, 331, 382
 Map, Walter, 463, 604, 626
 Marcabruno, 631
 Marchello-Nizia, Christiane, 704
 Marchi, Marco, 166
 Marchionni, Carlotta, 298
 Marchioro, Francesco, 129
 Marconi, Paola, 530
 Marcuse, Herbert, 43, 47
 Margarita de Aubusson, 484
 Maria d'Aquino, 480
 Marie de Champagne, 364, 473, 478, 484-5, 668-9
 Marie de France, 442, 476, 478, 481, 508-9, 519-20, 542, 586-7, 630, 666, 670, 707
 Marino, Toni, 503
 Marold, Karl, 424
 Marquis de Sade, 110, 337
 Martelli, Mario, 331
 Martial d'Auvergne, 486
 Martin da Canal, 593
 Martinelli, Luciana, 204
 Martínez, Julian, 325
 Martino IV, 371
 Marucci, Valerio, 463, 696
 Marx, Jean, 666-7, 670
 Marzano, Pasquale, 291

- Marzattinocci, Davide, 173
 Marziale, Marco Valerio, 33, 661
 Mascagni, Pietro, 312
 Mascheroni, Sassolo, 361
 Masi, Giorgio, 558
 Masini, Ferruccio, 63, 109
 Masino, Paola, 223
 Mason, Harold Andrew, 349
 Mastro Adamo, 540
 Matilde di Canossa, 510, 590
 Matthieu de Vendôme, 429
 Mauri, Fabio, 213
 Mauri, Umberto, 213-214, 218, 220, 222, 233
 Mauss, Marcel, 97-8
 Mayhoff, Karl F.T., 489
 Mazzacurati, Giancarlo, 265
 Mazzoni, Francesco, 335, 351, 438, 711
 Mazzotta, Giuseppe, 440
 Mazzucchi, Andrea, 545
 McGarry, Daniel D., 426
 McTaggart, John Ellis, 144-5, 147, 150
 McVaugh, Michael R., 414
 Meinong, Alexius, 113-114
 Méjean-Thiolier, Suzanne, 475
 Melandri, Enzo, 154
 Melchiori, Giorgio, 121
 Meliga, Walter, 586, 613
 Ménard, Philippe, 432, 597
 Mendelson, Edward, 126
 Mendelssohn, Peter de, 168
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 335, 570-1, 593, 608
 Menocchio, 21
 Menzel, Fritz, 587
 Mercken, H. Paul F., 408
 Mercuri, Roberto, 384
 Merinetti, Sabina, 427
 Merleau-Ponty, Maurice, 43
 Merola, Nicola, 312
 Merrill, Robert V., 110
 Meun, Jean de, 406, 418, 424, 435, 440, 444, 472, 477, 495, 507, 532, 553, 568, 572-3, 606, 628-9, 631, 646-7, 655-6, 704
 Meyer, Paul, 502, 578, 594, 621
 Micha, Alexandre, 686
 Micunco, Giuseppe, 107
 Migliori, Maurizio, 117
 Migliorini Fissi, Rosetta, 335
 Migne, Jacques Paul, 88
 Milanese, Guido, 42
 Milani Damião, Carla, 194
 Milano, Paolo, 213
 Milbanke, Anne Isabella, 246
 Milford, Humphrey S., 307
 Milioto, Stefano, 257
 Milner, Max, 322
 Milone, Pietro, 224
 Milton, John, 92
 Minio-Paluello, Lorenzo, 551
 Mizzau, Marina, 64
 Mocan, Mira, 395
 Moevs, Christian, 545
 Moissi, Alessandro, 209-11, 213-6, 218-24, 229, 232, 234
 Molina, Tirso de, 281
 Molinari, Carla, 421
 Molinier, Guilhelm, 486
 Molteni, Ilaria, 591, 687
 Monaci, Ernesto, 287, 305
 Monson, Don Alfred, 498
 Montagna dei Parcitati, 362
 Montaigne, Michel de, 45
 Montano, Rocco, 341
 Monti, Giuseppe, 504
 Monti, Vincenzo, 16
 Montinari, Mazzino, 26, 63, 109, 122, 151
 Moore, Edward, 447
 Morace, Aldo Maria, 224, 449
 Moreschini, Claudio, 117, 394

- Moretti, Franco, 337
 Morf, Heinrich, 697
 Morlino, Luca, 594
 Morón Arroyo, Ciriaco, 129
 Morris, William, 283
 Morselli, Guido, 138-9
 Morton, Jonathan, 613
 Mosco, 106
 Murgia, Giulia, 464
 Murray, Gilbert, 176
 Musa, Mark, 680
 Musarra, Franco, 291
 Musatti, Cesare L., 30, 77, 105
 Musil, Robert, 71, 136, 265-6
 Musset, Alfred de, 325
 Mynors, Roger A.B., 463

 Nagy, Piroska, 339, 388, 496, 566, 706
 Nancy, Jean-Luc, 41, 66-7, 79
 Nannucci, Vincenzo, 584
 Napoleone di Mangona, 361
 Natoli, Salvatore, 41, 74, 118, 253
 Nava Mora, Augusto, 378
 Neher, André, 166
 Nelli, René, 467, 475, 492, 498, 510, 518, 520
 Nerazzi Bellman, Patrizia, 310
 Neri, Camillo, 82
 Neri, Ferdinando, 405
 Neumann, Erich, 104
 Newton, Isaac, 116
 Niccolò da Prato, 373
 Niccolò IV, 369
 Nicola di Verdun, 676
 Nicolosi, Francesco, 290
 Nietzsche, Friedrich, 26, 28, 63, 71, 109, 116, 118, 122, 135, 141, 151-3, 174, 177, 239, 268, 277, 337
 Noakes, Susan J., 673
 Noble, Peter, 669
 Nocentini, Alberto, 508

 Nordau, Max, 41, 151
 Norden, Edouard, 182
 Nostradamus, Jean de, 481
 Notz-Grob, Marie-Françoise, 475
 Novalis, 64
 Novati, Francesco, 713
 Nucci, Matteo, 38
 Nussbaum, Martha C., 60, 111, 330, 507
 Nygren, Anders, 59, 61, 87-8, 91

 O'Hara Tobin, Prudence M., 496
 Oberto da Romena, 373
 Ocampo, Victoria, 325-6
 Oddone, Enrico, 74
 Odilone di Cluny, 678
 Odorico, Paolo, 701
 Oldcorn, Anthony, 284
 Oliva, Gianni, 443, 500
 Omero, 253-254, 274, 501, 598, 714
 Orabile Beatrice di Ghiaggiolo, 282, 351, 373
 Orazio Flacco, Quinto, 533, 661
 Orecchia, Donatella, 302
 Oriani, Alfredo, 282
 Orlando, Saverio, 418
 Orosio, Paolo, 367, 451
 Ortolani, Benito, 201
 Orwell, Georges, 24
 Ossola, Carlo, 338
 Ostasio da Polenta, 355-6
 Ovidio Nasone, Publio, 73-4, 94, 101, 149-50, 320, 365, 432, 442, 459, 473, 537, 540-5, 571-3, 578, 600, 630, 647, 651-3, 660-3, 694-5

 Paci, Enzo, 57
 Paden, William D., 473, 484
 Padoan, Giorgio, 344, 377, 436
 Pagan, Martine, 587
 Pagano, Mario, 56

- Pagliaro, Antonino, 322, 443, 456, 529
 Palmieri, Nunzia, 271
 Palumbo Stracca, Bruna M., 101
 Panofsky, Erwin, 248, 409, 411
 Paoella, Alfonso, 290
 Paolo di Tarso, 157, 160-1, 167-8, 601-3, 674, 679
 Paparelli, Gioacchino, 443, 521
 Paris, Gaston, 423, 473
 Parisi, Diego, 395
 Parodi, Enrico, 562, 713
 Paron, Giuseppe, 231
 Pascoli, Giovanni, 165, 312, 315, 321, 352, 401, 571
 Pasero, Nicolò, 321, 701
 Pasquali, Giorgio, 716
 Pasquazi, Silvio, 290
 Pasquini, Emilio, 329, 372, 377-8, 384
 Pastoureaux, Michel, 446, 617
 Paulina, Aconia Fabia, 443
 Pauphilet, Albert, 403
 Pavel, Thomas G., 113, 331
 Paz, Octavio, 118
 Pazzi, Camicione de', 361
 Pecchiura, Piero, 264
 Pecoraro, Zino, 229
 Pedersoli, Giacomo S., 231
 Pegoretti, Anna, 395
 Péguy, Charles, 16
 Péguy, Marcel, 16
 Peire Cardenal, 520
 Peire Guilhelm de Luserna, 539
 Pellegrini, Paolo, 374
 Pellegrino, Michele, 65
 Pellico, Silvio, 298, 306-7, 310-1, 316
 Perella, Nicolas J., 441, 628, 640, 683
 Pérennec, René, 665
 Pérez Galdós, Benito, 296
 Perini, Dino, 376
 Perna, Ciro, 355, 404
 Perotti, Pier Angelo, 360
 Perrotta, Annalisa, 610
 Perrotta, Giovanna, 429, 494
 Persico, Thomas, 522
 Pertile, Lino, 434, 527, 562
 Petito, Antonio, 310-1
 Petrarca, Francesco, 33, 382, 384, 401, 435, 439, 443-4, 455, 457, 472, 532, 559, 596, 617, 621
 Petrocchi, Giorgio, 219, 335, 374
 Petrosino, Silvano, 68
 Petrucci, Armando, 577
 Pettazzoni, Raffaele, 230, 270
 Pezzini, Isabella, 338
 Philippe de Commynes, 619
 Philippe de Navarre, 578
 Phillips, Stephen, 309, 313
 Pianezzola, Emilio, 101
 Picchio Simonelli, Maria, 711
 Piccoli, Raffaello, 176
 Piché, David, 381
 Pickens, Rupert T., 604
 Pickford, Cedric E., 661
 Picone, Michelangelo, 410, 459, 602, 609, 617, 650
 Pier Damiani, 368, 402, 468, 496, 571
 Pier delle Vigne, 344, 554
 Pierre de Blois, 588, 596
 Pietrini, Sandra, 343, 499, 588
 Pietro (apostolo), 468
 Pietro Lombardo, 366, 413
 Pietroboni, Luigi, 522
 Pinotti, Patrizia, 83-4
 Pinto, Raffaele, 384
 Pirandello, Andrea, 224, 235
 Pirandello, Lietta, 215, 222-3
 Pirandello, Luigi, 19-20, 23, 29, 34, 69, 169, 172-6, 178-81, 201-5, 209-16, 218-25, 227-38, 242-51, 254-5, 257-70, 272-3, 275-7, 282-303, 305, 307-9, 311, 313-4, 316, 320-1, 457, 719

- Pirandello, Stefano, 201, 203, 210-1, 213, 215-7, 221-9, 231, 234-5, 295
- Pirovano, Donato, 315, 517
- Pisani, Carla, 312
- Pistelli, Ermenegildo, 335
- Pitra, Jean-Baptiste, 521
- Pizan, Christine de, 542, 568, 583, 607
- Placella, Vincenzo, 290
- Platone, 38, 40, 43, 52, 57, 59, 70, 72, 83-5, 96, 102-3, 106, 114, 117, 194, 254, 260-1, 337, 583, 650
- Plebani, Tiziana, 580, 613
- Plinio il Vecchio, 489, 630
- Plotino, 59-60, 87-8, 117-8, 649
- Plutarco, 107, 449, 451
- Pocar, Ervino, 246, 331
- Poe, Edgar Allan, 121, 236
- Poggioli, Renato, 565, 683
- Poirion, Daniel, 407, 433, 598, 687
- Polidori, Filippo Luigi, 428
- Pollock, Paul Jackson, 23
- Polo, Marco, 593
- Poma, Luigi, 539
- Pompeo, Gneo, 696
- Ponticiano, 674
- Popolizio, Stephen, 503, 663
- Poquet, Alexandre Eusèbe, 677
- Porena, Manfredi, 360
- Porta, Giuseppe, 460
- Portinari, Folco, 513, 558
- Portulano, Antonietta, 237
- Portulano, Calogero, 237
- Possenti, Eligio, 220
- Poullain de La Barre, François, 15
- Pound, Ezra, 120-1, 513, 595
- Praz, Mario, 52
- Prego, Omar, 126
- Pretestato, Vettio Agorio, 443
- Prigogine, Ylia, 18, 135
- Prisciano di Cesarea, 519
- Properzio, Sesto, 661
- Proust, Marcel, 56-7, 163, 170, 190, 192, 258, 324
- Providenti, Elio, 224, 290, 300
- Psaki, F. Regina, 617
- Pseudo-Aristotele, 408-9, 415
- Pulega, Andrea, 436
- Puliga, Donatella, 260
- Pullini, Giorgio, 246
- Punzi, Arianna, 386, 424, 463, 468, 560, 591, 610, 701
- Pupino, Angelo R., 177, 291
- Pupo, Ivan, 179
- Puppa, Paolo, 299
- Pyramus, Denis, 586
- Quaglio, Antonio Enzo, 354
- Quasimodo, Salvatore, 501
- Quintiliano, Marco Fabio, 264
- Rabelais, François, 675
- Rachetta, Maria Teresa, 596
- Racine, Pierre, 590
- Ragland, Ellie, 56
- Raimon Vidal de Besalù, 475
- Raimondo di Poitiers, 364, 589
- Rainaut d'Aubusson, 484
- Rajna, Pio, 428-9, 485, 570, 590, 606, 640-1, 713
- Ramo, Luciano, 220
- Ramous, Mario, 134
- Ranchetti, Michele, 170
- Rancière, Jacques, 21
- Rando, Giuseppe, 159
- Rank, Otto, 129
- Ranke, Leopold von, 142
- Ranke-Heinemann, Ute, 414, 533
- Ranzi, Galatea, 302
- Rapisardi, Mario, 307-9
- Raponi, Elena, 299
- Raspa, Venanzio, 113
- Rati, Giancarlo, 436

- Rauhut, Franz, 290
 Raynouard, François J.M., 539
 Rea, Roberto, 549
 Reale, Alberto, 64
 Reale, Giovanni, 43, 84, 134
 Reeve, Michael D., 607
 Reinhardt, Max, 175
 Remotti, Francesco, 135
 Rémy, Paul, 485
 Renart, Jean, 648
 Renucci, Paul, 273
 Renzi, Lorenzo, 319, 321, 715
 Rexroth, Tillmann, 191
 Rey, Pierre-Louis, 57
 Riccardo di San Vittore, 418, 434
 Riccardo I d'Inghilterra, 619, 700
 Ricci, Corrado, 289
 Ricci, Renzo, 245
 Ricci Gramitto, Rocco, 289, 307
 Richard de Fournival, 437, 613
 Richardson, Samuel, 104
 Ricoeur, Paul, 22-3, 65-6, 72, 74, 117, 119-20, 127, 148, 273, 390
 Rieger, Angelica, 492, 515
 Rilke, Rainer Maria, 42, 62, 209
 Rimbaud, Arthur, 26-27
 Rimondini, Giovanni, 369
 Rinieri di Calboli, 465
 Risset, Jacqueline, 546
 Risso, Erminio, 149
 Ristori, Adelaide, 298
 Rivoletti, Christian, 183
 Rizzardo di San Bonifacio, 539
 Rizzi, Daniela, 20
 Rizzo, Silvia, 596
 Robert d'Orbigny, 586, 662
 Robert de Blois, 514, 544, 630, 663
 Robert de Boron, 599, 604, 608
 Robinson, Judith, 171
 Rochais, Henry, 60, 90-1, 94, 415
 Roche-Mahdi, Sarah, 453
 Rockinger, Ludwig, 615
 Rohde, Erwin, 174
 Roncaglia, Aurelio, 575
 Rondani, Alberto, 481
 Roosevelt, Theodore, 312
 Rosenzweig, Franz, 170-1
 Rossi, Federico, 527, 595, 599, 609
 Rossi, Giorgio, 335
 Rossi, Giuliano, 425
 Rossi, Luca Carlo, 354
 Rossi, Luciano, 427
 Rossini, Gioacchino, 322
 Rothacker, Erich, 182
 Rougemont, Denis de, 53-4, 95
 Rougeot, Jacques, 13,
 Rousseau, Jean-Jacques, 14, 327, 337, 651
 Roustant, Sylvia, 459
 Rovagnati, Gabriella, 214-5, 219
 Ruffini, Graziano, 367
 Ruggeri, Ruggero, 210-1, 218, 221, 311
 Russo, Luigi, 257
 Russo, Vittorio, 360, 582
 Rustichello da Pisa, 469, 593, 696
 Rutgers, Leonard V., 675
 Ryan, Lawrence V., 437
 Rychner, Jean, 476
 Sabatier, Paul, 617
 Sablé, Madame de, 13
 Sacchetti, Franco, 463
 Sadlek, Gegory M., 572
 Saenger, Paul, 580
 Saffo, 14, 73, 501-2, 705, 707
 Sage Heinzelman, Susan, 583
 Saladino, 696
 Salimbene da Parma, 355, 362
 Salomone, 114, 434, 555
 Salvadori, Massimo Luigi, 26
 Salverda de Grave, Jacques, 400
 Sampson, John, 95

- Samuel, Richard, 64
 Sand, George, 324-5
 Sanesi, Roberto, 92
 Sanguineti, Edoardo, 149, 326-7, 560
 Sanguineti, Federico, 349, 359, 564
 Sanguinetti, Katz Giuliana, 286
 Santagata, Marco, 329, 351, 360, 372-4,
 376-7, 381, 454, 456, 489, 553, 572
 Santi, Nicola, 362
 Sapegno, Natalino, 358, 447
 Saponaro, Dina, 211
 Sarteschi, Selene, 550
 Sartre, Jean-Paul, 75, 137, 177, 263-4
 Sasso, Gennaro, 133, 414, 422
 Satta, Salvatore, 169
 Savinio, Alberto, 104
 Saxl, Fritz, 409, 411
 Scattigno, Anna, 580
 Scheler, M. Auguste, 581
 Scheler, Max, 66, 96-7, 268
 Schelling, Friedrich W. H. von, 141
 Schnell, Rüdiger, 404, 470-1
 Schnitzler, Arthur, 49, 267
 Schoen, Ernst, 192, 195
 Scholem, Gershom, 182, 188, 191-5
 Schönberger, Eva, 617
 Schönberger, Otto, 617
 Schopenhauer, Arthur, 39-40, 146, 176
 Schulz Lander, Jenny, 290
 Schweppenhäuser, Hermann, 122, 170,
 181
 Schwob, Marcel, 310
 Sciascia, Leonardo, 257
 Scipione, Publio Cornelio, 696
 Scoto Eriugena, Giovanni, 88-9
 Scott, John A., 564
 Scott, Walter, 46
 Scrivano, Enzo, 257
 Scrivano, Riccardo, 268
 Scudéry, Madeleine de, 12
 Segre, Cesare, 370, 568
 Seneca, Lucio Anneo, 366, 503-4
 Senofonte, 101-2
 Sergio I, 619-20
 Serra, Francesca, 328, 582
 Serra, Giuseppe, 151
 Servio, Mario Onorato, 110, 401, 439
 Settis, Salvatore, 83, 274
 Sévigné, Madame de, 330
 Sevilla Arroyo, Florencio, 176
 Shakespeare, William, 121, 175, 183,
 203, 256, 282, 541
 Shaw, George Bernard, 212
 Shaw, Prue, 335
 Shoaf, Richard Allen, 446
 Short, Ian, 429
 Sibaldi, Igor, 27
 Sicario di Manthelan, 700
 Sidney, Philip, 33
 Siebert, Gisela, 664
 Sighele, Scipio, 312-3
 Simmel, Georg, 39, 58, 70, 260, 347
 Simone de' Bardi, 623, 708
 Simonetti, Manlio, 91
 Simoni, Renato, 229, 257
 Singaravélou, Pierre, 147
 Singleton, Charles S., 340-1, 572
 Sinisi, Fabrizio, 267
 Skinner, Otis, 309
 Sloterdijk, Peter, 32
 Smith, Lesley, 577
 Sofocle, 59, 173-5, 179, 253-4, 299,
 309, 705
 Solone, 274
 Sommer, Oskar, 610-1
 Sonino, Claudia, 49
 Sontag, Susan, 31-32
 Sordello da Goito, 509, 538
 Sorella, Antonio, 430
 Southerden, Francesca, 446
 Spampinato, Margherita, 56
 Speer, Mary B., 605

- Spengler, Oswald, 277
 Spinoza, Baruch, 61-2, 88, 122
 Spitzer, Leo, 182
 Spizzo, Jean, 286
 Sprenger, Jakob, 16
 Squarzina, Luigi, 255
 Stabile, Giorgio, 391-2
 Stansesco, Michel, 416, 614, 617
 Stebbins, Charles E., 400
 Steel, Carlos, 408
 Stefano d'Inghilterra, 619
 Steinberg, Saul, 455
 Steiner, George, 147, 157
 Steiner, Herbert, 175
 Stendhal, 481
 Stengel, Edmund, 587
 Stengers, Isabelle, 18, 135
 Sterne, Laurence, 44-5
 Stierle, Karlheinz, 459, 592, 599
 Stimming, Albert, 513
 Strauss, Richard, 175
 Stubbs, William, 700
 Sturm-Maddox, Sara, 517
 Svevo, Italo, 271
 Szondi, Peter, 187-8, 190, 192

 Taine, Hyppolite, 328
 Talbot, Charles H., 678
 Tanant, Myriam, 298
 Tanturli, Giuliano, 385
 Tartaro, Achille, 406
 Tasker Grimbert, Joan, 471
 Tasso, Torquato, 539
 Tassoni, Alessandro, 335
 Tateo, Francesco, 185
 Tavera, Antoine, 442
 Taviani, Ferdinando, 205
 Tavoni, Mirko, 374
 Taylor, Jane H.M., 577
 Tempier, Étienne, 24, 381, 396, 402, 542

 Tenerelli, Domenico, 232
 Teocrito, 101, 501
 Teodorico di Echternach, 413
 Terenzio, Afro Publio, 255
 Terzi, Arianna, 510
 Teugels, Lieve, 675
 Thibaudet, Albert, 330-1
 Thilo, Georg, 439
 Thomas, 46, 54, 240, 368, 399, 422, 424, 429-31, 468-70, 493, 625, 646, 685, 691
 Thomas, Antoine, 618
 Thompson, David, 184
 Thun-Salm, Christiane, 299
 Tibullo, Albio, 661
 Tiedemann, Rolf, 25, 122, 170, 181, 189, 191
 Tin, Louis-George, 702
 Tinterri, Alessandro, 242
 Tocqueville, Alexis de, 147
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 209, 243, 247-8, 263, 321-2
 Tombeur, Paul, 408
 Tommaseo, Niccolò, 713
 Tommaso d'Aquino, 94, 342, 347-8, 360-1, 366, 370, 389-92, 395, 402, 405-6, 412, 437, 482, 497-8, 506, 518, 524, 526, 528-9, 545-6, 551, 567, 569
 Tommaso da Celano, 593
 Tonelli, Natascia, 384, 407, 413-4, 416, 420, 585
 Tonini, Luigi, 354
 Toniutti, Géraldine, 587
 Torraca, Francesco, 315, 353, 427, 516, 522, 538, 683
 Torre, Guido, 231
 Torsello, Lucia, 211
 Tournoy, Gilbert, 597
 Tozzi, Federigo, 166
 Traiano, Marco Ulpio, 680

- Traversari, Pietro, 465
 Treggiari, Ferdinando, 366
 Trevisan, Myriam, 223
 Troncarelli, Fabio, 567
 Trotula de' Ruggiero, 411
 Trucchi, Ernesto, 522
 Truchet, Jacques, 13,
 Tucci, Francesca, 316
 Tufano, Ilaria, 401
 Tumiatei, Domenico, 283
 Turco, Giovanni, 290
- Uc de Saint Circ, 539
 Ugo di Fouilly, 446
 Ugo di San Vittore, 343, 434, 579
 Ugolino de' Fantolini, 465
 Ugolino della Gherardesca, 344, 528,
 546, 554
 Utti, Karl D., 407
 Ulrich von Lichtenstein, 616-7
 Ulrich von Zatzikoven, 539, 664-5, 671
 Usher, Jonathan, 353, 505
- Valenti, Simonetta, 52
 Valentini, Valentina, 298
 Valerio, Sebastiano, 436
 Valéry, Paul, 31, 168, 171-2, 180
 Valesio, Paolo, 489, 565, 681
 Valli, Luigi, 292, 485
 Van der Horst, Pieter W., 675
 Van Hoecke, Willy, 597
 Vanni Rovighi, Sofia, 392
 Varini, Emilia, 314
 Varvaro, Alberto, 169, 579, 619, 621,
 673
 Vasoli, Cesare, 391
 Vecchiotti, Icilio, 40
 Verbaro, Caterina, 312
 Verbeke, Werner, 597
 Verdiglione, Armando, 16
 Verdon, Jean, 387
- Verga, Giovanni, 309, 319-20
 Vernant, Jean-Pierre, 90
 Verri, Maria Teresa, 43
 Verri, Pietro, 43-44
 Vicinelli, Augusto, 165
 Vico, Giambattista, 183
 Viel, Riccardo, 521-2, 709
 Vigliani, Ada, 136
 Vignuzzi, Ugo, 522
 Villa, Claudia, 386, 440
 Villalta, Gian Mario, 64
 Villani, Giovanni, 460, 605
 Villanova d'Ardenghi, Bruno, 247
 Vilmorin, Louise de, 12
 Vincent de Beauvais, 579
 Vinken, Barbara, 368, 456, 498, 672
 Virgilio Marone, Publio, 65, 75, 101,
 134, 155, 172, 184-5, 400-1, 427,
 438, 441, 446-7, 479, 500, 533, 549,
 568, 601, 690
 Viscardi, Antonio, 592
 Visconti, Nino, 410
 Vitelli, Franco, 503
 Vitry, Jacques de, 419
 Vittorini, Domenico, 249-50, 254, 322
 Vittorini, Fabio, 271
 Vittorino, Gaio Mario, 674
 Voelker, Paul D., 309
 Volpi, Franco, 115, 153
 Volpi, Mirko, 510
 Vossler, Karl, 302-3, 305, 357
 Vozza, Marco, 57, 246
- Wace, Robert, 619, 621, 666
 Wack, Mary Frances, 516
 Wagner, Richard, 49-51, 104
 Waller, Marguerite, 682
 Walter, Philippe, 240, 407, 433, 598,
 605, 687, 698
 Walters, Lori J., 669
 Walther, Ingo F., 664, 670

- Ward, Charles Frederick, 583
Weininger, Otto, 58, 86, 269
Weinrich, Harald, 144
Weisheipl, James A., 437
Weiss, Judith, 619
Wharton, Edith, 313
White, Hayden V., 22
Wilde, Oscar, 176
Willis, Jacob, 439, 600
Wilson, Edmund, 46
Winnicott, Donald W., 75
Wissing, Egon, 192
Wissing, Gert, 192
Wittgenstein, Ludwig, 114
Woolf, Virginia, 107
Woytila, Karol, 16
Wright, Georg Henrik von, 119
Wunenburger, Jean-Jacques, 648

Zaccaria, Vittorio, 439
Zaganelli, Gioia, 368, 431, 669

Zambon, Francesco, 608, 681
Zambrano, María, 531
Zambrasi, Tebaldello de', 362
Zambrasina dei Zambrasi, 362, 369, 373
Zandonai, Riccardo, 306, 312
Zanzotto, Andrea, 64, 114, 421
Zappulla, Enzo, 210
Zappulla Muscarà, Sarah, 210-1, 224
Zenone, 117, 154
Ziino, Agostino, 575
Zingarelli, Nicola, 522-3, 640, 713
Zingerle, Wolfran von, 514
Zink, Michael, 704
Žižek, Slavoj, 56, 116-7, 134, 137-8, 141
Zola, Émile, 68-9
Zorzetti, Nevio, 409
Zucconi, Angiolini, 72
Zumthor, Paul, 580, 588, 591, 604, 614
Zweig, Paul, 89, 530
Zweig, Stefan, 214-5, 218-9, 223-4, 275

Nella stessa collana

104. *Matière, sen et conjointure Saggi scelti di narrativa romanza di Charmaine Lee*, a cura di Sabrina Galano e Lidia Tornatore
105. MICHELE BIANCO, *D a n t _ T r o p ì a. Approccio retorico ai versi mariani del «sacratò poema»*. Dante conosciuto attraverso le figure
106. GIOVANNI GENNA, *Uno squarcio sulla tela dell'oggettività. Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda*
107. *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone*, a cura di Giuseppe Bonifacino, Simone Giorgino, Carlo Santoli
108. RAFFAELE CAMPANELLA, *Dante poeta della libertà e altri saggi danteschi*, prefazione di Rino Caputo
109. ALFONSO GATTO, *Un poeta in prosa. Cronache del piacere 1957-1958*, a cura di Epifanio Ajello
110. DAVIDE BERTELOTTI, *La calata degli ungheri in Italia nel Novecento*, a cura di Aldo Maria Morace
111. *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante. In memoria di Marco Sirtori*, a cura di Luca Bani, Raul Calzoni, Thomas Persico

Finito di stampare
nel mese di settembre 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

