

INFERNO CANTO V

Sperando di avere sufficientemente comprovato la tesi di una impostazione di lettura verticale dell'Opera somma, più adatta ad una approfondita contemplazione dei molti sensi già delineati, proviamo ad esaminare ora il V canto d'Inferno nella sua non sempre ben studiata complessità.

PREMESSA

Se per caso potesse ritrovarsi nel retro di una biblioteca come la Braidense, un lettore dantista, e potesse vedere il tavolo dove sono disposte le pubblicazioni sui relativi canti del Poema, potrebbe constatare che la quantità organizzata di dette pubblicazioni per il canto di Francesca è superiore di due/ tre volte quella degli altri canti, salvo il 33 Paradiso, comunque inferiore. Il che dimostra la preferenza del pubblico nella storia almeno degli ultimi duecento anni.

Ed è preferenza anche giovanile, forse a volte l'unico canto conosciuto. Vi si sente anche in lettura superficiale una suggestione profonda. Parla dell'amore umano, in termini teorici ma soprattutto con drammatizzazione coinvolgente. E' stato esaminato in mille aspetti: da quello storico a quello culturale e artistico ed accingersi a un nuovo esame c'è il rischio di dire cose già ribadite, che per l'impossibilità di una lettura totale della critica al riguardo potrebbero far pensare a banali imitazioni. Scevro da tali iniziative, se per caso ciò che viene detto in questo saggio è stato già pubblicato da altri, l'autore non può che compiacersi con se stesso di aver trovato intuizioni comuni in un testo tanto osannato, e con ciò di confermare il valore di dette verità. Ma poiché non ha trovato nessun accenno simile presso i testi critici più fortunati e più celebrati oggi sul mercato, pensa valga la pena di tentare la decifrazione di certi aspetti rimasti ancora in ombra. La nostra indagine è di natura soprattutto strutturale, e perciò tralascerà molti aspetti che si trovano già validamente trattati in molti commenti.

Il canto si divide in due episodi: quello di Minosse. (vv. 1- 24) e quello dei lussuriosi (vv. 25 -142), completamente indipendenti fra loro, salvo l'avvicendamento espositivo. Ma anche in questo va rimarcata la cura di perfezione che il Poeta ha riservato a questo canto, sì che forse possiamo dire che questo è il più elaborato del Poema, assieme al 33 del Paradiso. E' facile comprendere ciò che il Poeta vuol ottenere da questa composizione: uno studio vivo della facoltà umana dell'Amore, con la A maiuscola. Facoltà nobilissima e imperiosa, che può esaltare l'uomo ad altezze impensate, ma anche degenerare in rovinosa sensualità. Studio che però non viene fatto con definizioni teoriche, ma prevalentemente attraverso l'esperienza artistica, con l'impatto descrittivo della realtà vissuta, di un personaggio involto nel peccato -pena, in condizioni d'estrema tensione spirituale come appunto nella sofferenza della condizione infernale.

Però anche nell'episodio iniziale, pur così distante nella tematica dal resto del canto, noi troviamo una cifra espositiva particolare, quasi risonanza o avvertimento di ciò che seguirà, comportando almeno in questo un valore di formale simmetria. Si tratta quindi di una maniera espositiva che passa *da una situazione di sintesi ad una più allargata e precisata di analisi*. Vediamo in particolare.

Vi è un inizio molto espressivo:

“Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco cinghia
e tanto più dolor, che punge a guaio.

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:

Inizio che è una descrizione ambientale, con una dilatazione al paesaggio tutto. Si parla infatti di elementi orizzontali (cerchio, secondo (cerchio), cinghia), su cui incombe verticalmente la mostruosa figura di Minosse,

il Giudice, cioè la Giustizia divina sulla colpa. In una mostra sulle immagini illustrative del canto di molti anni fa ricordiamo Minosse, salvo un caso, sempre seduto, forse in ordine alla dignità dell'ufficio. Però il testo non dice : *vi si trova*, ma : *sta*, che in latino significa: *stare in piedi*, e le due V dell'enclitica: *stavvi*, danno quasi la sensazione di un movimento nella parte alta di un cipresso. Ma il verso tutto è di una bellezza eccezionale. Divisibile in tre parti: la prima con le due parole (*Stàvvi Minòs*) che ha la forza di un coriambo antico (– U U –) e innalza alla fantasia l'immensa mole del mostro, che dall'avverbio è reso nella sua repulsività (*orribilmente*). e insieme nella percezione della sua foga che sfocia come brontolio di tuono nel *ringhia* finale.

“essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.

Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata

vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesì con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
dicono e odono e poi son giù volte. “

Come si può facilmente vedere, i primi due versi dicono già tutto ciò che viene specificato con gli altri nove, contrariamente alla tendenza dantesca alla brevità. Questo naturalmente come un preludio formale espositivo, un esempio modale di base per ciò che seguirà.
Continua:

“O tu che vieni al doloroso ospizio”,
disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l'atto di cotanto offizio,

"guarda com'entri e di cui tu ti fide;
non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!".
E 'l duca mio a lui: "Perché pur gride?

Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare”

Sono frasi assai semplici, il diavolo vuol mettere il dubbio sull'impresa, risponde la guida (duca) interessata con appello ai più alti livelli, e il contatto termina così, definendo il “viaggio” come un. *andare fatale*: rivelazione della coscienza dello scrittore.

Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.

E noi che ci rivolgiamo a chi il canto lo conosce bene, diciamo che incominciano le meravigliose *note* di una *pièce* poetica di straordinario valore, un brano tanto complesso che non può essere stato composto di getto ma come frutto di prolungata meditazione. Vediamo innanzitutto lo svolgersi strutturale del criterio sopra

enunciato: le immagini cioè vanno *da una situazione sintetica e confusa ad una di maggiore chiarificazione e precisazione*. Si tratta di uno studio sul sentimento dell'Amore come già detto, in cui il poeta si sente particolarmente intrigato in senso vitale, estetico, psicologico e morale. Si inizia infatti con la visione confusa di una tempesta:

“Io venni in loco d’ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.

Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.

Intesi ch’a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento”

Si tratta della proiezione del loro stato tormentoso di coscienza, che fa immediatamente intendere la situazione al “peccator carnale” Dante. Dalla gran confusione della tempesta si passa quindi al paragone degli uccelli, che dapprima sono le folate degli stornelli, poi queste si precisano in file diversificate come le gru, per individuarsi alla fine nella coppia delle colombe e quindi dei due personaggi, di cui però solo uno parla, e dice le meditate leggi psicologiche della seduzione amorosa in cui, donna, è rimasta irretita col suo amante fino alla tragica conclusione. Notiamo subito un particolare ritmo espositivo di *terzine di terzine*. Già abbiamo potuto osservarlo nella presentazione di Minosse e anche tre terzine per il battibecco con Virgilio. Poi vi è una terzina di commento, Quindi la descrizione della tempesta e dell’ambiente, sempre in tre terzine, con un’altra di commento:

“ Intesi che...”

“E come li stornei ne portan l’ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spirti mali

di qua, di là, di giù, di sù li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.

E come i gru van cantando lor lai,
facendo in aere di sé lunga riga,
così vid’io venir, traendo guai,

ombre portate da la detta briga;
per ch’i’ dissi: "Maestro, chi son quelle
genti che l’aura nera sì gastiga?".

E Virgilio che era stato chiamato *duca. cioè guida*, cambiando funzione in dimensione culturale, viene ora

chiamato "maestro". Già si sente un equilibrio espositivo non comune: due terzine per gli stornelli e poco più di una per le gru, con una cadenza descrittiva che ha sempre più qualcosa di musicale.

"La prima di color di cui novelle
tu vuo' saper", mi disse quelli allotta,
"fu imperadrice di molte favelle.

A vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.

Ell'è Semiramis, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge."

Si procede ancora per terzine di terzine, nell'esposizione di certi particolari a senso compiuto, ed è figura, questa, da separarsi dalle altre che seguiranno in quanto ha una funzione di simbolo del peccato in questione. Come si viene a sapere proseguendo la lettura del Poema, ad ogni cerchio viene preposto un mostro simbolo del vizio ivi condannato: così per il cerchio dei golosi c'è Cerbero che "con tre gole caninamente latra", per gli avari c'è "Pluto, il gran nemico", per gli iracondi c'è Flegiàs, per gli omicidi il Minotauro, per le bolge Gerione, e per i traditori lo stesso Satana che ha tradito Dio. Questi mostri mitologici hanno la funzione di dimostrare come si può vincere il peccato relativo con l'uso della ragione. Per esempio, per vincere il peccato di gola basta fare come fa Virgilio, simbolo della Ragione,

"E 'l duca mio distese le sue spanne,
prese la terra, e con piene le pugna
la gittò dentro a le bramose canne."
Canto VI, 25-27

Cioè basterà considerare che ciò che si mangia è semplice pantano. La stessa cosa per Pluto, irriconoscibile con la voce chiocchia degli evirati infecondi, perché infeconda è la ricchezza degli avari e dei prodighi. Così per tutti gli altri peccati cui basta l'intervento di Virgilio Ragione per superarli. Ma per i peccati di Lussuria Virgilio è insufficiente, come abbiamo visto sopra. Sono peccati provenienti da facoltà nobili proprie dell'uomo, e perciò anche il simbolo non può essere che umano. Ecco perciò Semiramide, descritta dapprima nella sua figura morale e poi in quella storica: con modalità espositiva dall'astratto al concreto. La lussuria infatti è sempre stata imperatrice dell'umanità (le molte favelle). E questa, ben simboleggiata, al vizio si è così corrotta (lo verificiamo purtroppo al giorno d'oggi) da rendere lecita ogni turpitudine nelle proprie leggi, così da togliere ogni condanna morale. Dopo un tale profilo, la sposa di Nino, regina di plaghe orientali di biblica memoria, non può sottrarsi alla funzione **di simbolo della lussuria**.

"L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
poi è Cleopatràs lussuriosa.

Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,
che con amore al fine combatteo.

Vedi Paris, Tristano"; e più di mille
ombre mostrommi e nominommi a dito,

ch'amor di nostra vita dipartille"

Sempre dalla stessa riga di Semiramide poi il maestro indica dei peccatori ben noti, noti perché personaggi di opere famose, e nomina in ordine prima Didone descritta nell'Eneide, poi Cleopatra figura storica della Pharsalia, quindi Elena dell'Iliade, e Achille e Paride descritti da Ovidio, con infine Tristano della cultura medievale. E di seguito altre mille anime, che però rimangono senza nome perché non celebrate da poeti e quindi senza significanza ai fini di uno studio. Il Poeta sembra dirci: solo i poeti (come oggi diremmo: solo gli psicanalisti) sanno penetrare i misteri di questo sentimento. Ciò che appare subito all'attenzione è il fatto che l'elenco dei personaggi richiama le opere e i nomi degli autori antichi, salvo per il Tristano, che le hanno composte, e cioè prima di tutti Virgilio dell'Eneide, Lucano e Orazio, Omero, e Ovidio, cioè i grandi poeti latini dell'antichità, cui bisognava dare una risposta -sfida su questo sensibilissimo argomento con un simile *canto di amore e morte*. Questo è argomento che è sempre stato oggetto d'ispirazione a moltissimi geni poetici: basterà pensare a Shakespeare del Giulietta e Romeo, non parliamo dell'Otello, e a Tolstoj per l'Anna Karenina, con la Margherita del Faust di Goethe, per fare degli esempi. E naturalmente Dante, che nel cerchio del Limbo era stato accolto così che

"e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'è sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno".
(Canto IV 100-102)

resta sì sesto nel testo, ma primo nelle intenzioni di una sfida millenaria. Infatti, poiché nel tempo medievale trascorso e nella contemporaneità non si trovavano figure poetiche di quella portata, non poteva rifarsi che a loro, poeti dell'antichità. Questo è pensiero che era sempre presente al Poeta e deve esserlo anche ai suoi lettori. Oggi in qualsiasi campo d'arte uno volesse cimentarsi: poesia, romanzo, sinfonia, canzone, pittura, scultura, architettura, deve fare i conti con un passato ricchissimo in numero e a volte irraggiungibile di valori. Stava iniziando quella stagione meravigliosa che sarebbe stata la Rinascenza, e che proprio in Dante avrebbe avuto un padre fondatore. Gli artisti del '400 voltandosi indietro nel tempo, avrebbero trovato nella sua opera stimoli ad orizzonti inconcepibili ad altre culture pur di pregevole livello. Come per esempio quella cinese o indiana, ma lui voltandosi indietro vedeva di altezza stimata apprezzabile solo l'opera dei classici latini, con i quali voleva competere, e addirittura pervicacemente in volgare. E senza soldi, bandito e braccato, forse deriso, poneva le basi culturali della nuova civiltà europea. Ecco dunque scegliere il soggetto del suo poema di Amore e Morte non nella mitologia antica, e non gliene sarebbe mancata la materia, ma nel fermento della cronaca contemporanea.

"Poesia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
nomar le donne antiche e ' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.

l' cominciai: "Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggeri".

Ed elli a me: "Vedrai quando saranno
più presso a noi; e tu allor li priega
per quello amor che i mena, ed ei verranno".

La parola *Pietà* qui è usata con un'accezione allargata, ben più comprensiva di sola commozione per le disgrazie altrui. Oltre a questo essa infatti esprime il turbamento per una situazione spirituale e psicologica di affinità moralmente pericolosa, ma, forse per questo, ancor più determinante come forza ispiratrice per l'agone poetico. Infatti dice di essere "quasi smarrito" nell'udire accennati i poemi degli altri. E sceglie due "che paion sì al vento esser leggeri", e quindi ben adatti alla sua intenzione. E qui qualcosa di preciso

dobbiamo pur dire su Paolo Malatesta e sulla povera Francesca sposata come Dante, a quel che dicono le cronache, per volere di famiglia e, se è vero, forse ingannata sulla persona dello sposo, nel qual caso il suo matrimonio sarebbe nullo, e maggiore responsabilità morale cadrebbe sul più maturo Paolo. Dante non prende posizione sull'intricata vicenda, e pensa alla forza dell'Amore, alla sua dolcissima seduzione che può travolgere l'animo più gentile proprio per la sua gentilezza. E questa realtà psicologica non può essere evocata validamente da definizioni filosofiche, ma solo dalla viva potenza dell'Arte. E ben possiamo dire che forse l'unica opera simile che si può accostare a questo canto è il Tristano di Richard Wagner. Il Dante-Poeta infatti ci indica che alza il tono dell'esposizione con il primo di tre "l' cominciai", con l'enfasi dell'inizio di un canto. Quindi chiama Virgilio non più duca o maestro, per le indicazioni culturali, ma "Poeta" come a dire: "Ora ti interpello come collega. Ora mi accingo a fare della poesia!"

" 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'affettüoso grido"

Anche in queste, come nelle precedenti, si sente il confermarsi ternario delle terzine, come un'impostazione strofica e pausale. Il primo verso rende la tensione di Dante nella sua attenzione ai movimenti dei due, che sfocia al momento opportuno in un grido angosciato manifestante un forte turbamento interiore, anche perché ciò che si chiede potrebbe essere negato da quel Dio che non si può nominare, ma che in questo canto lo si fa almeno per allusioni. E quelli vengono "de la schiera ov'è Dido", il che significa: "io Dante farò un canto d'Amore e Morte derivando la mia ispirazione da quella di Virgilio nell'Eneide", in connessione con quanto aveva proclamato nel primo canto:

"Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m' ha fatto onore."
(canto I, 87)

considerandolo con ciò il migliore della serie dei poeti citata, e perciò il punto più valido di paragone nell'agone poetico. Così è da sottolineare l'impatto significativo di contrasto tra il bellissimo volo delle colombe "con l'ali alzate e ferme", e la *malignità dell'aere* in cui risuona "l'affettüoso grido", con la sua goduta dieresi. Teniamo presente che la bufera è come la concretizzazione simbolica dell' "amor che i mena"

"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,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c' hai pietà del nostro mal perverso.

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.

Ed è un'altra terzina di terzine, compatta di convenevoli, come si addice ad una signora gentile, in qualunque stato si trovi, e nella sua situazione tempestosa, interiore ed esteriore, lei ben sa che significhi desiderare la pace. Non le è difficile perciò capire che se un uomo vivo va a visitar l'Inferno ciò capita perché c'è qualcosa in lui che non quadra. Che sia vivente, "animal", e in più "grazioso e benigno", l'ha capito dal suo grido, forte non solo per l'intensità della voce, ma della commozione, cosa impossibile all'Inferno. Quindi ricambia l'augurio nell'accenno alla divinità con un altro accenno negativo ancor più esplicito (*se fosse amico il re dell'universo*), che con il "sommo duce" di Farinata, il cielo benigno di Brunetto, e l'"altrui" di Ulisse, è l'unica menzione non offensiva di Dio in quell'ambiente. E lei si dice disposta a discorrere mentre che il vento, chissà com'è, li "tace", cioè li lascia fermi. Ma, su ciò, più avanti. E qui si pone il problema di una apparente contraddizione con quanto detto sopra:

"nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena "

Ed è argomento di carattere generale che riguarda tutti gli incontri della prima e anche alcuni della seconda cantica. Si potrebbe pensare infatti che, apparentemente, l'incontro dei dannati con Dante potesse dare loro, almeno momentaneamente, un sollievo dal castigo, mentre invece, anche se non detto esplicitamente viene sempre evidenziato il contrario: la pena cioè risulta aggravata. Vediamo il caso di Farinata che si erge fuori dal fuoco, parla con Dante e viene a conoscere del suo partito distrutto:

*"S'elli han quell'arte", disse, "male appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto. "*

La stessa cosa sarà per il Cavalcanti che esce per un po' ma per disperarsi alla creduta morte del figlio. Ed è una condizione che i dannati a volte accettano pur di parlare col vivo. Vediamo lo sforzo che fa Ulisse per rompere il muro di fuoco:

*"Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;*

*indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: "Quando...",
(Canto XXVI 85-90)*

oppure Brunetto Latini che sa di dovere, dopo, correre come un forsennato:

*"Poi si rivolse, e parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro
quelli che vince, non colui che perde".
(Canto XV 121-124)*

E i tre sodomiti del canto successivo, che pure non smettono il castigo girando in tondo, però dall'incontro avranno le brutte notizie su Firenze:

*"..e i tre, che ciò inteser per risposta,
guardar l'un l'altro com'al ver si guata."
(Canto XVI 77-78)*

Non parliamo di Filippo Argenti che dopo l'incontro- scontro:

*"e 'l fiorentino spirito bizzarro
in sé medesimo si volvea co' denti.*

né del ramo sanguinolento spezzato dal tronco di Pier delle Vigne. E così in tutti gli altri incontri, la pena aumenta, o in maniera fisica o in maniera psicologica. La stessa cosa capita con Francesca, che richiesta di spiegazione dirà:

*"E quella a me: "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
vv. 121.123*

Ma lei nella sua gentilezza non può non ricambiare il sentimento di pietà dell'ospite, e accetta di patire pur di soddisfare alla sua richiesta

*"Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice."*

Ritornando perciò al punto dell'incontro, col "ci tace", non è che la pena sia tolta, ma solo trasformata nel dolore acuto della rimembranza : **da tempesta si trasformerà in racconto.**

*"Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.*

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.*

*Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.*

*Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense".
Queste parole da lor ci fuor porte."*

La prima è una terzina che è come un biglietto da visita: io sono colei che (ora senza pace, pensiero dominante) è nata dove il Po trova pace con i suoi affluenti. Quindi la terzina di terzine che ci danno il suo profilo psicologico, il perché si trovi in tale stato : per aver seguito Amore che viene descritto come una forza fatale, irresistibile, quasi un personaggio, senza articolo, che ti rapisce (*ratto s'apprende,-- prese costui, --...mi prese del costui piacer*) e ti conduce a morte. Ma chi ha dato la morte è atteso dalla Caina, la zona di Cocito dove giacciono i traditori dei parenti. E qui potrebbe porsi la questione: perché Gianciotto deve essere considerato un traditore dei parenti per il fatto che ha ucciso moglie e fratello? In effetti si potrebbe osservare che il tradito era stato lui dai due e che, se meritava pena, questa sarebbe dovuta essere tra gli omicidi. Ma forse Francesca che ora sa la Verità vuol denunciare il tradimento del suo matrimonio, quando lei credeva di sposare Paolo e ragazzina si è trovata unita al ripugnante Gianciotto, che con questa azione ha posto la base di tutta la tragica vicenda. Da tener presente poi come la cifra espositiva già evidenziata (dal sintetico al dipanato, dall'astratto al concreto) qui ora guidi l'esposizione della peccatrice, che sembra abbia studiato e

meditato le osservazioni delle opere medievali sull'argomento, con le relative leggi psicologiche: cioè come dalla bellezza della persona sorga la passione, e dal sentirsi amati e desiderati sorga il riflesso sentimento d'amore, e a volte con esiti tragici, ed è ciò che impensierisce profondamente il Poeta.

"Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?"".

Quando rispuosi, cominciai: "Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!".

Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?".

La prima terzina è pausale, quindi si dà la solita terna. In tutto l'Inferno solo queste due anime, non definite in nessun modo peccatrici, vengono chiamate "offense" cioè come vittime di una forza, di un destino nemico e travolgente. Nessuno dei peccatori si pente del proprio peccato. Solo Francesca parla del suo "*mal perverso*", colpa e pena insieme. Nel Tristano di Wagner la colpa sarà del filtro, che Dante già conosceva, e che pone il problema morale, ma che sfugge al problema psicologico. Mentre lui si dibatte in angoscioso turbamento perché non trova il modo di uscirne (*quanti dolci pensier, quanto disio...*). Poiché il problema non è quello della sensualità di "*Cleopatràs lussuriosa*" che fin dal nome sembra richiamare i tentacoli di una piovra. Qui il problema esaminato è quello dell'amore con la A maiuscola, come dicevamo, quello che ti lega visceralmente in visione di eternità, e che può essere, ahimé, negativa. come in questo caso. E Dante tiene la testa bassa finché Virgilio, che viene chiamato ancora **poeta** come per un malcelato confronto, in quanto dimostra di non capire niente, gli chiede:

"Che pensi?"

E' l'unica volta nel poema che Dante si comporterà in questo modo, e non risponde subito, ma dopo altro spazio per la tensione interiore. Lo dimostra quel

"Quando rispuosi, cominciai: "Oh lasso!"

O me disgraziato! non dice : oh lassa! perché il coinvolgimento è assoluto. Dante vede in Francesca la proiezione di sé stesso peccatore. E in un canto di strette intese, come lei prima l'ha riconosciuto vivente, così lui la individua per le poche indicazioni geografiche: *Francesca, i tuoi martiri...* Quindi vuol conoscere fino in fondo il meccanismo d'una passione che, creata per salire a Dio, ha portato invece alla dannazione irrecoverabile; e con un terzo "*i' cominciai*", quasi accordo su una cetra, chiede quale sia stato il **percorso psicologico** verso il cedimento al peccato sensuale:

"A che e come concedette amore...?"

"E quella a me: "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.

Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante".

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangèa; sì che di pietade
io venni men così com'io morisse.

E caddi come corpo morto cade

Sulle prime due terzine abbiamo già parlato, di come gli incontri comportino un aumento della pena, che "tace" come espressione materializzata in tempesta, ed emerge come interiorità dolorosa. Quindi Francesca comincia la sua melopea : c'è la lettura di un libro in comune senza testimoni attorno. L'arte del libro è tale da risvegliare sensi e fantasie, e quando arrivano alla descrizione di un bacio proibito è Paolo che prende l'iniziativa e lei non riesce a frenarsi, ed ora maledice il libro e chi l'ha scritto. Quindi chiude con pudore il racconto dicendo che quel giorno non andarono avanti nella lettura, e il perché lo si capisce, mentre non significa affatto per il fatto di essere stati sorpresi dal marito come ipotizza taluno. La partecipazione di Dante al racconto , anche come produttore di arte del genere nella sua gioventù, oggi risibil cosa, lo porta a sentirsi profondamente incapace di superare tale impatto psicologico e spirituale , e la tensione sale fino allo svenimento. Il canto d'Amore e Morte però è compiuto. Ma non nella visione degli antichi, come casi avventurosi o pietosi rilevanti umane tragedie, ma nella considerazione drammatica della morale cristiana e dell'implicazione personale dell'autore. Lo studio di tale passione, che parte da una situazione confusa e informe (la bufera infernale), ha trovato nella storia i poeti a sua descrizione, in quanto la poesia si rileva il mezzo più adeguato all'esame dei passaggi psicologici . Per una maggiore chiarificazione anche Dante vuole esaminare gli elementi fondamentali che la compongono, ma si accorge che la Ragione è incompetente e nell'impatto con una realtà come un bacio tra due veramente innamorati sente l'immensa potenza che può far obliterare leggi umane e divine, se non c'è l'aiuto dall'alto, quale sarà appunto la concezione della donna angelicata. Il canto però ha una sua maliosa attrazione per degli inusitati valori formali e anche per una serie di vari particolari, che forse sono spesso recepiti solo in forma surrettizia. Si deve tener conto innanzitutto della cadenza espositiva ternaria che abbiamo sottolineato nelle *terzine di terzine*, ciò che sarà ancor più evidente nel 33° del Paradiso, i due canti più elaborati e perfetti.

Oltre alla constatazione della versificazione totale in **terzine**, dell'esposizione dei **33** canti di ognuna delle **tre** cantiche, con **chiaro riferimento**, piaccia o no a don Benedetto Croce, **alla SS.ma Trinità**, punto di riferimento ideale del Poema, si possono cogliere, ma solo in questo canto che è il canto dell'Amore, cioè la potenza divina al centro della Trinità, anche dei richiami allusivi ad essa , non spiegabili altrimenti, sempre con l'attenzione al numero **tre** di parecchie parole.

La prima di esse, e la più importante, naturalmente è la parola *“amore”*. che vediamo in successione nel racconto di Francesca. Ma la stessa parola dominante la troviamo sparsa nel canto componendo altre **due terne**: ai versi 66, 69, 78, e 119, 125, 128. E se venisse il dubbio che si tratta di un caso, bisognerà porre attenzione alla parola conseguente: *“pietà”*. ai versi 72, 93, 140. Proseguendo poi su questa linea di ricerca, possiamo trovare che i personaggi citati da Virgilio sono *tre maschili e tre femminili*, considerando Semiramide solo come simbolo; e ancora: **tre** sono i paragoni degli uccelli: stornelli, gru, colombe; per **tre** volte è usata la voce verbale *“mena”*, ai versi 32, 43, 78; e **tre** come abbiamo visto sono gli *“incominciai*, ai versi 73, 112, 116; e nomina Virgilio con **tre** nomi diversi: maestro, dottore e poeta.

Naturalmente il numero di questi “casi” esclude la casualità e ci impone un’intenzionalità precisa dell’Autore. E se qualche nostalgico crociano si annoia additando in ciò solo *“struttura”*, noi gli diciamo che la nostra indagine vuole prima di tutto far emergere la realtà del testo, lasciando ai lettori l’apprezzamento estetico che pare non sia mai stato messo in discussione nel corso dei secoli, e che forse deve la sua validità anche a queste impostazioni triadiche che innervano il discorso di un’armonia profondamente musicale.

L’indagine che interessa Dante quindi è il processo di caduta nel peccato per effetto dell’*avvenenza corporale*, pur considerata opera diretta e meravigliosa del Creatore nella sua funzione, ma soprattutto per la possibile accensione della **fantasia con i mezzi artistici** in modo a volte da sconvolgere la retta ragione. Per cui si può arrivare alla deliziosa realtà del bacio nuziale (oggi considerato da molti come meno intrigante d’una sigaretta), se lecito e ben voluto da Dio a simbolo e vincolo della famiglia, punto determinante dell’azione. Ancora rammentiamo i riti matrimoniali che terminavano con le parole: *“Lo sposo può baciare la sposa!”* Ma tutto questo meccanismo potrebbe anche innescarsi in situazioni proibite, e con la responsabilità della più bella e nobile delle facoltà umane, se non ben diretta: quella *poetica*. Da ciò la tragedia metafisica e la sua denuncia nel canto immortale.

Possiamo considerare a parte la precisione della descrizione psicologica degli eventi quale emerge dal racconto drammatico di Francesca. I punti determinanti sono due tra loro dipendenti:

*“Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante”*

e l’altro conseguente:

“la bocca mi basciò...”

Nella dinamica dei fatti il Poeta denuncia che la precedenza va data all’accensione fantastica, dove l’arte, la poesia, può assumere una massima responsabilità (e quindi vi si sente implicato). E questo va compreso dalla intelligente disponibilità di Francesca. che sa giudicare i suoi trascorsi, quando al culmine della sua confessione, sbotta nel grido iroso:

“Galeotto fu ’l libro e chi lo scrisse!”

scandalosi mezzani quindi, l’opera e l’autore!

Ma già prima aveva rivelato la sua esercitata introspezione quando aveva colto nella condizione favorevole:

“soli eravamo e senza alcun sospetto”.

di essersi come “perduta” nel racconto, immedesimandosi femminilmente nella protagonista, con il “disiato riso”, ma anche prendendo ormai le distanze dall’evento in un amaro umorismo con quel *“cotanto amante”*. denunciando l’immersione psicologica nella fantasia che è proseguita nell’azione di Paolo, *“la bocca mi basciò”*, come il filo di un’unica realtà. Questo a dimostrazione della finissima descrizione del personaggio,

che come dice il De Sanctis , è forse l'unico vero personaggio femminile della nostra letteratura, ma anche probabilmente il più vivo della letteratura mondiale.

L' ASPETTO MUSICALE

E una nostra valutazione estetica si fonda, oltre che sull'impostazione progressivamente analitica dell'assunto, (dallo stato di caotica confusione della tempesta , man mano schiarendo il discorso del tema – insidia della lussuria, fino all'irrevocabile esperienza, sentimentale e sensuale insieme, del bacio dall'effetto fatale; e oltre al tessuto della dimensione letteraria con quella morale; oltre le impostazioni a cadenze ternarie su considerate) la nostra valutazione si fonda, dicevamo, *sulla eminente drammaticità e musicalità del canto*. secondo in questo forse solo ai vertici del XXIII Paradiso. Notiamo però in quest'ultimo una fortissima tensione lirica, mentre nel canto di Francesca la tensione è di *tragedia melodrammatica*. Osserviamo infatti che fin dall'inizio vi troviamo la descrizione di un elemento sonoro che fa da introduzione, come i preludi dei melodrammi.

Riprendendo il testo:

Or incomincian le **dolenti note**
a farmisi sentire; or son venuto
là dove **molto pianto mi percuote**.

Io venni in loco **d'ogne luce muto**,
che **muggia** come fa mar per tempesta,
se da **contrari venti** è combattuto.

Le parole : **note, pianto, muggia, muto**, ci rivelano l'intenzione di affidare il contesto ad una concezione musicale ancora impossibile alla strumentazione del '300, e preconizza gli effetti sinfonici di tanti preludi ottocenteschi. E comincia a dispiegarsi la profetica capacità creativa dell'Alighieri, che con pochissimi tratti sa evocare una scena con folla di coro:

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.

Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina

Da notare questa "ruina" con l'articolo determinativo, che ce la impone alla vista come su un evidente scenario teatrale, mentre la massa dei dannati si esercita in cori stridenti. Si muovono poi come stuoli di ballerini nei voli degli stornelli e le righe delle accorrenti gru. Il sipario è già aperto e i due poeti personaggi si trovano avvolti da questi suoni e da questi movimenti e Virgilio spiega, finché Dante non prende l'iniziativa e muove la parola, e sarà come per le altre due volte, con un: "l' cominciai," che rimanda all'atteggiamento espressivo di un evento melodico:

*"l' cominciai: Poeta, volontieri
parlerei a quei due.."*

E li chiama con un **forte grido** e quelli vengono a loro, mentre la tempesta, che continua, li "tace": termine di rilievo musicale. Qui dobbiamo dar credito alla Vulgata del Petrocchi che recita: "mentre che 'l vento come fa, **ci tace**", secondo la maggioranza dei manoscritti e tra i più autorevoli. come i due della Riccardiana di Firenze : i Riccardiano 1025 e ii 1115; e il Trivulziano 1080 dell'Archivio Storico di Milano, e anche il 190

della Bibl, Comun. di Piacenza. Per citarne solo alcuni. L'alternativa sarebbe un: "**si tace**" che si trova in parecchi manoscritti, come nel L 70 della Bibl. Comun. Augusta di Perugia. Naturalmente le due lezioni non sono ambivalenti: con il "si tace" tutta la bufera si sarebbe fermata, cosa inaccettabile; mentre con "ci tace" l'azione si restringe ai due personaggi., anche se vi è una maggiore difficoltà a capire un linguaggio usato normalmente per delle sonorità e qui riferito per il termine di un movimento. Il manoscritto L 70 citato è un bellissimo codice fatto per vendere, e quindi "corretto" in queste difficoltà interpretative. Questo particolare è molto importante per l'interpretazione musicale dell'episodio. D'ora in poi infatti la tempesta fa da sottofondo ed è errore considerarla quasi dimenticata, perché l'aspetto drammatico e musicale passa ai due personaggi. E soprattutto a Francesca: "O animal grazioso e benigno..." Qui il contesto musicale si fa pregnante nello sviluppo del personaggio. Se proviamo infatti a pensarlo come un soprano leggero, ne risulta quasi una caricatura di donna frufù, mentre è evidente che è la tonalità di contralto quella che le dà particolarità espressiva. E' solo con voce passionale di petto che si può recitare:

"se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c' hai pietà del nostro mal perverso..."

E questo rivela, con la presentita tonalità, un'impostazione musicale nella stessa struttura del discorso, impostazione che si esalterà in canto nell'ultima parte dell'episodio, crescendo il profilo del personaggio a livelli letterali indimenticabili. E questo lo si sente bene nel declamato – recitativo. un po' angosciato:

E quella a me: "*Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.*"

che però si raddolcisce per riguardo dell'ospite, del suo "affetto":

*Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.*

Per quindi rivelare un suo adagiarsi nel ritmo musicale che le turbinava nell'anima, nostalgia lacerante e pena irrevocabile: Siamo al finale dell'opera, con una melodia del contralto in crescendo. poiché qui incomincia una melopea unica nel poema. Il ritmo è completamente diverso dal testo precedente, e formalmente ripetitivo. La sua raffigurazione di fondo con piedi latini si potrà individuare come una successione di **dattilo, trocheo, Peone I o III, trocheo**, successione che richiama un tambureggiare di fondo e crea una tensione che ha la **perentorietà del Fado: – U U /– U //– U U U o U U – U/– U . con qualche leggera variazione.**

(La nostra è una povera ricerca strutturale del fascino di detta melopea, che trattiene in sé una serie di intime vibrazioni quali solo una interprete femminile di altissima sensibilità può puntare a far emergere, ben al di là delle acclamate letture correnti, nell'ammirazione di un prestigio poetico senza limiti)

*Nòì leggìa – vàmò un // giòrno per di - lètto
di Lancia – lòtto // come amòr lo - strìnse;
sòli era - vàmò e //sanza alcùn so - spètto
Pèr più fi - iàte // li òcchi ci so - spinse
quèlla let . tùra, e // scoloròcci il - viso;*

E qui c'è un secondo recitativo, più agitato del primo, aritmico, con occhi sbarrati sulla realtà determinante:

Ma un punto sòl fu quèl che ci vinse!

Poi, riprendendo il ritmo di Fado:

*Quàndo leg - gèmmo il // disiàto - rìso
èsser ba – sciàto // da cotànto a - mànte,*

con terzo vibrato recitativo sulla irrevocabile realtà derivata, spalancandosi l'abisso

questi, //che mai - da me - non fia di - viso,

cambiando ritmo , nel ricordo più lancinante

U – U/U U –/ /– U U/– U : anfibraco, anapesto, cesura ,dattilo, trocheo

la bòcca --mi basciò // tùtto tre- mànte.

E questo è il punto massimo della lirica di Francesca e della tensione logico-figurativa del canto. La tempesta esistenziale dei sensi ha trovato la sua origine psicologica nell'atto più convincente e determinante di un rapporto d'amore, che deve avere però il suo incanto nella pienezza della sacralità. Ma in un amore proibito può portare una carica dirompente e irreversibile. Ed ecco apparire l'altro motivo finora sottaciuto, la causa profonda che ha portato l'Autore alla stesura del canto, e che sfocia come in un grido di protesta e di rabbia. in un altro forte recitativo aritmico:

Galeotto fu il libro e chi lo scrisse!

L'azione sensuale cioè può far seguito all'accendersi della fantasia per effetto da azioni d'arte: poesia, prosa, pittura , ecc, (films, teatro, ecc.) E sono le facoltà che danno i sentimenti più vivi della nostra esistenza, specialmente per artisti come Dante, ma che possono essere responsabili anche di morte eterna. Ed è situazione che Dante sente di avere in responsabilità dai suoi trascorsi giovanili, dicevmo, mentre l'infelice donna continua la sua dolce melopea con un verso estremamente espressivo proprio nei limiti del pudore, in quanto sentiamo che lei rientra così nella scia musicale dei suoi ricordi , che sono il tessuto stesso dei suoi tormenti:

Quel giòr- no più // non vi leggèm - mo avànte: U – U –//cesura sconsolata//U U U –/– U

monometro giambico peone IV—antibaccheo.

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

Con la perdita dei sensi e della capacità contemplativa c'è un accenno come il chiudersi di un sipario.

Gioverà ripetere che non si tratta di due implicati in giochi erotici. Il Poeta, riprendiamo, non li fa uscire dalla schiera di Cleopatràs ma da quella di Didone amorosa che si uccide per amore e che non va tra i suicidi ma resta tra i lussuriosi perché ha tradito il giuramento d'amore al marito travolta dal sentimento. Il Poeta ci ricorda che sono due spiriti, ma che si amano ancora, nella buona come nella cattiva sorte. Essi sono congiunti dal vero Amore che li fa essere *una cosa sola*. Il problema sta nel vero sentimento d'Amore. Aveva detto infatti: *Queste parole da lor ci fur porte.*”, anche se a parlare era stata solo la donna. Quando questa non parla più, si sente il gemito d'angoscia dell'uomo, che forse non piange tanto per la pena quanto per il dispiacere (doppia pena) di avere la massima responsabilità degli eventi narrati e di aver portato alla rovina eterna l'oggetto del suo amore, incapace di resistere alla piena dei sentimenti. Ed è per questo che Dante si turba nella sua pietà polisensu con una partecipazione unica nel suo viaggio, fino a svenirne.

Canto base questo nello sviluppo del Poema. Possiamo ben pensare che lui si trovava nello stessa situazione di Paolo, sposato con figli, ma innamorato di un'altra. Come caso letterario, il canto quinto, può essere considerato certo, in funzione compositiva, dimostrativa, e con la relativa redenzione teoretico teologica nel muro di fuoco, come se si riferisse ad uno tra i tanti poeti implicati, nel XXVII Purg.; ma da quanto sappiamo è più facile che qui ci si affondi proprio nella carne viva dell'uomo. Siamo forse troppo abituati a vedere in Beatrice un personaggio in funzione opera d'arte e non l'urlo sentimentale di un disgraziato venduto alla soperchieria cittadina, il quale sull'argomento per ragioni evidenti nulla dice apertamente, ma che nell'intimo, per decenni, chiude il suo segreto rovello, con le relative evasioni, e lo sublima con la "trovata" teologico-artistica della "donna angelicata", guida alla salvezza, in un fiume di poesia nuova, tendente ai beni eterni. E a noi quindi donerà la Commedia, divina.

Nota

Naturalmente l'interpretazione da noi usata della metrica latina applicata alla nostra metrica accentuativa ha solo valore funzionale per il nostro esame del canto di Francesca, senza alcun altro valore scientifico nell'ambito della prosodia, avendo indicato con le lunghe le sillabe toniche e con le brevi le atone.

RIASSUMENDO

Resta da considerare **la tipicità d'arte del V canto**, e la capacità creatrice del suo Autore. Ci sono stati scrittori validi che erano anche dei **degnissimi** pittori, e svariati pittori anche poeti, pensiamo a Michelangelo. Non mancano cioè persone capaci di esprimersi in campi distinti dell'arte, pur prevalendo sempre in una preferita zona operativa. Ci sono poi coloro che possedendo bene le capacità di un mezzo artistico puntano a dominare con esso tutte le possibilità espressive. Pensiamo al D'Annunzio che ha cercato di manifestare in continuazione la capacità di possedere tutte le possibilità creative, e specialmente la musica, nell'infinita versatilità della parola. Orbene non è difficile capire che Dante lo ha preceduto di secoli e di valore. Per la scultura, come in X Purg., era ben attratto da una visione che poteva aver dedotto dalla colonna traiana e altre immagini a Roma; per la Pittura poteva avere come quasi unico esempio l'amico Giotto e le miniature ridenti nei messali, ma per la musica ci ha dato prove di una inarrivabile capacità inventiva, basti leggere il XXIII del Paradiso, e aprire bene l'orecchio interiore nel presente brano, dalle aperture impensate. Su tutte le arti infatti lui voleva porre un suo sigillo. Nei generi letterari presso gli antichi ogni campo era già stato ben coltivato, e nella rappresentanza dei cinque del Limbo vi poteva trovare l'*epica* onnicomprensiva, assieme alla *satira*, la *storia* e la *favolistica*. Così non ha esitato a cimentarsi con Omero nella figura di Ulisse, e a manifestare apertamente la sfida ad Ovidio e a Lucano, come in Inf. XXV:

"Taccia Lucano omai là dov'è' tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca. 96

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio.

E la **tragedia proprio come teatro** è esplicita in tante occasioni: da Farinata al conte Ugolino a Pier delle Vigne, solo per citare alcuni episodi, mentre la **commedia**, sempre in senso nostro teatrale, domina le altre due cantiche in tutte le sue sfumature, da far invidia ai più grandi drammaturghi. Belacqua e Casella, e Cacciaguada, per citare tre figure, ciascuna con un proprio profilo, sono indimenticabili personaggi teatrali appunto, da farci non stupire se registi di cinema abbiano, e in parecchi, pensato ad una resa filmica, anche se sempre fallimentare. E questo perché non si può estrapolare un valore dato dalla poesia. Sarebbe come se uno volesse estrapolare una figura da un quadro, poniamo, del Tiziano per rianimarlo in sede filmica. Il cinema è arte autonoma, quello che si può rendere con le sue capacità operative è d'ineguagliabile rilevanza presso le altre arti, le quali però rivendicano la stessa irreversibile autonomia. Pensiamo alla capacità di Dante

Autore. Esaminando l'episodio da un punto strettamente formale abbiamo già notato gli elementi *scenografici e musicali* della descrizione:

“Io venni in loco d'ogne luce *muto*,
che *muggia* come fa mar per tempesta,
se da *contrari venti è combattuto*. 30

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta. 33

Quando giungon davanti a *la ruina*,
quivi le *strida, il compianto, il lamento*;
bestemmian quivi la virtù divina. 36

La prima impressione quindi è sonora, un *muggio* confuso di tempesta e *grida* che si fanno più distinte quando arrivano alla *ruina*, il varco per scendere, dove si trovano i due attori che stanno contemplando le torme di anime, quali agitatissimi ballerini, che da stuoli informi si aggregano poi in righe particolari. Segue un dialogo chiarificatore:

““La prima di color di cui novelle
tu vuo' saper”, mi disse quelli allotta,
“fu imperadrice di molte favelle...”

e il desiderio di un contatto, cui segue un *grido* sentimentalmente invincibile in quell'ambiente nel suo valore morale, ma anche sonoro, mentre la bufera continua come sottofondo:

“ *O anime affannate!*”

cui segue un caldo delicato saluto di donna che dimentica quasi la sua condizione

“ *O animal grazioso e benigno*” ,,,

parole estranee all'ambiente anche nella loro melodiosità, che continuano nella presentazione: “Amor...Amor...Amor...” che solo alla fine si adombra rocamente, nel timbro, visto sopra, di contralto:

“ *Caina attende chi vita ci spense*”!

E il canto termina con un vero e proprio esordio ritmico, nella letteratura, di un tambureggiante motivo dall'effetto travolgente, frammisto addirittura a dei brevi declamati “*recitativi*” che dal “basso continuo” di sottofondo della tempesta non si possono definire che “*accompagnati*”. La musicalità insomma pervade tutto il tessuto espositivo, fin nei particolari descrittivi, in un rimando come di effetti armonici, e sta ad una lettura avveduta portarli in evidenza:

“Or incomincian le *dolenti note*
a farmisi *sentire*; or son venuto
là dove *molto pianto* mi percuote. 27

Io venni in loco d'ogne luce *muto*,
che *muggia* come fa mar per tempesta,
se da *contrari venti è combattuto*”

Dopo Minòs infatti il canto si stende innanzi come **note**, gli elementi essenziali della musica, la quale col pianto pervade anche il “loco” che non è oscuro ma “**muto**” della luce sentita come sonorità, mentre anche il movimento turbinoso non si *arresta* se non per i due protagonisti , che però non *li ferma, ma li tace*. Così con l’*“affettuoso grido”* di Dante la musicalità passa dall’ambiente ai protagonisti, per ritornare, con il Paolo che continua il suo *pianto*, quasi sonoro sudario, all’avvolgente basso continuo della tempesta e stravolge i sensi del vero protagonista Dante, che nel canto ha proiettato il suo insolubile problema. Ma in una dimensione profetica che, precorrendo di parecchi secoli il corso dell’arte, ben si può immettere nella categoria del *dramma musicale*. Rimeditando, troviamo infatti tutti gli elementi principali, come sopra notavamo, dell’ “opera musicale” del sette/ottocento, da Mozart a Verdi, ecc. Come abbiamo già sottolineato, contempliamo così all’inizio un **preludio sinfonico**, e poi come lo schiudersi di un sipario e il muoversi delle masse in **figurazioni di danza**; quindi il definirsi **dei protagonisti con dialoghi** nel turbinio della tempesta, per finire con le **due “arie” di Francesca** e il pianto inconsolabile di ambedue i poveri sventurati. Dicevamo sopra che questa è una pagina che Dante non poteva valutare nel suo pieno valore. Non aveva infatti la possibilità di un riferimento oggettivo per immaginare la realizzazione di un’orchestra ottocentesca. Però ne ha creativamente immaginato gli effetti, per una concezione musicale ancora impensabile ai suoi tempi, con una visione che forse avrebbe trovato nell’apertura di scena del primo atto dell’Otello di Verdi un inizio gemello, e con un canto di amore e morte come quello di Francesca che nulla ha da invidiare alla “canzone del salice” o a tante “arie” operistiche similari, di altissima levatura, senza contare tutti gli altri riferimenti scenici e sonori cui abbiamo accennato. Perciò, ripetiamo, non sembri giudizio irrisolto, dati i valori scenografici e la funzione determinante della musicalità, il considerare questa composizione nell’ambito delle arti, sia pure in nuce ideale, ma non in forma esclusivamente descrittiva, come IL PRIMO MELODRAMMA DELLA STORIA!