

II. *Studi comparativi danteschi*

CÉCILE LE LAY

La confessione delle colpe nella *Commedia*: due esempi di autoriflessione (*Inferno V e Purgatorio XXX-XXXI*)»

Introduzione

Volendo identificare quale forma narrativa possa offrire il materiale più immediato per illustrare il modo in cui Dante sviluppa elementi di riflessione su sé stesso nel *poema sacro*, ci si può ancora riferire alle osservazioni di Niccolò Mineo che, in un periodo in cui «le teorizzazioni narratologiche fondate su livelli massimi di astrazione» rischiavano di mostrarsi «a tale distanza dal concreto del singolo testo da risultare inadeguate a fornire effettivi supporti alla conoscenza e alla comprensione»,¹ proponeva di definire in modo pragmatico e sintetico il commento come «l'atto del prender coscienza da parte del narratore dei dati della storia e della loro rappresentazione». Egli definisce quindi il commento come una forma della narrazione distinta dalla diegesi, dalla descrizione e dalla mimesi, proprio perché «il suo contenuto è dato dalla riflessione del narratore sui dati» di queste altre tre forme.² Notiamo che i termini “commento” e “riflessione” vengono esplicitamente equiparati.

Nel caso della *Commedia*, lo sdoppiamento tra l'io protagonista e l'io narratore costituisce fin dall'inizio una delle caratteristiche principali del testo poetico: vengono di fatto moltiplicate le occasioni di autocommento o autoriflessione. Si è pertanto deciso di analizzare due esempi particolari e complementari in cui la riflessione del poeta-narratore ha per oggetto il modo in cui le parole

¹ Niccolò Mineo, «Il “commento” come forma della narrazione nella *Divina Commedia*», in Id., *Dante: un sogno di armonia terrena*, Tirrenia Stampatori, Torino, 2005, p.275-283 (cit. p.276).

² Niccolò Mineo, «Il “commento” ...», p.276 e p.278.

dell'interlocutore si riflettono sul protagonista: proponiamo di chiamare autoriflessione questo tipo particolare di riflessione sdoppiata. Sono due dialoghi che provocano una presa di coscienza già di per sé travolgente poiché alla fine di ogni scena assistiamo allo svenimento di Dante: il dialogo con Francesca nell'inferno (*Inf.* V) e quello con Beatrice in cima al purgatorio (*Purg.* XXX-XXXI).

Rispetto all'approccio classificatorio di Mineo, questo studio tratterà di due casi ibridi in quanto non solo la forma narrativa detta "commento" servirà a render conto della riflessione di Dante, ma anche quella che più se ne dovrebbe allontanare, cioè la mimesi (nel nostro caso il dialogo). Per sottolineare l'ibridismo dell'oggetto di analisi, si è quindi scelto il termine autoriflessione.

D'altra parte, sul piano teologico, nel primo dialogo viene alla coscienza del protagonista un nodo particolarmente sensibile che potrebbe già evocare l'*attritio*, o *imperfecta contritio* (in cui il dolore dei peccati nasce più dal timore della dannazione che dall'amore di Dio³), mentre nel secondo, con l'aiuto di Beatrice si approfondisce l'autoriflessione fino alla *confessio*, alla *perfecta contritio* e all'*assolutio* dei peccati materializzata dall'immersione nel Lete.

Tuttavia, prima di valicare la porta del purgatorio il protagonista ha dovuto salire tre gradini ben differenziati (ma di interpretazione controversa⁴) e chiedere umilmente al ministro divino di aprirla con le sue due chiavi. Si tratta dell'angelo che gli ha impresso sulla fronte le sette P con l'ordine di cancellarle lungo le cornici (*Purg.* IX). Le tre parti che tradizionalmente compongono il sacramento della penitenza (*contritio*, *confessio* e *satisfactio*) vengono quindi rispettate anche se possono essere variamente identificate. Come spiega infatti Tommaso d'Aquino,

³ Anche se certi concetti vengono già discussi all'epoca di Dante, occorre evitare di anticipare il famoso conflitto tra "attrizionisti" e "contrizionisti" scoppiato nel periodo del Concilio Tridentino: vedi Henri Dondaine, *L'attrition suffisante*, Vrin, Paris, 1943.

⁴ Vedi i diversi commenti *ad locum* sul sito del *Dartmouth Dante Project*: <https://dante.dartmouth.edu/>, in particolare le osservazioni di Robert Hollander del 2007, che meriteranno di essere riprese in un articolo più approfondito sul sacramento della penitenza in Dante.

Requiritur ex parte poenitentis, primo quidem, voluntas recompensandi, quod fit per contritionem; secundo, quod se subiiciat arbitrio sacerdotis loco Dei, quod fit in confessione; tertio, quod recompenset secundum arbitrium ministri Dei, quod fit in satisfactione. Et ideo contritio, confessio et satisfactio ponuntur partes poenitentiae.⁵

Quel che risulta invece interessante osservare è che questi elementi sembrano essere stati suddivisi, anticipati e dilatati lungo i primi due regni dell'aldilà, e in particolare nei dialoghi che si prenderanno ora in esame.

Si vuole pertanto verificare come l'autoriflessione in queste due scene permetta di vivacizzare gli aspetti dottrinali della penitenza, in un'epoca che aveva visto, nel 1215, la conferma ufficiale dell'obbligo, per tutti i fedeli maturi, di confessarsi a un prete almeno una volta all'anno (canone 21 *Omnis utriusque* del Concilio Lateranense IV),⁶ con l'aggiunta qualche decennio dopo (1274) della necessità di manifestare una "ferma volontà" di non ricadere nello stesso peccato per ricevere l'assoluzione (Concilio Lionese II).⁷

Presenteremo separatamente le due scene indicate, individuando gli elementi pertinenti a questa ricerca nell'ordine di apparizione.

1. *Dante di fronte a Francesca*

Innanzitutto, va ricordata la caratteristica principale dei dialoghi nella *Commedia*: la loro intensità. Intensità che dipende dalla

⁵ «Da parte del penitente si richiede: primo, la volontà di risarcire, il che si ha con la contrizione; secondo, la sottomissione all'arbitrio del sacerdote il quale fa le veci di Dio, il che avviene nella confessione; terzo, il risarcimento secondo l'arbitrio del ministro di Dio, il che si ha nella soddisfazione. Ecco perché contrizione, confessione e soddisfazione vengono considerate parti della penitenza»: S. Thomae de Aquino, *Summa Theologiae*, III, q. 90, a. 2 (traduzione a cura dei Domenicani italiani, testo latino consultabile in www.corpusthomaticum.org).

⁶ Albert Michel, «Pénitence. Du IV^e Concile du Latran à la Réforme», in *Dictionnaire de théologie catholique*, tome XII, Letouzey et Ané, Paris, 1933, col. 948-953.

⁷ Si veda a proposito dell'influsso di queste decisioni conciliari sulla poesia in lingua d'oc il volume recente: Gianluca Valenti, *La liturgia del «trobar». Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2014, p.183-242.

straordinaria unicità di ogni incontro nell'aldilà, essendo il protagonista ancora vivo e destinato a tornare nel mondo dei vivi. Le anime che se ne accorgono sono spesso curiose di scoprire la sua identità, e gli scambi vertono sempre su fatti o punti di riflessione essenziali.

Come abbiamo detto, i due brani scelti per analizzare l'autoriflessione in Dante si collocano ai due estremi del percorso penitenziale del protagonista: quello con Francesca costituisce il primo dialogo con un'anima dannata (Virgilio in quanto anima del limbo rimane un caso a parte), e quello con Beatrice concluderà la serie purgatoriale, aprendo l'accesso alla fase di ascensione nelle sfere celesti.

Rispetto allo studio di Contini, in cui la rassegna dei diversi incontri che coinvolgono il personaggio-poeta comincia dall'incontro con Francesca e si chiude su quelli con Guinizzelli e Arnaut Daniel, ultime anime purganti della cornice dei lussuriosi,⁸ questa scelta permette di paragonare due donne che implicano vita e letteratura senza soluzione di continuità.⁹

Nel canto V dell'*Inferno*, Dante si accorge da solo del tipo di peccato che viene punito con la bufera infernale, prima di chiedere altri chiarimenti a Virgilio:

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

Quando giugnon 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

(*Inferno* V, 31-39).

⁸ Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta*, lettura del 1957 poi riprodotta nell'*Approdo letterario*, gennaio-marzo 1958, ora in Id., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 21976, p.42-62.

⁹ «Tappa della quale è superfluo cercar di distinguere se sia più letteraria o vitale»: Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta...*, p.48.

Dopo aver notato un gruppo di anime che si spostano in fila come le gru invece che a schiere come gli storni, si rivolge a Virgilio, il quale gliene nomina una a una, elencando nomi famosi sia di personaggi storici, sia mitologici e d'invenzione letteraria come l'ultimo citato, Tristano. Il narratore sottolinea l'immediato turbamento (*pietà* o compassione) che colpisce il protagonista al sentire il nome di queste anime morte per amore:

Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
nomar le donne antiche e ' cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito
(*Inferno* V, 70-72).

La durata dell'ellissi temporale non viene specificata, ma il verso successivo inizia col verbo *cominciare* («I' cominciai...») che potrebbe in un certo senso alludere alla svolta della *Vita nuova*, avvenuta dopo un lungo tempo di sospensione dell'ispirazione:

E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di *cominciare*; e così dimorai alquanto di con desiderio di dire e con paura di *cominciare*.¹⁰

In questo caso, Dante si rivolge a Virgilio per esprimergli il suo desiderio di parlare ai due che ha notato per il loro modo di spostarsi insieme, e non lo chiama *Maestro*, ma *Poeta*:

I' cominciai: «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggieri»
(*Inferno* V, 73-75).

La risposta di Virgilio indica la modalità con la quale dovrà rivolgersi a loro: la richiesta dovrà essere fatta invocando proprio

¹⁰ Dante Alighieri, *Vita nuova*, XVIII, 9 [X, 11: ed. Guglielmo Gorni] (corsivo aggiunto da noi nelle citazioni).

l'amore che li conduce. Di fatto, Dante non userà il termine amore in questa prima sua apostrofe alle anime dell'aldilà, ma un aggettivo della tradizione cortese derivato dal termine che indica l'effetto principale dell'innamoramento, l'*affanno*:

Sì tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: «O anime *affannate*,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!»
(*Inferno* V, 79-81)

La richiesta molto garbata accenna in modo chiaro alla condizione da tenere presente, cioè al rispetto della volontà divina («s'altri nol niega!»), proposizione condizionale che sarà trasformata in una condizionale irreali da Francesca, che maschera nella digressione cortese la condizione effettiva di questi rinnegatori dell'amicizia divina:

se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c'hai pietà del nostro mal perverso
(*Inferno* V, 91-93)

Il narratore aveva già usato certi termini tipicamente cortesi e stilnovistici, come *disio* e *dolce*, per descrivere la delicatezza con la quale le anime si sono piegate al suo desiderio.¹¹

La parte centrale del discorso di Francesca riprenderà i termini stessi della tradizione lirica per dimostrare il carattere ineluttabile della passione amorosa, con tre terzine anaforicamente costruite sulla ripetizione iniziale della parola Amore, che indica l'entità astratta personificata a cui far indossare la responsabilità dell'innamoramento, e quindi in questo caso la colpa e la morte stessa degli innamorati. La triplice ripetizione costituisce un'eco degradata dell'Amore trinitario che regge il paradiso.

L'*auctoritas* appena velata dei maggiori teorici dell'amor cortese

¹¹ «Quali colombe dal *disio* chiamate / con l'ali alzate e ferme al *dolce* nido / vegnon per l'aere, dal voler portate» (*Inf.* V, 82-84).

riconosciuti all'epoca, come Andrea Cappellano e Guinizzelli, sembra scagionare la giovane innamorata: in realtà la seconda parte del dialogo permetterà di chiarire le rispettive responsabilità. Le allusioni letterarie mettono comunque implicitamente in causa il Dante della *Vita nuova*, già dalla prima risposta di Francesca.

Appena lei finisce di parlare, il turbamento del protagonista viene presentato con elementi più marcati che insistono in vario modo sulla sua durata. Rimane così a lungo prostrato che Virgilio deve intervenire per scuoterlo con la domanda «Che pense?» (*Inferno* V, 111), ma passa di nuovo un certo tempo prima della risposta. La congiunzione temporale *quando* non lo specifica ma lo lascia intuire, e viene ripreso lo stesso verbo cominciare:

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!*»
(*Inferno* V, 109-114).

I termini *dolce* e *disio* sono passati dal paragone scelto dal narratore al discorso messo in bocca al protagonista, come per sottolineare la progressiva presa di coscienza.

Altro tempo deve essere trascorso prima che si decidesse a proseguire il dialogo con Francesca, come possiamo intuire dalla scelta del narratore di introdurre il discorso con tre verbi diversi (di cui l'ultimo è di nuovo il significativo *cominciare*) che sembrano rispecchiare la fatica a trovare le parole:

Poi *mi rivolsi* a loro e *parla'* io,
e *cominciai*: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio»
(*Inferno* V, 115-117)

La scelta della parole diventa particolarmente pregnante poiché gli stessi termini *dolci* e *disiri* sono ripetuti dal protagonista, ma nella

formulazione della domanda rivolta a Francesca per capire le circostanze più precise che hanno spinto lei e Paolo al *doloroso passo* (infrazione mortale che anticipa l'*alto passo* di Ulisse, pure in rima¹²):

«Ma dimmi: al tempo d'i *dolci* sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi *disiri*?»
(*Inferno* V, 118-120)

La risposta di Francesca è risaputa. Lei e Paolo stavano leggendo un racconto amoroso in disparte, e probabilmente la scena si riproduce più volte nonostante questo isolamento fosse sconsigliato, se non proibito. E fu talmente forte la loro immedesimazione con i protagonisti del racconto che il momento del bacio tra Lancillotto e la regina Ginevra venne impulsivamente imitato da loro:

«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»
(*Inferno* V, 133-138)

Il racconto di Francesca finisce con due osservazioni lapidarie ed ellittiche (come nella prima risposta): la famosa reticenza finale («quel giorno più non vi leggemmo avante»); e l'altra precedente: «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse», che deve aver colpito nel segno l'animo di Dante. La responsabilità del poeta viene non solo paragonata ma assimilata alla funzione d'intermediario rappresentata da Galeotto.

Questa volta il turbamento del protagonista è tale da farlo svenire. Il narratore riprende la famosa scena di Tristano che perse conoscenza quando gli fu detto della vela nera e credette di non

¹² *Inferno* XXVI, 132.

riveder più Isotta.¹³ Il verbo cadere è raddoppiato a chiusura del canto, con un poliptoto rinforzato dall'allitterazione del verso e rallentato dal ritmo binario che permette di rendere l'effetto fisico della caduta:

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
(*Inferno* V, 139-142)

Le conseguenze estreme dell'amor cortese concepito come passione irresistibile non vengono messe in scena senza offrire al protagonista gli elementi per capire il ruolo del libero arbitrio e il nesso con la propria attività poetica. Dante sviene ma, a differenza di Francesca o di Tristano, egli potrà rialzarsi per proseguire il viaggio penitenziale e catartico attraverso l'inferno e il purgatorio. Questa possibilità che si apre per lui corrisponde proprio allo spazio lasciato aperto dall'autore stesso grazie a quella che abbiamo definito autoriflessione. Questo violento impatto con un peccato che lo riguarda in prima persona si traduce in un nuovo risveglio della coscienza (dopo quello iniziale accaduto nella *selva oscura* e il grido «*Miserere!*» lanciato all'ombra di Virgilio).

Paradossalmente lo svenimento "taglia corto", inibisce ogni aggiunta di commento narrativo; eppure esprime in modo altamente drammatico ed efficace il manifestarsi dell'autoriflessione. Esso si configura come un preludio del pentimento che permette quell'*attritio* che Tommaso d'Aquino definisce come tappa verso la *contritio perfecta*. Secondo Tommaso d'Aquino, infatti,

attritio dicitur accessum ad perfectam contritionem: unde in corporalibus dicuntur *attrita* quae aliquo modo diminuta sunt, sed non perfecte; sed *contritio* dicitur quando omnes partes tritae sunt simul per divisionem ad minima. Et ideo significat *attritio* in

¹³ Il verso di Dante potrebbe addirittura riecheggiare il passo della *Tavola Ritonda*, al cap. XLVII: «il grande dolore e la mortale novella seccò a Tristano ogni virtù e sentimento... e cadde come corpo morto».

spiritualibus quamdam displicentiam de peccatis commissis, sed non perfectam: *contritio* autem perfectam.¹⁴

Quindi lo svenimento è già parte integrante del percorso penitenziale che giungerà fino al rinnovo spirituale materializzato dal passaggio nei due fiumi del paradiso terrestre.

2. *Dante di fronte a Beatrice*

Saltando tutte le tappe intermedie della discesa lungo i gironi infernali e dell'ascensione delle cornici purgatoriali, ci proiettiamo nel paradiso terrestre per accedere al momento chiave di tutta la *Commedia*: l'apparizione di Beatrice con il pentimento del protagonista che viene portato a compimento attraverso fasi ben precise, rese di nuovo possibili grazie all'autoriflessione di Dante (*Purgatorio* XXX-XXXI).

In mezzo alle acclamazioni gridate sia dalle figure bibliche che circondano il carro sia dagli angeli sorti su di esso, finalmente appare la donna amata scomparsa dieci anni prima. Il lungo paragone temporale con il quale il narratore prosegue il racconto, apparentemente oggettivato dal verbo introduttivo «Io vidi» (*Purgatorio* XXX, 22), viene focalizzato sul protagonista come se fossero scomparsi tutti gli astanti: «donna m'apparve» (v. 32). *Apparire* non è un verbo soggettivante, poiché viene usato nel senso oggettivo di «rendersi visibile» e non nel senso soggettivo di «sembrare», esattamente come il verbo *parere* nei versi iniziali della famosa poesia della *Vita nuova*, «Tanto gentile e tanto onesta *pare* / la donna mia quando altrui saluta».

¹⁴ «L'*attrizione* sta a indicare una tappa verso la contrizione perfetta: cosicché anche per gli esseri corporei si parla di cose tritate (*attrita*) quando esse sono sminuzzate in qualche modo, ma non perfettamente: mentre si parla di *contrizione* (ossia di triturazione) quando tutti i pezzi sono ridotti in parti minutissime. Ecco perché in campo spirituale *attrizione* significa un certo dispiacere dei peccati commessi, però non perfetto: la *contrizione* indica quello perfetto»: S. Thomae de Aquino, *Summa Theologiae, Supplementum*, q. 1, a. 2, sol. 2. Vedi anche Albert Michel, «Pénitence. Du IV^e Concile du Latran à la Réforme»..., col. 987-989.

Tuttavia la prospettiva sembra invertita rispetto alla svolta della poesia giovanile: nella *Vita nuova* il miracolo di un'apparizione evidente a tutti veniva affermato come prova di un rapporto amoroso ormai liberato dalle contraddizioni del codice cortese. Qui la donna sembra manifestarsi esclusivamente per lui. Già prima, tutta la processione si era fermata nel punto preciso in cui il protagonista si era avvicinato alla riva del Lete ancora invalicabile per lui (alla fine del canto precedente).

Ormai il narratore si concentra sulle reazioni del protagonista a quel tanto atteso apparire di Beatrice. Reazioni che vengono immediatamente paragonate a quelle legate alle prime apparizioni, dall'infanzia alla giovinezza. Sembra venga riportata alla memoria ancora esitante del protagonista un'intera vita spesa all'insegna della sua musa.

La scomparsa traumatizzante di Virgilio, sottolineata dalla quintupla ripetizione del nome nella narrazione, viene aggirata con una specie di preterizione poiché vengono espresse le parole angosciate che il protagonista non ha potuto ma avrebbe voluto rivolgergli:

per dicere a Virgilio: «Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma»
(*Purgatorio* XXX, 46-48)

Sono l'esplicitazione (*cognosco* indica un riconoscimento) di quello che il narratore aveva detto dello spirito del protagonista al momento dell'apparire di Beatrice (pur non ancora riconosciuta con la vista): «d'antico amor senti la gran potenza» (v. 39).

Col terrore provocato dalla presenza dell'amata, e col dolore per la scomparsa della guida che aveva assunto una funzione sia materna sia paterna, Dante torna a piangere come di fronte all'orrore del baratro infernale, mentre si trova proprio nel luogo più rimpianto dopo il peccato originale, cioè nel paradiso terrestre:

né quantunque perdeo l'antica matre,

valse a le guance nette di rugiada
che, lagrimando, non tornasser atre
(*Purgatorio* XXX, 52-54)

Queste lagrime non hanno però lo stesso valore di quelle che gli saranno chieste come prova di una sincera e compiuta *contritio*, cioè come prezzo da pagare (chiamato *scotto*, o *pedaggio* da Beatrice) per attraversare il Lete e bere la sua acqua, quell'acqua capace di cancellare il ricordo del male commesso.

Interviene quindi la donna in modo perentorio e diretto, con l'apostrofe iniziale «Dante», un *hapax* entro l'intero corpus dantesco, e la triplice ripetizione del verbo piangere di cui due volte al modo imperativo negativo, unico raddoppio di tutta la *Commedia*:

«Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora;
ché pianger ti conven per altra spada»
(*Purgatorio* XXX, 55-57)

La parola conclusiva *spada* a fine verso evoca la *Lettera agli Ebrei* di Paolo, annunciando il lungo e faticoso lavoro di chiarimento che verrà richiesto al protagonista:

Vivus est enim Dei sermo et efficac et penetrabilior omni gladio ancipiti et pertingens usque ad divisionem animae ac spiritus conpagum quoque et medullarum et discretor cogitationum et intentionum cordis ; et non est ulla creatura invisibilis in conspectu eius omnia autem nuda et aperta sunt oculis eius ad quem nobis sermo.¹⁵

Il paragone guerresco illustra la percezione con la quale Dante vede Beatrice alzar lo sguardo verso di lui da oltre il fiume, ma alle prime parole pungenti se ne aggiungono presto altre definite *più calde* nel senso di *più severe*:

¹⁵ «Infatti la parola di Dio è viva, efficace e più tagliente di ogni spada a doppio taglio; essa penetra fino al punto di divisione dell'anima e dello spirito, delle giunture e delle midolla e scruta i sentimenti e i pensieri del cuore. Non v'è creatura che possa nascondersi davanti a lui, ma tutto è nudo e scoperto agli occhi suoi e a lui noi dobbiamo rendere conto» (*Lettera agli Ebrei* 4, 12-13).

«Guardaci ben! Ben sem, ben sem Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?»
(*Purgatorio* XXX, 73-75)

Parlare di felicità ad uno che sta piangendo sembra proprio disumano, ma la reazione del protagonista conferma la giustezza dell'accusa:

Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte
(*Purgatorio* XXX, 76-78)

La coscienza di Dante non gli permette di guardare la propria immagine senza vergognarsi, ma la vergogna si manifesta già come un vero atto di pentimento.

Il passo successivo, molto sofferto come si deduce dalla lunga similitudine scelta per spiegarne tutte le tappe al lettore (*Purgatorio* XXX, 85-99), viene però facilitato dall'intervento degli angeli, i quali si mettono a cantare la prima parte di un salmo («*In te, Domine, speravi*») che esprime la fiducia nella protezione e misericordia divina. Viene detto dal narratore che questa specie di intermezzo cantato ha dato modo al protagonista di intendere la loro compassione, più che se avessero chiesto ragione a Beatrice della sua durezza (94-96).

La dolorosa oppressione finalmente si scioglie in sospiri e pianti:

lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto
(*Purgatorio* XXX, 97-99)

Tuttavia non basta per ottenere il perdono un tale pianto, anche se rivelatore di una contrizione del cuore così realisticamente dettagliata con il lungo paragone della neve e del gelo. Come per il

sacramento della penitenza, oltre alla *contritio cordis* ci vuole infatti la *confessio oris*, la confessione con la bocca di fronte ad una persona che fa le veci di Dio (come la donna beata in questo caso).

Beatrice non si lascia quindi intenerire dagli angeli, anzi, si rivolge a loro come se dovesse convincerli insieme all'imputato. In realtà, la lunga requisitoria riguarda innanzitutto il protagonista, che viene così coinvolto in modo indiretto fino alla fine del canto, prima di essere direttamente interpellato all'inizio del canto successivo, con un'accusa più incisiva e decisiva, simile ad un attacco frontale di punta dopo l'attacco indiretto di taglio.

Ricordiamo rapidamente la prima descrizione fatta agli angeli: Beatrice ripercorre tutta la parabola discendente della vita di Dante: una nascita sotto i migliori auspici, i primi passi sulla retta via sostenuti dalla presenza della *gentilissima*, poi il traviamiento appena venne a mancare lei. L'attrazione dei falsi beni diventò così forte per lui da non poter più essere contraddetta da altri argomenti se non dal fatto di vedere in faccia i dannati, e le pene inflitte loro.

Il canto successivo prosegue senza soluzione di continuità con altre parole di Beatrice, non più rivolte agli angeli ma direttamente a Dante. Sono poche, ma incisive, poiché ormai si tratta di ottenere la confessione dell'imputato, come in tribunale (e nel sacramento della penitenza).

Prima di poter formulare il breve sì di risposta, il protagonista viene descritto di nuovo in tutte le fasi di un lungo travaglio interiore: il ruolo di Beatrice viene particolarmente messo in evidenza. Mentre incalza con domande stringenti, la beata non si lascia impressionare dalla reazione di Dante che, apparentemente prostrato dalla lunga accusa, sembra incapace di proferire una sola parola. Tra una domanda e l'altra, il protagonista continua a tentare di rispondere finché scoppia di nuovo in pianto, allentando la troppa tensione. A questo punto riesce finalmente ad esprimersi, con una breve confessione che rispecchia i termini stessi dell'accusa (Beatrice aveva detto: «volse i passi suoi per via non vera», *Purgatorio* XXX, 130-132):

Piangendo dissi: «Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose»
(*Purgatorio* XXXI, 34-36)

Finalmente la colpa è stata confessata! Tuttavia Beatrice prosegue con severi ammonimenti: Dante doveva difendersi dagli strali, essendo un adulto e non più un fanciullo inesperto. Il protagonista sembra preso in fallo come un ragazzino e tiene gli occhi bassi, ma l'ultima fase della presa di coscienza consiste nel poter finalmente guardare la donna: la stessa Beatrice gli chiede esplicitamente di alzare lo sguardo.

La fatica e la resistenza vengono descritte con un nuovo lungo paragone (che allude ad una difficoltà maggiore di quella per strappare una varietà di quercia particolarmente ricca di radici, il cerro), ma finalmente Dante riesce a rialzare la testa per guardarla in faccia. Viene ancora in mente il significato della *contritio* come sbriciolamento del legame che tiene unito il peccatore al suo peccato:

Le mot *contritio*, broiement, indique, par une métaphore saisissante, l'état du pécheur qui «abandonne complètement toute affection pour le péché, que son propre sentiment retenait à la manière d'une solide continuité».¹⁶

Giova rammentare in questo contesto che «initium omnis peccati est superbia»,¹⁷ e che la quercia rappresenta proprio il simbolo dell'uomo superbo.

L'ultima inquadratura segue lo sguardo di Dante che vede Beatrice rivolta verso il grifone, e la scopre di una bellezza tale che riesce più di qualsiasi altro discorso a fargli sentire un profondo rimorso della

¹⁶ «La parola *contritio*, sbriciolamento, indica con una metafora impressionante lo stato del peccatore che “abbandona totalmente l'affetto del peccato, col quale conservava coerenza e solidità nel suo sentire”»: Albert Michel, «Pénitence. Du IV^e Concile du Latran à la Réforme» ..., col. 978 (con citazione di Tommaso d'Aquino tratta dalla *Summa Theologiae, Supplementum*, q. 1, a. 1: «homo totaliter affectum peccati dimittat, per quem quandam continuitatem et soliditatem in sensu suo habebat»).

¹⁷ «La radice di ogni peccato è la superbia»: *Ecclesiastico*, X, 15 (citato da Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae, Supplementum*, q. 1, a. 1).

colpa e a fargli odiare tutte le precedenti attrazioni fallaci. La violenza del rimorso finisce col fargli perdere i sensi, come alla fine del canto di Francesca:

Di penter sì mi punse ivi l'ortica,
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, più mi si fé nemica.
Tanta riconoscenza il cor mi morse,
ch'io caddi vinto; e quale allora femmi,
salsi colei che la cagion mi porse
(*Purgatorio* XXXI, 85-90)

Conclusione

Grazie all'insistenza di Beatrice, mitigata dall'intervento degli angeli, la scena centrale di tutta la *Commedia* ha quindi condotto il protagonista fino alla chiara coscienza del proprio peccato senza soccombere alla disperazione. Questo modo di porre domande incalzanti senza lasciar tregua, fino all'esplicitazione degli accorgimenti per non farsi ingannare un'altra volta, oltrepassano tuttavia l'obiettivo di una stretta osservanza del pur esigente decreto del II Concilio di Lione, che obbligava il penitente ad esprimere una ferma volontà di non ricadere nello stesso errore per ottenere l'assoluzione.

Dal primo svenimento di fronte alla pena di Francesca, seguito dalla discesa nei vari cerchi infernali, dal momento liturgico preciso del sacramento della penitenza all'entrata del purgatorio, e dal condividere le pene delle anime purganti sui sette gironi, Dante giunge al cuore del suo percorso penitenziale.

Non solo il dialogo serrato ma anche il canto del salmo e la visione diretta della bellezza di Beatrice hanno completato l'autoriflessione di Dante portandola fino alla *contritio perfecta*, che si è manifestata come odio per tutto quello che l'aveva allontanato dal Bene (o Bello) supremo. Grazie a questo lungo travaglio liberatorio, la vergogna iniziale che gli aveva impedito di specchiarsi serenamente nell'acqua del fiume, rivelando una coscienza gravata dal rimorso ma non

ancora ben chiarita, si è finalmente trasformata in un dolore all'altezza della colpa, cioè così acuto da provocare un nuovo svenimento.

Una tale teatralizzazione poetica, con le varie riflessioni del narratore sulle intime percezioni del protagonista, va quindi ben oltre la semplice illustrazione della dottrina penitenziale dell'epoca. Come afferma infatti François Livi:

L'immaginazione poetica, quando non è in contraddizione con il dato rivelato, si configura, senza perdere la sua specificità letteraria, come un'ulteriore possibilità di conoscenza teologica.¹⁸

Bibliografia

- Contini, Gianfranco, *Dante come personaggio-poeta*, lettura del 1957 poi riprodotta nell'*Approdo letterario*, gennaio-marzo 1958, ora in ID., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 21976, p.42-62.
- Dartmouth Dante Project: <https://dante.dartmouth.edu/>
- Dondaine, Henri, *L'attrition suffisante*, Vrin, Paris, 1943.
- Livi, François, *Dante e la teologia: l'immaginazione poetica nella «Divina Commedia» come interpretazione del dogma*, Leonardo da Vinci, Roma, 2008.
- Michel, Albert, «Pénitence. Du IV^e Concile du Latran à la Réforme», in *Dictionnaire de théologie catholique*, tome XII, Letouzey et Ané, Paris, 1933, col. 948-953.
- Mineo, Niccolò, «Il "commento" come forma della narrazione nella *Divina Commedia*», in ID., *Dante: un sogno di armonia terrena*, Tirrenia Stampatori, Torino, 2005, p.275-283.
- Valenti, Gianluca, *La liturgia del «trobar». Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2014, p.183-242.

¹⁸ François Livi, *Dante e la teologia: l'immaginazione poetica nella «Divina Commedia» come interpretazione del dogma*, Leonardo da Vinci, Roma, 2008, p.25.

CÉCILE LE LAY

**La confessione delle colpe nella *Commedia*:
due esempi di autoriflessione
(*Inferno* V e *Purgatorio* XXX-XXXI)»
– Riassunto –**

La forma dialogica si presenta nella *Commedia* come una modalità espressiva particolarmente adatta ad accreditare presso il lettore un commento o una riflessione di Dante su se stesso in senso autocritico. Il dialogo viene a volte scelto come modalità privilegiata per incrementare la capacità autocritica del poeta-protagonista, fino a liberare la sua coscienza dalle colpe più pesanti. Si propone di chiamare autoriflessione il processo riflessivo svolto in questi casi. Due dialoghi sono particolarmente significativi da questo punto di vista: quello con Francesca (*Inf.* V) e quello con Beatrice in cima al purgatorio (*Purg.* XXX-XXXI). Lo studio delle loro similitudini e delle loro specificità permette di illustrare come la poesia dantesca riesca a superare, quanto a profondità della riflessione ed impatto della rappresentazione, perfino le direttive penitenziali più recenti ed esigenti dell'epoca.