

**Amor, ch' a nullo amato amar perdona**



***Paolo e Francesca***

Analisi del canto V dell' Inferno

## LA DICOTOMIA ALTO-BASSO

---

### *La discesa come simbolo del peccato*

L'incipit del canto V si incentra su una fondamentale coppia dialettica della Commedia, ovvero quella alto-basso : i termini adoperati nelle prime terzine non a caso afferiscono prevalentemente alla sfera semantica della discesa, prima fra tutti l'avverbio *giù* che, in conformità con la simbologia numerica particolarmente cara al poeta, è ripetuto tre volte, ai vv. 2, 12 e 15. Esso costituisce la vera chiave di volta per una corretta interpretazione esegetica di questa dicotomia: Dante sostiene, icasticamente, che peccare non è altro che uno sprofondare nei meandri della perdizione. Quindi l'opposizione alto-basso si carica della forte valenza metaforica e allegorica di bene-male, redenzione-peccato. Più precisamente vi è una proporzionalità inversa tra l'estensione del cerchio e il grado di sopportabilità della pena: tant'è vero che il secondo cerchio "*men loco cinghia / e tanto più dolor, che punge a guaio*".

L'andamento narrativo della prima terzina è di estrema semplicità espressiva, quasi prosaica, in contrapposizione al ritmo concitato e vibrante che pervade la terzina successiva, ricca di forme verbali. In questi versi si staglia la figura di Minosse, giudice infernale, eccellente esempio di sincretismo religioso in Dante.

## L'ATMOSFERA INFERNALE

---

### *Confronto con il canto III*

Oltrepassato Minosse, Dante è colpito dalle grida dei dannati e dalla bufera infernale che li trascina. Ecco quanto recitano i vv. 25-36:

*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 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.*

L'immagine delle anime che, girando vorticosamente, aumentano le loro grida fino a bestemmiare nei pressi di una *ruina*, è stata oggetto di varie interpretazioni, specie per quanto riguarda il termine *ruina* a cui la critica ha attribuito nel corso degli anni almeno questi significati:

- a) La bufera stessa o il girare vorticoso delle anime (Boccaccio, Mattalia, Mazzoni e Chiavacci)
- b) La foce da cui spira il vento nel cerchio (Parodi)
- c) Una frana causata dal terremoto (Siebzechner, Sapegno, Singleton)

In realtà, oggi si è propensi ad attribuire al termine *ruina* proprio l'ultimo significato, quello della frana causata dal terremoto che seguì la morte di Gesù. Questa interpretazione è corroborata anche dal fatto che i lamenti e le bestemmie aumentano ogniqualvolta i dannati passano dinanzi al luogo che ricorda loro l'eterna condanna.

Il poeta aveva già iniziato la descrizione dell'atmosfera infernale nel canto III, per poi interromperla nel canto IV in occasione del passaggio attraverso il Limbo. Sono precisamente quattro le direttrici tematiche attraverso cui si dipanano le due descrizioni pressoché speculari:

1. Impressioni uditive
2. Impressioni visive o di "impedimento visivo" e notazioni cromatiche
3. Sympatheia dantesca
4. Metafora del turbine vorticoso

#### *Le impressioni uditive*

Nel canto III Dante agens, lette le celebri terzine scritte "*di colore oscuro al [...] al sommo d' una porta*", la porta Inferis, era stato sopraffatto da un coacervo di impressioni uditive, trasfuse sulla carta mediante intense climax ascendenti di chiara matrice virgiliana (Inf. III 22-30):

*Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere senza stelle,  
per ch'io al cominciar ne lagrimai.*

*Diverse lingue, orribili favelle,  
parole di dolore, accenti d'ira,  
voci alte e fioche, e suon di man con elle*

*facevano un tumulto, il qual s'aggira  
sempre in quell'aura senza tempo tinta,  
come la rena quando turbo spira.*

I versi composti per la catabasi di Enea infatti recitano: “*Hinc exaudiri gemitus et saeva sonate / verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae*” (Aen. VI, vv. 557-558 “*si odono gemiti, e sonar fiere percosse e stridore di ferri e di catene trascinate*”). Già il Venturi (*Similitudini*, n. 67) aveva fatto notare “la sapiente gradazione, intensamente espressiva delle parole” (“*quivi sospiri, pianti e guai [...] diverse lingue, orribili favelle, parole di dolore, accenti d'ira, voci alte e fioche, e suon di man con elle facevano un tumulto*”) che conferiscono a questa prima rappresentazione dell’aldilà toni orrorosi e quasi macabri. Degno di nota, a tal proposito è il termine *guai* al v. 22, che poi ritroveremo nel canto in esame ai vv. 3 e 48. In italiano antico significava “lamento”. Il nome deriva dall’esclamazione onomatopeica “*guai*” indicante dolore, che tutt’oggi si rintraccia nell’espressione “*guai a me*” ovvero ahimè, ma anche nei termini “*guaito*” e “*guaire*” che hanno la medesima origine.

*Vista e impedimento visivo: le notazioni cromatiche*

Per quanto concerne il tema della vista, le notazioni coloristiche sono presentate subito da Dante nel canto III, prima con il sintagma “*aere senza stelle*” poi con quello simile di “*aura senza tempo tinta*”. Gli accenni cromatici tardano nel canto V in cui a notazioni visive si sostituiscono notazioni, semmai, di “*impedimento visivo*” come testimonia la sinestesia al v. 28 (luogo) “*d’ogne luce muto*”. Riferimenti all’atmosfera cianotica del secondo cerchio saranno incastonati nelle

parole di Francesca più avanti, ai vv. 89-90: *“O animal grazioso e benigno che visitando vai per l’aere perso noi che tignemmo il mondo di sanguigno”*. In particolare modo, l’aggettivo *perso* indica, come scrive il poeta stesso, *“un colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina”* (Cv IV xx 2). Altri critici lo interpretano come variante di persiano, con una allusione al colore porpora delle stoffe provenienti dall’Oriente.

### *Synpatheia dantesca*

L’altro polo del linguaggio dantesco, opposto a quello della exteriorità che si concreta per l’appunto in queste descrizioni, è il linguaggio dell’interiorità, rivolto a scandagliare i più intimi recessi della psiche di Dante agens e ad esaminare le conseguenze dello spettacolo devastante delle anime *“mal nate”*. Conseguenze psicologiche, queste, che sempre si riverberano sul fisico. Nel canto III v. 24 i pianti e i *guai* sono talmente strazianti e virulenti *“per ch’io al cominciar ne lagrimai”*. Un esempio del linguaggio dell’interiorità è per l’appunto il pronome personale *“io”* posto accortamente in posizione enfatica in quanto, dalla lettura del verso, l’accento cade proprio su di esso. Nel canto V prevale invece la semantica dei riflessivi che si esplica nella terzina ai versi 25-27: *“Or incominciano le dolenti note a farmisi sentire; or son venuto là dove molto pianto mi percuote”*. Il tutto poi è accentuato dalla cesura al v. 26 tramite il punto e virgola. Accenniamo poi che la *synpatheia* diventerà cifra caratterizzante dell’intero episodio e se finora si è esplicitata solo con il pianto (il pianto di Dante in entrambi i canti esaminati, il pianto delle anime, in seguito pure il pianto di Paolo), essa raggiungerà l’acme con il verso emblematico che lo suggella ovvero *“e caddi come corpo morto cade”*. Si tratta, per altro, di un tema che ha famosi precedenti letterari e tra questi vogliamo ricordare, vista la straordinaria affinità tra i due poeti, le tenere parole rivolte da Didone ad Enea: *“Non ignara malis miseris succurrere disco”*.

### *La metafora del turbine vorticoso*

Questi particolari sensoriali sono unificati in entrambi i casi dall’immagine che sottende le terzine descrittive, il turbine. La metafora, semplice e al contempo pregnante, del canto III (*“come la rena quando turbo spira”* v. 30) è amplificata nel canto V da quella del *“mar per tempesta”* che *“mugghia [...] se da contrari venti è combattuto”*. L’immagine, di straordinario effetto grazie alla successione martellante di suoni cupi (*luce, muto, mugghia*) introduce il chiarimento del contrappasso. Infatti i *“peccatori carnali”* come in vita si sono lasciati trascinare dal turbine della passione, così dopo la morte sono costretti per analogia a lasciarsi trascinare dalla bufera infernale. Più dettagliatamente i peccatori carnali sono quelli *“che la ragione sottomettono al talento”*. Come



già chiarito nella *Vita nuova* (XXXIX 2) il *talento* è la lussuria che, come ogni altra forma di incontinenza, allude alla vittoria degli istinti e degli appetiti sulla “*costanza della ragione*”. Mazzoni ha ricordato per altro una analogia con il *Tresor* di Brunetto Latini: “*la raison remaint sous le desirier*” ovvero “*la ragione rimane sotto, è sottomessa al desiderio*”.

A questo proposito è bene fare un esempio di quel processo osmotico tra letteratura e iconografia che più innanzi esamineremo dettagliatamente, dal momento che la metafora del turbine vorticoso è stata mirabilmente resa sulla tela da William Blake, il grandissimo illustratore del sublime religioso. Egli si dedicò alle illustrazioni della Divina Commedia dopo il 1817, soprattutto perché affascinato dal tema del viaggio ultraterreno dantesco che rompe con gli schemi angusti della concretezza e della razionalità in vista della coeva temperie romantica. Gli acquerelli risultarono particolarmente suggestivi innanzitutto per la spiccata consonanza spirituale tra la fervente fede cristiana del poeta italiano e la sensibilità romantica del pittore inglese. Questo acquerello, in particolare, pur rappresentando il momento finale del canto V (lo svenimento di Dante), privilegia il movimento turbinoso delle anime e l’atmosfera cupa e lugubre del secondo cerchio, piuttosto che la caratterizzazione dei personaggi. Blake insiste sull’immagine della “*bufera infernal, che mai non resta*” dedicando ad essa quasi la totalità della tela: su una intensa commistione di blu si staglia la bianca “*rapina*” de “*li spirti mali*” che rievoca nella mente dell’osservatore l’intensa spuma del “*mar per tempesta*” che “*muggia [...] se da contrari venti è combattuto*”.



## LE METAFORE “ORNITOLOGICHE”

---

*Dante regista ante litteram: la tecnica dello zoom*

I versi che seguono sono dedicati a tre metafore per così dire “ornitologiche” dal momento che il secondo termine di paragone è proprio un volatile. La prima, che occupa i versi 40-43, paragona le anime agli “*stornei*”: come le ali portano gli stornelli a larga schiera, così “*quel fiato*” trascina i dannati “*di qua, di là, di giù, di sù*”. Se la prima terzina, vv. 40-42, è caratterizzata da un andamento lento, dovuto alla successione di vocali aperte che si concentrano soprattutto nel secondo emistichio del v. 41 (“*a schiera larga e piena*”), il verso che suggella la prima metafora, al contrario, presenta una eccezionale enumerazione asindetica e il ritmo, conseguentemente, subisce una repentina accelerazione.

La seconda metafora segue immediatamente la prima e adopera come secondo termine di paragone le gru: come le gru che “*van cantando lor lai*” si muovono per l’aria in una lunga fila, così le “*ombre*” procedono “*portate dalla detta briga*” e “*traendo guai*”. La parola “*lai*”, che risale al bretone *laid* con l’accezione di “canto”, passò nella lingua francese ad indicare un particolare tipo di componimento musicale (si ricordino i *Lais* di Maria di Francia), ma al contempo presso i trovatori provenzali il termine acquisì un nuova valenza semantica, quella di “canto lamentoso di uccelli”. Proprio questa polisemia fa del termine una delle parole chiave del canto, anticipando la tematica della letteratura d’amore “galeotta” di Paolo e Francesca.

Benché in entrambe le metafore il secondo termine di paragone sia desunto dal mondo dei volatili, il lettore non deve essere tratto in inganno: infatti, lungi dall’essere speculari, le due metafore funzionano quasi secondo la tecnica cinematografica dello zoom. La “*lunga riga*” al v. 47 non è una mera variatio della “*schiera larga e piena*”, come pure il termine “*ombre*” non è da essere inteso come sinonimo de “*li spirti mali*”, al contrario: all’interno della schiera turbinosamente agitata dalla “*bufera infernale*” Dante riconosce delle anime che si distinguono dalle altre per il loro andamento rettilineo. Si tratta di coloro che persero la vita – suicidi o uccisi da altri – proprio per amore, come Semiramis “*che libito fè licito in sua legge*”, Didone “*colei che s’ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo*” e poi Elena e Achille, ed ancora Paris, Tristano: “*e più di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito, / ch’amor di nostra vita dipartille*”. La differenza tra le anime dannate è veicolata dal sostantivo “*ombre*” adoperato senza articolo per indicare “alcune ombre”, come pure dal dubbio che Dante rivolge al suo “*dottore*” (“*Maestro, chi son quelle genti che l’aura nera sì gastiga?*”), proprio lui che prima aveva riconosciuto le anime dei peccatori carnali (“*intesi ch’ a così fatto tormento erano dannati i peccatori carnali*” vv. 37-38). Pertanto Dante auctor, come un regista ante litteram, sposta magistralmente l’obiettivo inquadrando prima la schiera in generale, poi la fila al suo interno, e poi la coppia costituita da Paolo e Francesca.

In questi versi le fonti utilizzate da Dante per la stesura del testo sono palesi grazie a particolari spie linguistiche. Nel caso di Semiramide, leggendaria regina degli Assiri e simbolo, nel Medioevo, di sfrenata lussuria, il poeta fiorentino recupera il seguente testo di Paolo Orosio, storico del V sec. d. C.: “*Semiramis [...] quod cuique libitum esset, licitum fieret*”. La fonte è ben evidente nei due latinismi “*libito [...] licito*” al v. 58, strettamente legati dalla paronomasia dovuta non solo al fatto che i termini sono affini per suoni, ma anche al fatto che si tratta di due parole sdruciole. Il verso 62 riferito a Didone, invece, non può che essere mutuato da Virgilio: “*non servata fides cineri*

*promissa Sychaeo*". La tecnica retorica dell'enumerazione è impreziosita dall'utilizzo dello *hysteron proteron*, figura che consiste nel narrare i fatti partendo dall'ultimo, il più eclatante, per poi narrare quello che cronologicamente l'ha preceduto. Si tratta, anche questa, di una tecnica moderna, giornalistica, segno dello sperimentalismo retorico dantesco. Nel canto I del Paradiso, per esempio, Dante userà la tecnica del "doppio racconto" simile a quella degli odierni articoli di cronaca. La rassegna dei "morti per amore" è lasciata volutamente indefinita con il numerale "*più di mille*" che ha valore indefinito e nell'economia del canto assolve alla chiara funzione preparatoria e scenografica dell'episodio dei due cognati. Il nesso tra amore (*eros*) e morte (*thanatos*) è presente anche nel termine "*libito*", adoperato a proposito di Semiramide, che nella psicanalisi freudiana allude all'impulso sessuale, connotato all'uomo (*eros*) che è contrastato da quello, anch'esso innato, di distruzione di ciò che è vitale (*thanatos* appunto).

Sin d'ora Dante personaggio si sente irretito da un sentimento di pietà nei confronti di queste anime e si sente "*smarrito*": "*poscia ch'io ebbi il mio dottore udito/nomar le donne antiche e' cavalieri, / pietà mi giunse, e fui quasi smarrito*". Questa terzina "cerniera" tra la prima e la seconda parte del canto, recupera un celebre stilema cavalleresco che sarà proprio dell'Ariosto nel Furioso ("*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto*" vv. 1-2).

Due anime, in particolare, colpiscono Dante per il loro volo aggraziato e lieve ("*paiono sì al vento esser leggiere*" v. 75), per il loro procedere uniti, assieme ("*quei due che 'insieme vanno*" v. 74). Virgilio invita l'allievo a chiamarle in nome dell'amore che le unisce e queste infatti, mosse dall' "*affettuoso grido*" accorrono come "*colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido*". L'atmosfera dolce e sobria persiste anche nelle terzine successive, trapunte di lemmi dolci, accuratamente studiati ("*l'affettuoso grido*" v. 87, "*animal grazioso e benigno*" v. 88, "*mossi la voce*" anziché *dissi* v. 80), oltre che di vocaboli desunti dal lessico della letteratura amorosa come "*affannate*". *Affanno* è una parola aulica di origine provenzale (*afan*) frequente nella lirica duecentesca ad indicare la sofferenza dovuta all'amore contrastato.

La compartecipazione emotiva del pellegrino è a tal punto evidente che una delle due anime, in uno slancio di gratitudine spinto fino all'adynaton, addirittura dice che "*se fosse amico il re dell'universo, noi pregheremmo lui de la tua pace, poi ch'hai pietà del nostro mal perverso*". Si tratta di un desiderio assurdo, non solo perché Dio non ascolta le richieste delle anime "*mal nate*", ma anche perché esse stesse non dovrebbero invocarlo, a rigor di logica, tanto più che Dante a posto l'accento nei versi precedenti sulle virulenti bestemmie di queste. Eppure non c'è la benché minima traccia di blasfemia nel discorso di quest'anima che, al contrario, assurge a straordinario decoro aristocratico. Basti pensare all'umile e rispettosa parafrasi con cui viene designato Dio: "*il re dell'universo*".



## AMOR, CH'AL COR GENTIL RATTO S'APPRENDE...

---

*Il livello sintattico (v. 100-108)*

Alle note biografiche di Francesca, condensate in soli tre versi, seguono le tre celeberrime terzine che iniziano con il termine Amor, summa dell'esperienza di vita dei due cognati. Incastonato in posizione incipitaria come soggetto grammaticale di queste tre terzine, il vocabolo Amor pare assumere i connotati di una ineluttabile entità soprannaturale, fedele alla casistica amorosa medievale, quasi che Francesca voglia allontanare da sé la responsabilità di quanto successo.

Le terzine sono costruite con una sapiente retorica poiché risultano praticamente speculari. Come ha spiegato Antonino Pagliaro (Ulisse, 1 145-146) vi è innanzitutto *“rispondenza formale e concettuale della prima terzina con la seconda”*: in entrambi i casi Amor è seguito da una proposizione relativa che occupa il resto del verso e ha la funzione di giustificazione dottrina del sentimento amoroso (*“(Amor), ch'al cor gentil ratto s'apprende” risponde esattamente al successivo (Amor), ch'a nullo amato amar perdona*). La stessa simmetria è riscontrabile nelle proposizioni principali *“Amor [...] prese costui della bella persona che mi fu tolta”* e *“Amor [...] mi prese del costui piacer sì forte”* se è vero che *“il significato di piacer è senz'altro quello di bellezza”* (Pagliaro). Infine, la stessa corrispondenza è valida per le due frasi finali *“e 'l modo ancor m'offende”* e *“ancor non m'abbandona”* che testimoniano come la passione amorosa che li ha legati in vita persiste con la stessa intensità nell'aldilà. *“Significativa è l'incisiva rispondenza stilistica tra i due ancor, che mette chiaramente in evidenza la rispondenza dei concetti”* (Pagliaro).

*Il dramma letterario di Dante*

L'insistenza del narratore sulle giustificazioni teoriche dell'Amore non è casuale: Dante in prima persona le aveva conosciute da giovane e le aveva persino decantate nei sonetti dei suoi trascorsi stilnovistici. Queste teorie sull'amor cortese disdegnavano l'amore vincolato da leggi o da contratti e preferivano ad esso l'amore adulterino, fuori dai vincoli coniugali, perché espressione dei sentimenti veri, nobili e genuini degli amanti. La casistica dell'amor cortese era stata codificata da Andrea Cappellano e dalla coeva produzione francese (pensiamo a Chretien de Troyes e a Bernart de Ventadorn) tant'è vero sono risapute le affinità tra le tre terzine dantesche in esame e i passi del De Amore di Andrea Cappellano (II, 8):

*Amare nemo potest, nisi qui amoris suasionem compellitur*

*[Nessuno può amare se non in quanto costretto dalla potenza dell'amore]*

*Amor nil posset amori denegari*

*[L'amore non può negare nulla all'amore]*

La tradizione provenzale era stata mutuata dall'avanguardia stilnovistica fiorentina che, tuttavia, aveva preferito smussare questi eccessi di pathos, e dirottarli verso il divino. La donna dunque divenne in Guinizelli e in Alighieri speculum Christi, fonte di catarsi, medium verso Dio, il vero amore, quello che *"muove il cielo e l'altre stelle"*.

Dante personaggio sta dunque uscendo da quell'equivoco giovanile che mascherava sotto nobili intenzioni il peccato della lussuria. L'episodio è una conferma del primo passo mosso da Dante verso la contritio cordis, l'esigenza etica di purificazione, che si completerà definitivamente al termine del Purgatorio.

Così si spiega il gesto del pellegrino di chinare il capo in una intensa compartecipazione emotiva, come pure le ripetute e sofferte esclamazioni che riproducono nel suo animo la nota fenomenologia amorosa che portò i due al *"doloroso passo"*. Dante, infatti, non ancora appagato, vuole conoscere, indagare, sentire le ragioni dei due amanti affinché la sua esperienza personale possa essere paradigma per l'intera umanità. Non morbosa curiosità, dunque, ma necessità di chiarire come l'amore cortese sia in realtà sinonimo di peccato. Il dramma, umano e letterario al contempo, è a tal punto intenso che Dante non risponde neppure alla domanda di Virgilio *"Che pense?"* e solo dopo un attimo di esitazione, continua a voce alta la sua riflessione:

*Quando rispuosi, cominciai: "Oh lasso,  
quanti dolci pensier, quando 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 fenomenologia dell'amore*

L'ultima sequenza si concentra sulla descrizione delle tappe salienti della fenomenologia amorosa vissuta dai due cognati, che tuttavia era già stata anticipata dalle parole di Dante stesso. Il poeta "tristo" e "pio" aveva prima parlato di "dolci sospiri" e "dubbiosi disiri": nella fase iniziale l'amore si esprime sobriamente attraverso i sospiri dell'innamorato perché questo è dubbioso, non ha completa consapevolezza del suo sentimento, né tanto meno sa se questo è ricambiato. Si tratta di una zona crepuscolare dell'animo umano che i poeti provenzali e fiorentini tentavano di decodificare con celebri trattari e liriche.

Il flash-back di Francesca si apre con una celebre terzina che verte sul tema della memoria:

*E quella a me: "Nessun maggior dolore*

*Che ricordarsi del tempo felice*

*Ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore."*

Abbiamo più volte constatato che l'intero episodio si connota per una elevata cifra di intertestualità ed in effetti in questo caso la relazione intertestuale è palese: "infandum regina, iubes renovare dolorem [...] sed si tantus amor casus conoscere nostros" sono i versi dell'Eneide virgiliana (II, 3-10) ispiratori di questo passo e questo passo sarà poi a sua volta ripreso pedissequamente da Pirandello nel capitolo VII de "Il fu Mattia Pascal". Non nova sed novae.

Segue la rievocazione di un raffinato quadro di vita borghese, quando i nobili trascorrevano il tempo leggendo romanzi del ciclo arturiano e traevano diletto nell'immedesimarsi con i personaggi della finzione letteraria, così vicini per status sociale, costumi, modi di vita. Fu proprio quello che successe a Paolo e Francesca, proprio come Lancillotto e Ginevra.

Durante la lettura gli occhi si portano spesso dal libro ai loro volti pallidi, finché i due non giungono al fatidico momento del bacio tra la regina e il cavaliere della Tavola Rotonda. E' allora che il bacio letterario diventa bacio reale: il processo inconscio d'immedesimazione con i protagonisti, spinge Paolo "tutto tremante" a "basciare" la cognata Francesca. Proprio nella forma fiorentina "basciare" che tenta di riprodurre graficamente la pronuncia toscana della "c" dolce intervocalica è contenuta l'intensità e la durata di quel bacio. Il seguito della vicenda è indicato al verso 138: "quel giorno più non vi leggemmo avante". L'interpretazione di questo verso ha

suscitato non pochi problemi come dimostra Gianni: *“vuol forse dire che non lessero oltre e si abbandonarono all’amore? O che [...] il peccato si limitò a quel bacio? O che in quel momento stesso vennero sorpresi da Gianciotto?”* Oggigiorno viene generalmente accolta l’ipotesi suggerita, con malizia ed eufemismi, da Sermonti: *“Sembra francamente più sensato supporre che il verso memorabile si riferisca al fatto che, da quel giorno, i due abbiano accantonato le perlustrazioni letterarie sul tema dell’amor cortese, per abbandonarsi alle corvées della passione”*. Questa interpretazione è corroborata da una delle più antiche trasposizioni iconografiche dell’episodio: si tratta della miniatura della Scuola di Rouen risalente alla prima metà del XVI secolo e non lascia spazio a dubbi.



Solo alla fine il focus della vicenda si sposta su Paolo piangente: l’acme del pathos è ormai raggiunto, la pietà e l’angoscia attanagliano l’animo di Dante che dunque sviene. Il ritmo cadenzato dei bisillabi è angosciante a causa degli accenti martellanti, e anche i suoni duri delle occlusive velari concorrono ad accentuare l’atmosfera lugubre e insostenibile.

## **LA CONCEZIONE DELL'AMORE**

---

*L'amor cortese e le sue caratteristiche*



La concezione dell'amore che fa da sfondo alla vicenda dei due cognati è l'amore cortese. Nato nelle corti francesi, esso fu cantato innanzitutto dai trovatori provenzali, poi ripreso dalla lirica italiana con la scuola siciliana, lo stilnovismo e Dante stesso. Esso si basava sulla convinzione che il vero amore fosse quello adulterino, poiché l'amore coniugale era svilito da vincoli o contratti e generalmente, essendo combinato per ragioni politiche o economiche (proprio come quello di Francesca) non era mai espressione della volontà dei coniugi. Se si accetta l'interpretazione politica formulata da Auerbach, esso è la trasposizione nella sfera prima del rapporto di vassallaggio vigente nella sfera politica: infatti, come il vassallo è subordinato al signore, così l'amante è subordinato alla donna amata. Questo rapporto è caratterizzato dai sentimenti antitetici di gioia, per via della passione amorosa, e di angoscia e tormento dovuti alla consapevolezza che tale amore non potrà mai essere appagato a causa della sua precipua natura, ovvero il fatto che esso si configuri come amore extra-coniugale. Esempi emblematici sono i componimenti di Bernart de Ventadorn:

### *Amore e poesia*

Donna gentile, nulla vi domando  
Se non che m'accettiate per *servente*,  
Ch'io vi *presterò servizio* come a un buon signore,  
Comunque vada poi col guiderdone.  
*Eccomi al vostro comando*,  
Cuore gentile, mite, gaio, cortese;  
Né orso, né leone voi siete,



Che m'uccidiate, se mi rendo a voi.

In realtà il tema del “vassallaggio” è un mero repechage del *servitium amoris* caro agli elegiaci latini:

Hic mihi servitium video dominamque paratam:  
iam mihi, libertas illa paterna, vale.  
servitium sed triste datur, teneorque catenis,  
et numquam misero vincla remittit Amor,  
et seu quid merui seu nil peccavimus, urit.  
uror, io, remove, saeva puella, faces.  
o ego ne possim tales sentire dolores,  
quam mallet in gelidis montibus esse lapis,  
stare vel insanis cautes obnoxia ventis,  
naufraga quam vasti tunderet unda maris!  
nunc et amara dies et noctis amarior umbra est

Tibullo (Elegie, II, 4)

*[Vedo così preparati per me servaggio e padrona: ormai ti dico addio, o libertà ereditata dai padri; triste è il servaggio che mi si impone; sono tenuto in catene; mai che Amore al misero allenti la stretta, brucia, o che me lo sia voluto o che abbia commesso un errore; brucio, ahimè, e tu, spietata fanciulla, allontana le fiaccole! Pur di non dover provare tali dolori,*

*quanto preferirei essere pietra sui gelidi monti, o levarmi scoglio, esposto ai venti furiosi, percosso dall'onda d'un vasto mare, che infrange le navi. Ora amaro m'è il giorno e più amaro il buio della notte.]*

Combattuto tra note spirituali e intensa sensualità, l'innamorato è portato a venerare la donna, ad amarla in modo assoluto e totale sino a divinizzarla. L'idolatria della donna, la sua apotheosis, origina due importanti conseguenze: innanzitutto v'è il lacerante conflitto tra amore e religione, poiché la donna viene sostituita alla divinità; mascherato con giustificazioni teologiche l'amore cortese si configura come una spicciola “legalizzazione” dell'adulterio.

Lo Stilnovismo tentò di placare questo dissidio tra amore e religione sostituendo la “femme fatale” del Medioevo francese con la figura donna angelicata, capace di purificare e nobilitare l’animo. Si esalta di conseguenza la nobiltà d’animo e non quella di stirpe, come l’unica in grado di esperire l’amore in quanto catarsi: si pensi al manifesto dello Stilnovo, “*Al cor gentile rempaira sempre amore*” di Guido Guinizzelli o al sonetto di Dante “*Amore e ‘l cor gentil sono una cosa*”. Nella Vita Nuova Dante porta alle estreme conseguenze la teoria di Guinizzelli sostenendo che la donna è in grado di elevare l’uomo sino a Dio per cui tale sentimento, lungi dall’essere passione sensuale che impedisce il controllo della ragione come era inteso da Cavalcanti, si configura come il processo mistico che porta l’uomo a Dio. Dunque la donna e l’amore della Vita Nuova sono figura, cioè anticipazione, di Beatrice e dell’Amore delle Commedia.

## **DAL TESTO ALLA STORIA**

---

### *Paolo e Francesca e la lussuria nel Medioevo*

Le notizie storiche sulla vicenda dei due amanti sono piuttosto scarse. Francesca, figlia di Guido da Polenta signore di Ravenna, andò in sposa a Gian Ciotto (cioè zoppo) Malatesta, signore di Rimini. Si trattava di un matrimonio stipulato per ragioni politiche perché si intendeva mettere pace tra le due famiglie dei da Polenta e dei Malatesta, dopo le sanguinose lotte che le avevano vista contrapposte. Innamoratasi del cognato Paolo, essa venne trucidata dal marito assieme all’amante. Il fatto dovette avvenire tra il 1283 e il 1286. Sono romanzeschi tutti gli altri particolari della storia, come ad esempio l’inganno subito da Francesca che credeva di dover sposare Paolo, sono frutto della fantasia dei commentatori antichi.

Innumerevoli sono gli aneddoti pervenutici sulla condotta poco edificante dei fiorentini all’epoca di Dante. Tra gli altri, si ricorda una predica di Fra Giordano da Rivalto tenuta il giorno di San Domenico nella chiesa di Santa Maria Novella. Il domenicano si lamentava del fatto che su cento uomini sposati, a stento ve ne fosse uno che non si macchiasse di adulterio. Il cronista Giovanni Villani individuava l’inondazione dell’Arno come causa di questi costumi intaccati da vizi e turpitudini. Dante stesso, nel canto XXIII del Purgatorio mette in bocca all’amico Forese Donati

un'aspra sferzata alle donne fiorentine, accusate di essere più licenziose di quelle selvagge della Barbagia di Sardegna.

## UT PICTURA POESIS

---

### *L'episodio di Paolo e Francesca dalla fabula alla tabula*

L'episodio, terreno ed ultraterreno, dei due innamorati ha riscosso enorme fortuna nella tradizione iconografica che si è diversificata notevolmente nella scelta dei momenti all'interno dell'episodio, con conseguenti diversi tipi di approccio al soggetto. Coloro che hanno scelto la vicenda terrena di Paolo e Francesca, generalmente hanno deciso di condensarla nel momento del bacio, spiato o meno dal marito di Francesca, oppure nel triste epilogo della vicenda, l'uccisione dei due cognati l'uno nelle braccia dell'altro. In entrambi i casi, per la pittura, si privilegia il gusto per la ricostruzione storica dell'ambientazione. In altri casi è stata scelta la vicenda ultraterrena dei cognati. Anche questa, come la precedente, si bipartisce in due momenti: il colloquio con Dante, quindi con un taglio narrativo e illustrativo, o una mera rappresentazione delle due anime, che nell'Ottocento romantico sono divenuti simbolo di un amore quasi mistico. Quest'ultimo tema, presente anche in scultura, prescinde da qualunque dettaglio iconografico.

La nipote del poeta francese Lamartine, Valentine de Saint-Point, amante e sodale del principe dei futuristi Filippo Tommaso Marinetti, nel 1913 pubblicò il *"Manifesto futurista della lussuria"*, un inno sfrenato al piacere senza vincoli e remore morali: *"L'amore è un valore obsoleto e deve essere sostituito dal desiderio che, lungi dal ridursi al piacere carnale, è la condizione di una pienezza dell'essere [...] la lussuria è una forza"*.

La stessa concezione dell'eros, come forza vitale che schiude all'uomo l'essenza stessa della vita, è esemplificata dai pittori futuristi Aligi Sassu e Umberto Boccioni.

Aligi Sassu si dedicò, tra il 1980 e il 1986, a ben 113 acrilici su altrettanti episodi della Commedia e a tal proposito scrisse: *"Ho affrontato La Divina Commedia per dare forma e figura alla voce più segreta di Dante, in simbiosi con la mia pittura, con la realtà e il sogno"*.

La forza visionaria del futurista, si traduce in questo caso in una pittura pura, tutta colore, che trasuda sensualità e passione carnale grazie al magma cromatico che riprende l'equazione cara ai latini amor=flamma. Le nudità prorompenti dei corpi travisano le terzine dantesche *"Amor [...]prese costui della bella persona che mi fu tolta"* e *"Amor [...] mi prese del costui piace sì forte"*: non c'è infatti traccia del pianto di Paolo o del "dolore" di Francesca che ricorda il tempo felice nella miseria, ma il tutto è imperniato sulla venustà del corpo, sull'aspetto fisico, in definitiva sulla carne. L'esplosione incontenibile di "laetitia" che ne deriva investe l'osservatore, inebriandolo della stessa gioia smodata e incoercibile che soggioga le anime, anzi che "ancor le offende".



Aligi Sassu,

Paolo e Francesca, 1981-1986



Umberto Boccioni,

Il sogno o Paolo e Francesca,

1908-1909, Milano, collezione privata

La tela di Boccioni trascende le indicazioni dantesche e tende ad assurgere a paradigma stesso dell'amore, inteso come l'unica oasi di felicità nella triste esistenza umana. Il moto ascensionale delle due figure abbracciate, il loro librarsi "leggieri" sospesi nell'aria, un'aria poi che non ricorda affatto l' "aere perso" del girone dantesco, immerge l'immagine in un clima onirico, sognante. Paolo e Francesca sono voluttuosamente abbandonati all'Amore, immersi in un silenzio inumano, in una situazione sospesa, astratta, priva di svolgimento temporale perché "quello amor che i mena" supera l'hic et nunc. "Amor vincit omnia" dunque, e soprattutto "non cedamus amori": l'amore di Boccioni è in un certo senso l'amore bucolico di Virgilio, un amore che è in grado di

vincere qualsiasi ostacolo o vincolo, persino di elevarsi al di sopra della squallida massa dannata che affiora lugubrementemente dalle acque stagnanti della palude, capace persino di squarciare il cielo e di strappare così un lembo terso all' *"invida aetas"* che incombe. *"Quale vita, quale gioia senza Afrodite d'oro?"* (Mimnermo): forse questo pensano Paolo e Francesca.



Auguste Rodin

Paolo e Francesca, 1867

Parigi, Musée Rodin



Rodin dedicò molti studio a questo soggetto (basti vedere “Il bacio” qui accanto) ma la scultura “Paolo e Francesca” custodita al Musèe Rodin di Parigi ne è l’apogeo. Contemporaneo degli impressionisti, Rodin cercò di rendere il movimento tramite la luce e l’articolazione delle forme nello spazio. Tuttavia, a differenza degli artisti del Caffè Guerbois, che predilessero una resa antimonumentale e antieroica della vita, tesi come erano a scrostare la realtà degli orpelli che la demistificavano, Rodin optò al contrario per l’eroismo e la monumentalità classici, anzi michelangiolesci. E’ proprio di Michelangelo, ad esempio, il “non-finito” della scultura in esame che si realizza attraverso la densa plastica scultorea che fonde i corpi avvinghiati. Il dinamismo e l’evanescenza della “bufera infernale” che William Blake aveva comunicato con eccelsa acribia sia tramite l’oculata struttura compositiva sia mediante il dosaggio dei colori, in Rodin viene reso dalla posizione aerodinamica dei corpi che riproduce la metafora dantesca delle gru.



Gaetano Previati,

Paolo e Francesca,

1887, Bergamo, Accademia Carrara

La stessa intensa carica erotica si può ritrovare anche in Gaetano Previati, esponente della Scapigliatura milanese, che fa di Francesca una “Bovary ” del Duecento. Attraverso la suggestiva soluzione iconografica dell’unica spada che trafigge gli amanti, proprio come è “una” la morte nei versi della Commedia (“Amor condusse noi ad una morte”), Previati unisce i due in un macabro amplesso, accentuato dalla presenza del letto che occupa quasi tutto lo spazio dell’inusuale formato orizzontale della tela. Come la Lupa di Verga o la Fosca di Tarchetti, la Francesca di Previati è una delle tante “femme fatale” , una seduttrice che succhia pian piano le energie dell’uomo proprio con la stessa insaziabilità di un vampiro, una divoratrice inappagabile di uomini che non si ferma dinanzi ad alcun divieto morale o sociale, circondata da un alone sinistro, demoniaco, che nelle pennellate di Previati si traduce nella bocca dischiusa in un gemito di dolore, ma forse ancora in un gemito di avida lussuria. Si tratta, in definitiva, di una virulenta stoccata contro le donne borghesi dell’epoca che dietro il perbenismo di facciata occultano un erotismo perverso e mortale.

Prolifica è quella tradizione iconografica che legge l’episodio di Paolo e Francesca in chiave troubadour, calando i due personaggi nell’ambiente medievale della corte e ponendo l’accento soprattutto sulla pudicizia di Francesca. Celebre esempio è l’opera di Ingres all’insegna della sobrietà e della delicatezza sia nella caratterizzazione dei personaggi sia definizione nella degli interni. Prevalgono infatti il gusto primitivistico e la raffinata stilizzazione adatti ad un soggetto medievale che trovano rispondenza nella pudicizia di Francesca e nell’amore di Paolo. Si tratta, tuttavia, di una rappresentazione un po’ naif dell’episodio che si condensa nel bacio dato sulla guancia. Sembra quasi di assistere al bacio rubato tra due adolescenti che, nel fior degli anni, conoscono per la prima volta l’amore, ben lungi dunque dal verso dantesco “la bocca mi basciò tutto tremante”. I cognati di Ravenna, dunque, diventano quasi due novelli Romeo e Giulietta, due paladini dell’amore puro e totale che ardisce addirittura sfidare le rigide convenzioni politiche e gli interdetti sociali, pagando il fio con la vita.



Jean Auguste Dominique Ingres,  
Paolo e Francesca, 1834 circa, Glens Falls,  
Hyde Collection



William Dyce, Paolo e Francesca, 1845,  
National Gallery of Scotland, Edimburgo



Vi è poi Anselm Feuerbach che preferì il momento immediatamente precedente quello del bacio interpretandolo in chiave idilliaca: Paolo e Francesca sono immersi in una florida e lussureggiante vegetazione, intenti nella lettura del romanzo. L'inconsapevolezza dei due giovani, che ignari cadono nel tranello di Amore, è sottolineata dalla predominanza del colore bianco usato per la pelle diafana di Francesca e per la vistosa e lucente gonna bianca. Mentre il rosso intenso dei piccoli boccioli a destra, ripreso poi dal copricapo di Paolo, allude alla passione amorosa che sta per sbocciare tra i due.



Anselm Feuerbach, Paolo e Francesca, 1863-1864,

Monaco, Schack Galerie



Dante Gabriel Rossetti, Paolo e Francesca da Rimini, 1855

Londra, Tate Gallery



L'acquerello di Dante Gabriel Rossetti è invece alla base di un dipinto e di una decorazione di un pezzo di mobilio. Questo spiega anche la tripartizione dell'opera che permette al preraffaellita di scandire l'episodio narrato nel canto V in tre momenti. Il raffronto con il testo dantesco è fornito dallo stesso pittore che scandisce ciascun momento con una parte la terzina ai vv.112-114. Dunque, seguendo i versi danteschi lo sguardo dell'osservatore si porta innanzitutto sullo scomparto iniziale in cui sono ritratti, turbati e commossi, Dante e Virgilio. Sopra di loro corre l'iscrizione "o lasso". Il verso successivo, "*quanti dolci pensier, quanto disio*" è riportato in calce al primo scomparto che ritrae il bacio tra i due amanti, mentre il romanzo "galeotto" rimane aperto lasciando intravedere l'illustrazione del bacio tra Lancillotto e Ginevra nella finzione letteraria. La terzina è completata dall'ultimo verso, "*menò costoro al doloroso passo*" posto a suggello del terzo scomparto che ritrae le due anime "*ancora*" abbracciate nell'aldilà.

Sono invece piuttosto simili nella organizzazione strutturale e nell'uso dei colori le tele che scelgono l'episodio ultraterreno dei due innamorati, ovvero il loro incontro con Dante. Le anime diafane, avvolte in candide stoffe, campeggiano sullo sfondo scuro, dinanzi allo sguardo assorto e pensieroso di Dante che si erge diritto sulla destre. Francesca, con i lunghi capelli neri adagiati sulle bianche membra, si abbandona voluttuosa sul petto dell'amato che invece con un braccio copre il volto rigato dalle lacrime.



Giuseppe Frascieri, Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca, 1846,

Galleria Civica d'Arte Moderna, Savona



Ary Scheffer,

Paolo e Francesca, 1835,

Londra, Wallace Collection

## L'UNITÀ DELL'AMORE

---

### *Leggere Dante oggi*

Il termine “lussuria”, derivando dal latino *luxus* che significa “eccesso”, “esuberanza”, indica pertanto ciò che prevarica e travalica, dunque una eccedenza, un’intemperanza, una “incontinenza” a voler riprendere il “talento” dantesco.

Eppure, anche attraverso i supporti iconografici esaminati, risulta chiaro che il tema della lussuria è stato esaminato secondo due linee di pensiero antitetiche, ovvero come inferno del vizio e come paradiso dell’eros. Il testo induista Bhagavad-gita sentenzia: “*L’inferno ha tre porte: lussuria, ira, avarizia*”. Platone nel *Convivio* senza indugio ritiene che “*l’eros è un demone possente che sta fra i mortali e gli immortali*” (220 d). Un esempio eclatante è fornito anche da un olio su tela del Bronzino, risalente al 1543 e oggi alla National Gallery di Londra.



Il titolo assegnato all’opera cambia a seconda della interpretazione dell’osservatore: così per alcuni è l’ “*Allegoria del trionfo di Venere*”, per altri “*La lussuria smascherata*”. Nel primo caso, il titolo è giustificato dalla presenza della dea dell’amore colta in un bacio intenso con il putto che simboleggia il Piacere, dallo splendore del suo corpo nudo, oltre che dalla colomba e dai petali di rose che la circondano. La seconda opzione vede nella venustà della dea solo licenziosità e lascivia, vizio e perversa ostentazione, tanto più che in secondo piano emergono alcune inquietanti figure: ai due angoli ci sono Tempo e Verità che si sdegnano per il bacio incestuoso tra Amore e Venere, poi c’è Gelosia che follemente urla la sua amarezza, infine Inganno, nei panni di una bambina dal

viso angelico, ma con il corpo da sfinge e la coda serpentina. Da questi esempi emerge chiaramente come nel corso della sua storia, l'uomo si sia sempre interessato della lussuria, attribuendo ad essa molteplici, e spesso antitetici, significati.

Con il termine *eros* i Greci indicavano l'amore, generalmente fisico, tra un uomo e una donna che veniva imposto loro da una divinità. Pensiamo al mito di Pasifae (ripreso da Dante nel Purgatorio, XXVI) oppure a quello di Teia e Mirra, ma anche alla produzione letteraria greca che vanta "cantori dell'amore" del calibro di Saffo e Mimnermo. Da questi archetipi culturali emerge una chiara affinità tra amore e divino: l'amore promette elevazione sino al dio, eternità, infinità. Ma appare al contempo evidente che l'amore è anche *agape*: è cioè sentimento "platonico", fatto di meditazione e di purificazione, di continuo "donarsi" per la felicità dell'altro, infinito e disinteressato "esserci per" l'altro.

*" L'uomo diventa veramente se stesso, quando corpo e anima si ritrovano in intima unità; la sfida dell'eros può dirsi veramente superata, quando questa unificazione è riuscita. Se l'uomo ambisce di essere solamente spirito e vuol rifiutare la carne come una eredità soltanto animalesca, allora spirito e corpo perdono la loro dignità. E se, d'altra parte, egli rinnega lo spirito e quindi considera la materia, il corpo, come realtà esclusiva, perde ugualmente la sua grandezza."*

*(Benedetto XVI, Deus caritas est)*

## **Bibliografia**

Principali commenti moderni alla *Divina Commedia*

Bosco, Umberto – Reggio, Giovanni, Le Monnier, Firenze, 2002

Garavelli, Bianca, (con la supervisione di Maria Corti), Bompiani, Milano, 2006

Marchi, Alessandro, Paravia, Torino, 2001

Sapegno, Natalino, La Nuova Italia, Firenze, 1976

Sermonti, Vittorio, (con la supervisione di G. Contini) Rizzoli, 2004

Adorno, Piero, L'Arte italiana, D'Anna, Messina-Firenze, 1996

Pagliaro, Antonino, Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia, D'Anna, Messina-Firenze, 1966

Poletti, Federico – Pellegrino, Francesca, Electa, Milano, 2003

Ravasi, Gianfranco, Le porte del peccato, Milano, Mondadori, 2007







Il lavoro è stato realizzato da

AnnaRita Libia

Classe III sez. A

Liceo Classico Statale "C. Sylos"

Bitonto (BA)