

- 39 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

Inferno V:
gli spiriti amanti
e l'egoismo dell'amore

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

www.cra.phoenixfound.it

C.R.A. - INITS

MMVI

© Copyright by Carla Rossi Academy Press
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMVI

ISBN 978-88-6065-028-3

Marino Alberto Balducci

Inferno V:
gli spiriti amanti
e l'egoismo dell'amore

In questo percorso ermeneutico nel canto V dell'*Inferno* possiamo iniziare a riflettere su un *tòpos* di estrema importanza per l'universo dantesco, un *tòpos* che si costituisce intorno al concetto del "dubbio", in senso morale e quindi anche teologico. È questo un vero e proprio tema di fondo su cui si incardina tutta la complessità del mondo poetico del canto forse più famoso di tutta la *Divina Commedia*. Infatti, a causa dei suggerimenti maligni di Minosse, il dubbio assale subito la mente di Dante che si interroga adesso sulla legittimità della presenza di Virgilio dannato come guida del virtuale itinerario salvifico. In seguito, il dubbio giunge a tormentare i lussuriosi di fronte all'enigma della «ruina» (34) del cerchio: ed è qui tutto l'impatto di un segreto che sconvolge la mente e che si collega allo scandalo della croce di Cristo, alla follia della sua morte infamante e, ancor più, a quella della resurrezione-salvezza.

In questo luogo fondamentale del viaggio dantesco, si può riflettere dunque sull'incontro e lo scontro fra due incompatibili concetti d'amore: quello terreno (di cui il cerchio della pena rappresenta il disperato confine) e quello divino, spirituale. Siamo di fronte ad un mistero profondo, ad un'ombra che spaventa i dannati e li fa gridare di paura, obbligandoli ad aggrapparsi dolorosamente — come

Francesca e Paolo — alle memorie dei «dolci sospiri» (118), proprio perché la connotazione egoistica e narcisistica del loro amore e della loro «persona» (101) non debba morire, travolta senza rimedio dalla furia del vento e, quindi, passare... “oltre”.

1. *L'incontro con Minosse e i limiti del concetto antico di giustizia*

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:
 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;
 cignesi 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 odone e poi son giù volte.
 «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».

1-24

(1-3) Descrivendo la propria discesa, Dante specifica come il secondo cerchio sia inferiore al primo per estensione.

L'atto del cingere, l'immagine della "cintura"¹ costituiscono quindi il primo motivo che interessa questa sezione liminare del canto. Il cerchiare, il circondare, come idea di base, si trova ad essere qui collegato al tormento e alla tortura (cfr. 3): in inferno, quanto più si precipita tanto più si soffre a causa della maggior vicinanza a Lucifero, origine del male e del dolore.

(4-24) Il personaggio primario della sezione iniziale del canto è il giudice Minosse: creatura degradata, rispetto alla figura classica, essere ambiguo, umano e serpentino al contempo².

Attraverso la forte duplicità antropico-ferina di questa figura, il poeta presenta per via indiretta e metaforica una critica al concetto classico/antico di giustizia, emanazione di un rigore e di una severità razionale che nella sua ristrettezza, nel suo implacabile geometrismo, si associa sempre al senso del limite e del pericolo dell'orgoglio che corre l'intelligenza umana. In base alla natura più intima della rivelazione cristiana, l'uomo non deve più arrogarsi il diritto al giudizio assoluto:

Nolite iudicare et non iudicabi-
mini
nolite condemnare et non condem-
nabimini
dimittite et dimittemini
date et dabitur vobis
mensuram bonam confersam et coa-
gitatam et supereffluentem dabunt
in sinum vestrum
eadem quippe mensura qua mensi
fueritis remetietur vobis
Dicebat autem illis et similitudi-
nem

¹ Cfr. cap. I, § 13, pp. 72-80 di questo volume.

² Si ricordino a questo proposito i risultati di una nostra precedente ricerca sulle trasformazioni poetiche degli antichi miti: *Classicismo dantesco*, cit., pp. 31-41.

numquid potest caecus caecum du-
 cere
 nonne ambo in foveam cadent
 Non est discipulus super ma-
 gistrum
 perfectus autem omnis erit sicut ma-
 gister eius
 Quid autem vides festucam in
 oculo fratris tui
 trabem autem quae in oculo tuo est
 non consideras
 et quomodo potes dicere fratri tuo
 frater sine eiciam festucam de oculo
 tuo
 ipse in oculo tuo trabem non videns
 hypocrita eice primum trabem de
 oculo tuo
 et tunc perspicies ut educas festu-
 cam de oculo fratris tui³

La giustizia umana è testimonianza di una predisposizione profonda all'equilibrio, di una "eticità" che svela il privilegiato rapporto fra il singolo e la sostanza del creatore nella sua assoluta bontà ed equanimità.

Eppure, nelle formalizzazioni pratiche, come nella rigidità dell'esame della colpa e della consequenziale scelta della pena, la giustizia dell'uomo rivela il suo limite proprio nel considerare essenzialmente la natura del fatto peccaminoso in sé, più che quella dell'autore del fatto e delle circostanze pratiche e interiori che hanno determinato il crimine⁴.

³ *Lc.*, VI, 37-42.

⁴ La giustizia umana non può penetrare i segreti del sentimento, l'abisso senza limiti delle passioni contraddittorie. La giustizia umana si muove nello spazio della finitezza razionale; ma Dio — l'infinito — conosce il cuore dell'uomo e i suoi labirinti, secondo una prospettiva ampia, universale, che non è soggetta ai limiti del percepire egoistico. Esiste dunque una differenza fondamentale fra il concetto di "giustizia del singolo" e quello di "giustizia di Dio"; e il canto V dell'*Inferno* ci introduce perfettamente a questo tema, di chiara derivazione teologica paolina. Cfr. *Rm.*, X, 3: «ignorantes enim Dei iustitiam · et suam

(4) Il rigore inappellabile quindi, l'inflessibilità della giustizia umana è ciò che muta la figura del nobile giudice e sovrano di Creta in un amalgama umano-bestiale, dove la voce, espressione razionale di un pensiero articolato e distinto, si trasforma nel ringhio, in quella terrificante monotonia di un suono gutturale sordo che esprime solo rabbia latente, volontà di annientamento dell'altro, desiderio di morte⁵.

(4-15) Si noti anche un'interessante caratteristica, dal punto di vista retorico-strutturale. Nella descrizione di Minosse Dante procede in maniera rigorosamente ordinata: presenta un primo schizzo sintetico del personaggio e della sua funzione (4-6), per poi analizzarlo in maniera più intima e capillare (7-15). È questo il tipico movimento del pensiero investigante descritto da Platone nei termini di *synagoghè* e *diàiresis*⁶. La relazione fra le due parti del discorso è connotata dal poeta, in maniera simbolicamente funzionale, secondo il simbolo trinitario: alla prima parte, inclusa nello spazio di una terzina, faranno dunque seguito tre parti analitiche in cui il discorso si specifica le (tre terzine seguenti).

Strutturalmente, la relazione numerica è chiara (< 1:3 >). Ed in questo preciso ambito simbolico è importante osservare come si tenga a mettere in evidenza il nodo cruciale della Rivelazione: il rapporto fra l'unità divina e la molteplicità delle cose viventi, l'autosufficienza della causa (l' "uno") e il dinamismo amoroso e scambievolmente del mondo (il "tre"), vale

quaerentes statuere · iustitiae Dei non sunt subiecti»; *Fil.*, III, 9: «et inveniar in illo non habens meam · iustitiam quae ex lege est · sed illam quae ex fide est Christi · quae ex Deo est iustitia in fide». Per una discussione di questi problemi si può consultare: E. Käsemann, *Giustificazione e storia della salvezza nella lettera ai Romani*, in AA. VV., *Prospettive paoline*, Brescia 1972, pp. 93-118.

⁵ Sulla confusione di umano e bestiale nell'ambito del "mostruoso" della prima cantica, si può fare riferimento: B. Spaggiari, *Antecedenti e modelli tipologici nella letteratura in lingua d'oïl*, in *I "monstra" nell' "Inferno" dantesco: tradizioni e simbologie*, Spoleto (Centro italiano di studi sull'alto medioevo) 1977, pp. 107-140.

⁶ Cfr. Platone, *Fedro*, XLIX, 265d – 266d.

a dire la relazione trinitaria fra creatore (Padre) e creatura (Figlio) tramite la presenza super-essenziale del *vinculum amoris* (Spirito).

Questa specifica struttura descrittiva retoricamente profondo, ci ricollega *in primis* alle norme auree del discorso classico che, oltrepassando le ambiguità della “*dóxa/opinione*”, si muove verso un disvelamento perfetto di “*alètheia/verità*”⁷; ma la stessa struttura ci introduce anche nell’ambito della riflessione neoplatonica dionisiana sull’*exitus* e il *reditus* dell’essere, attraverso i canali dell’attrazione amorosa che ricompone l’unità primigenia attirando verso di sé le *disiecta membra* della creazione: il molteplice dipartitosi dall’unità, che in essa sempre si riconduce, richiamato da un sentimento di amore⁸.

Intimamente, dunque, la struttura retorica che viene qui ad essere esemplificata si collega anche al motivo della «cintura» a cui abbiamo accennato (2): ci parla infatti di uno svolgersi e di un tornare in sé, ma anche della possibile formazione di un cerchio perfetto.

(7-15) L’evento della confessione delle anime appare descritto come una sbrigativa procedura meccanica: l’anima si confessa, dando libero sfogo al ricordo delle colpe, Minosse vede immediatamente il luogo e le pene più adatte e nell’esprimere il verdetto, mostra il prevalere all’interno di sé di una “semiotica bestiale” piuttosto che umana⁹. Il suo essere

⁷ Cfr. Platone, *Gorgia*, VIII,-X, 453a – 456a.

⁸ Cfr. Pseudo-Dionigi Areopagita, *De divinis nominibus*, 705, A, 3; 856, C, 12.

⁹ È interessante pensare a Minosse anche come all’emblema di una coscienza che si auto-accusa, ma solo incoscientemente, non potendo quindi trarre alcun vantaggio derivante dalla profonda consapevolezza dell’errore perpetrato. Cfr. D. L. Sayers (Ed.) *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine. Cantica I, Hell*, London 1949, p. 101: «He may image an accusing conscience. The souls are damned on their own confession, for, Hell being the place of self-knowledge in sin, there can be no more self-deception here. (Similarly, even in the circles of Fraud, all the shades tell Dante the truth about themselves; this is poetically

anche serpente si rivela: attorcigliandosi sul corpo, la coda¹⁰ indica chiaramente dove l'anima deve muoversi per sottoporsi alla necessità della pena¹¹.

Minosse non fa domande ai peccatori, non investiga le caratteristiche più intime delle loro coscienze, non esamina le circostanze della colpa. Minosse pone tutta la sua attenzione su un "punto": quello che lo interessa è il crimine — il mero crimine — nient'altro. In base a questa osservazione sommaria, il giudizio si formula anzi, per così dire, si "stampa" sul corpo del giudice — ed è inappellabile.

(10-12) Pur nella sua mostruosità Minosse non ha perso comunque l'uso della parola; parla infatti con Dante, parla con le anime dannate¹², si esprime come un uomo, eppure sente lo stesso il bisogno di aggiungere altri segni

convenient, but, given this conception of Hell, it must be so.) The *literally* damned, having lost "the good of the intellect", cannot profit by their self-knowledge; *allegorically*, for the living soul, this vision of the Hell in the self is the preliminary to repentance and restoration».

¹⁰ Si ricordi come la "coda", da un punto di vista simbolico, assuma delle chiare connotazioni falliche, analogamente alla figura del "serpente". Il Medioevo deriva questo simbolismo dalle società barbariche e, in particolar modo, dalla cultura popolare degli Unni e dalla sacralità che acquisisce presso di questi la "coda di cavallo" tagliata e posta in cima ad un'asta come emblema del sesso eretto. Cfr. J. P. Roux, *Faune et Flore sacrées dans les sociétés Altaïques*, Paris 1966, pp. 163-167. La semiotica bestiale di Minosse assume dunque, in questo contesto, un'esplicita connotazione sensuale che ben si adatta alle caratteristiche della pena punita nel cerchio e definisce anche — parallelamente al "motivo razionale" del canto precedente (il nobile castello dei *megalopsychoi*) — la "componente concupiscibile" del peccato originale.

¹¹ La maggior parte dei commentatori propende per questo tipo di interpretazione a proposito del movimento circolare della coda intorno al corpo del mostro, un movimento che si può comparare a quello di una pianta rampicante intorno a un palo. Alcuni commentatori hanno invece pensato ad un moto battente, frustante della coda stessa sul ventre. In entrambi i casi il "segnale" simbolico rivela sempre, a nostro avviso, una segreta componente narcisistica e masochistica. Sulla discussione critica generale, si può vedere: F. Mazzoni, *Il canto V dell'Inferno* (Lectura Dantis Romana), Roma 1977, p. 104-105.

¹² Cfr., *Inf.*, XXVII, 124-127: «A Minòs mi portò; e quelli attorse/ otto volte la coda al dosso duro; / e poi che per gran rabbia la sì morse, // disse: "Questi è de' rei del foco furo"».

comunicativi, sente il bisogno di usare anche la coda. La parola non è sufficiente nell'universo pervertito dell'inferno, ed è ora necessario integrarla, con il simbolismo visuale della coda, per chiarire bene alle menti offuscate dal peccato, confuse e smarrite, dove è necessario recarsi per proseguire nell'ombra la liturgia del dolore.

Osservando il movimento della coda, si noti anche come l'idea del giudizio emblematicamente si complichino in termini masochistici (in quanto "indicare la pena" per ogni colpa diventa sempre un "imprigionarsi", un "legarsi") e segnatamente narcisistici (l'orgoglio di chi si arroga il diritto di giudicare è anche un "abbracciarsi", un modo per manifestare amore esclusivo — assoluto e assolutizzante — del proprio stesso punto di vista), secondo le più comuni passioni dello psichismo infernale¹³. Ad apertura di canto la stessa coda del mostro, con tutto il suo simbolismo segnatamente sensuale e fallico¹⁴, acquisisce ulteriori significati emblematici proprio in quanto strumento di scrittura.

Con la sua lunghissima appendice serpentina il mostro scrive sul suo stesso corpo la legge infernale: alla mano (simbolo di visione e intellesione del vero)¹⁵ si sostituisce qui la figura della "coda-fallo" che rappresenta sul corpo solo falsità e menzogna, un diagramma satanico che non ha nulla a che vedere con il concetto razionale-divino di giustizia.

Al contrario, è questa piuttosto una perversione, un vero e proprio ribaltamento dell'unica giustizia — quella di Dio

¹³ Cfr. *Classicismo dantesco, cit.*, pp. 33-35.

¹⁴ Cfr. n. 13.

¹⁵ San Gregorio di Nissa, ad esempio, riflette con particolare acutezza su questo genere di simbolismo, riferendosi alla creazione dell'uomo e allo scopo delle sue membra. La mano aiuta le necessità del linguaggio, dal suo punto di vista; permettendoci di rappresentare i nostri pensieri e, quindi, le nostre parole con le lettere, essa mostra un'indubbia connotazione razionale. Può strappare la vita all'impermanenza, facendo persistere suoni e gesti. In questo, la figura della mano acquisisce anche connotazioni divine (cfr. *La création de l'homme*, Paris 1944, p. 107).

(*Deus-Veritas*) —: un ribaltamento concesso, ma non approvato.

Sul corpo del mostro, dunque, appaiono i segni della menzogna infernale: è una falsa legge, una legge che imprigiona nella dolorosa ignoranza delle verità superiori.

È la legge dell'Io, la legge di un egoismo che sempre si lega, per farsi male. E il suo "libro-corpo" è un libro che ogni volta imprigiona, come il libro di Paolo e Francesca sinfonicamente evocato — quale sigillo perfetto — a conclusione del canto (137). Facendo riferimento ai richiami sinfonici tipici di questa sezione del poema, si noti anche il rapporto fra la figura mostruosa di Minosse e le anime lussuose in generale. Il segno della spirale (la forma acquisita della coda) che avvolge un asse centrico (il corpo del giudice) ha un forte carattere tradizionale e adombra l'atto della copulazione, nel suo riferimento indiretto alla "conchiuglia-matrice" penetrata dal fallo¹⁶.

Soffermandoci ora sulla disposizione geometrica di una simile "coda-fallo" sul corpo di Minosse, (in qualità di simbolico "asse centrico"), si devono esaminare più a fondo le caratteristiche di questo insolito modo di cingersi. Innanzi tutto possiamo dire che la cintura del mostro che giudica — analogamente al suo stesso giudizio — non è poi solida e forte così come vorrebbe apparire. Posta di fronte al grande inquisitore, l'anima dannata vede subito la grande coda descrivere graficamente la posizione del proprio cerchio di pena nell'ambito dell'intricata geografia infernale; eppure, se questa stessa anima riuscisse a vedere anche dietro le spalle di Minosse, si accorgerebbe che il cerchio, o meglio i cerchi che appaiono sono fasulli, sono cerchi mai perfettamente conclusi, spezzati; non sono niente altro che involuzioni di spirale lungo la linea di un asse centrico. E la tipologia di

¹⁶ Cfr. E. Aeppli, *Les Rêves et leur interprétation*, Paris 1951, pp. 275-276.

questo diagramma non fa che riprodurre fedelmente la struttura dell'inferno, i cui gironi non si configurano mai come celle separate, indipendenti le une dalle altre. Al contrario, nella voragine maledetta ogni sezione infernale introduce alla successiva secondo un movimento curvilineo che si sviluppa a spirale verso il basso.

E tutto questo ha di certo uno spessore metaforico. Il giudizio terreno degli uomini e il suo riflesso ultraterreno non sono che inganni, non hanno e non possono avere pretesa alcuna di assolutezza; provocano soltanto dolore, sofferenza, spingono verso il basso, offendono continuamente la sacralità dell'uomo mostrando come assolute le sue sconfitte.

Eppure, non dobbiamo dimenticare che quello stesso "basso" dove Minosse spinge le anime disperate può sempre riconvertirsi in "alto"¹⁷ (come il "ribaltamento" simbolico di Dante, alla fine del percorso infernale, ci lascia certo intuire)¹⁸, secondo la dinamica Di una grazia che — proprio

¹⁷ Secondo il potere dell' "ambivalenza", che introduce ad una verità più alta e "poliedrica" rispetto all'univocità del concetto logico-razionale, il mostruoso ha sempre una sua positività ed è in fondo (spesso, suo malgrado) un potenziale alleato dell'eroe che affronta la difficile avventura. Cfr. V. Jewiss, *Monstruous Movements and Metaphors in Dante's Divine Comedy*, in «Forum Italicum», vol. 32, n. 2, Fall 1998, p. 340: «[...] That the monster serves a utilitarian purpose, is part of rather than opposed to God's plan, and fits within the general framework of Dante's poetics articulated in the first canto: "ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte." (But, to treat of the good that I found in it, I will tell of the other things I saw there. *Inf.* 1: 8-9). Dante pushes beyond the horrors of hell and an aesthetics of the ugly to articulate an instrumentality of the monstrous which unfolds within the parameters of God's grace. Interestingly, in his *Etymologies*, Isidore of Seville makes a subtle but crucial distinction in his study of monsters which bears relevance to my point. He insists that they are not contrary to nature because they are made by divine will and thus are intended to be part of creation. Rather, they are against what we call nature. In other words, monsters startle and terrify us, but they do not ruffle God, for they are part of his plan. Isidore's definition, which posits that monsters are within God's framework but outside of ours, is striving towards the type of instrumentality Dante creates in the *Inferno*».

¹⁸ Cfr. *Inf.*, XXXIV, 77-81. A questo proposito, si consideri l'analisi finale del nostro *Classicismo dantesco*, cit. pp. 257-267.

sul terreno arido dell'*humilitas* — nello svuotamento della coscienza egoistica, è in grado di riempire il vaso dell'anima e ricollegarla di volta in volta alle universali ragioni dell'essere¹⁹. Ricordando quanto rilevato fin'ora, la coda di Minosse esprimerà bene a questo punto tutto il limite di un pensiero egoistico (falso pensiero) che si manifesta con orgoglio, e si comunica quindi al di fuori di sé, ma solo secondo i parametri di una "falsa retorica"²⁰.

Nonostante l'orribile arroganza che rischia di paralizzare la mente di Dante come pellegrino e di autore dell'opera, il "cerchio" del giudizio di Minosse non si chiude, non può chiudersi: le celle del carcere rimangono dunque aperte, per così dire, oltre gli spettri e la paura del buio.

(15) Le anime odono quindi l'inappellabile sentenza dell'inquisitore, ma anche qualcosa di più. Il giudizio si rafforza infatti nell'atto ferino della coda attorcigliata sul corpo, ma anche nel suono sferzante di questa la quale — proprio come una frusta colpisce e si avvolge su un asse — avviluppa nel buio Minosse: gli fa male, tortura, mentre egli stesso fa male.

Dopo aver visto e udito, i dannati sono condotti al luogo di pena dalla loro stessa volontà sbagliata. Attraverso l'orrore, infatti, questa li rivolge nel buio, verso il basso («son giù

¹⁹ Sulla funzionalità spirituale dell'*humilitas*, si possono valutare i risultati di una nostra precedente ricerca: *Rinascimento e anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Firenze 2005, pp. 1- 436.

²⁰ Sulla natura meccanica del giudizio di Minosse prigioniero, come gli altri suoi prigionieri, del mistero della giustizia divina (che egli non può conoscere), cfr. R. Hollander (Ed.), *Dante Alighieri, Inferno*, New York 2002, p. 101: «The mechanical nature of Minos's judgment — he is a judge who renders judgment with his tail, not his head — underlines the lack of authority of the demons in hell: Minos is merely doing God's work. Hell is presented as a perfectly functioning bureaucracy. If some of Satan's minions are at times rebellious (e.g., the rebel angels in *Inf.*, IX, the winged demons in XXI-XXIII), they are so in vain. Hell, too, is a part of God's kingdom».

volte»), secondo un preciso movimento, un moto analogo al motivo della “spirale” in precedenza discusso.

(19-20) Il cerchio del giudizio, del resto, può consolidarsi solo attraverso la fiducia stessa dell’anima dannata che, proprio perché impaurita, crede in tutta la radicale absolutezza e insormontabilità delle sentenze di pena. Ed ora Dante, di fronte ai moniti del giudice, sperimenta in prima persona l’impatto brutale con la potenza apparentemente assoluta di questa paura. Minosse sta ora dicendo al pellegrino di rendersi conto che egli è entrato in inferno come un dannato, passando attraverso la porta dei dannati e seguendo il loro stesso percorso perché è un peccatore egli stesso, un peccatore che ha perduto la strada («com’entri») e che nei suoi lunghi percorsi ctoni deve in ogni momento usufruire — *necessitate cogente* — del supporto di una guida analogica («di cui ti fide»), di Virgilio cioè: egli stesso un peccatore, un dannato²¹.

È come Minosse se volesse cercare di impaurire il pellegrino. Prova a indurlo a credere fino in fondo che egli è solo un cieco guidato da un altro cieco niente più. Il giudice d’inferno mostra gli aspetti di una realtà brutale, nuda e cruda, vuole far nascere il dubbio nella mente di Dante²², un

²¹ Cfr. G. Padoan, *Commento all’Inferno (canti I-VIII)*, Firenze 1967. Si ricordino anche, a questo proposito, le seguenti osservazioni di Robert Hollander: «Virgil obviously understands that Minos’s words were meant to scare Dante off (and perhaps he also understands the implicit insult to himself contained in them)» (*op. cit.*, p. 102).

²² Il dubbio impaurisce — certamente; ma la coscienza di Dante ha una spiccata natura “filosofica”, nel senso originario del termine. Anela a conoscere, ma non puramente sospinta da un orgoglio razionale. La sua ricerca della verità è infatti anche una “scelta amorosa”, è incoraggiata da “Virgilio ragione”, fortemente, eppure è sempre all’insegna della dolcezza, nell’infinita nostalgia di “Beatrice”. Agostinianamente, la *Divina Commedia* mostra dunque come il dubbio nell’uomo racchiuda in sé una sorta di “certezza originaria”, superiore al dubbio stesso (cfr. *De vera religione*, 39, 73: «Omnis qui se dubitantem intelligit, verum intelligit, et de hac re quam intellegit certus est: de vero igitur certus est. Omnis ergo qui utrum sit veritas dubitat, in seipso habet verum unde non dubitet;

sentimento di assurdità e di follia per quello strano pellegrinaggio, che già il poeta aveva testimoniato ancora prima della discesa nel buio²³.

(20) In realtà Minosse cerca istintivamente di combattere l'eventuale sospetto della fragilità della costruzione infernale e quindi di tutta l'assolutezza del giudizio razionale umano e dei consequenziali perpetui martiri. In inferno l' "entrare" è ampio, per varie ragioni, ma (e si noti bene) anche perché la stessa porta è stata completamente scardinata e giace riversa al suolo, dopo il *descensus ad inferos* di Cristo – Verità che libera l'anima²⁴.

Minosse sa bene che, in seguito alla morte del Salvatore, Dante e tutti i dannati devono per forza notare il segno misterioso dei cancelli infranti; egli cerca di sforzarsi oltre misura per proteggersi dal dubbio (l'inferno è davvero assoluto, invalicabile...?) generando dubbio (l'impossibilità di sfuggire all'inferno). Il dubbio del resto, da un punto di vista teologico-morale, si configura sempre come un vero *preambulum corruptionis peccati*²⁵. E questo è evidente nell'episodio della colpa edenica (passaggio dalla fiducia nella visione unitaria ["vedere/conoscere" dell'uomo in Dio] al dubbio di un'altra possibilità ["vedere/conoscere" da soli] ispirata dal razionalismo serpentino)²⁶.

nec ullum verum nisi veritate verum est»). Modernamente parlando, si può dire che il dubbio sia il modo di "dar-si" e di "essere" della cosa stessa; ma è anche lo stimolo ad una ricerca inesauribile, illimitata (cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura ed una filosofia fenomenologica*, vol. I, Torino 1976, § 103; J. Dewey, *Logic: The Theory of Inquiry*, II, p. 73).

²³ Cfr. M. A. Balducci, *Classicismo dantesco*, cit, pp. 13-23.

²⁴ Cfr. *Inf.*, VIII, 124-130: «Questa lor tracotanza non è nova; / ché già l'usaro a men secreta porta, / la qual senza serrame ancor si trova. // Sopr'essa vedestù la scritta morta: / e già di qua da lei discende l'erta, / passando per li cerchi senza scorta, // tal che per lui ne fia la terra aperta».

²⁵ R. Aubert, *Le problème de l'acte de foi: données traditionnelles et résultats des controverses récentes*, Louvan 1958.

²⁶ Cfr. M. A. Balducci, *Classicismo dantesco*, cit. pp. 269-295.

(21) Ma il dubbio non è un limite invalicabile, rappresenta semplicemente un ostacolo che rallenta l'andare. È un terribile impedimento sul cammino, ma, nella sostanza, non può certo bloccare un percorso, proprio perché non possiede la vera solidità tipica della certezza affermativa. Minosse può solamente («pur») gridare, nient'altro; cerca di incutere timore con la sua tremenda apparenza. Spaventa il pellegrino, ma non lo ferma, perché alle sue implicite minacce non può corrispondere mai alcun atto realmente (e quindi eternamente) coercitivo.

(23) Altrove (e non in inferno) è possibile l'unione perfetta di volontà e potere («dove si puote/ciò che si vuole»); ma qui essa stessa non trova verifica.

Minosse, assieme a ciò che lui stesso rappresenta, è stato sconfitto, nonostante che solo in pochi riescano veramente a capirlo. E Virgilio è purtroppo pienamente consapevole di appartenere alla dimensione dei perdenti/perduti che, in fondo, hanno paura di Minosse e che accolgono nel cuore la tenebra²⁷. Virgilio conosce la sua disfatta e la disfatta della fiducia razionale classica; ma Virgilio sa anche (senza poterlo comprendere, senza poterlo “sentire” purtroppo e, quindi, senza potersi salvare) che il suo potere di guida ragionevole nasce da un misterioso contatto trascendente fra la sua sfera e quella di una verità superiore che per lui uomo è impossibile rappresentare (elezione di Virgilio da parte di Beatrice, per la salvezza di Dante). Virgilio ora capisce che è trascinato²⁸; e

²⁷ Cfr. *Inf.*, I, 70-72: «Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi, / e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto / nel tempo de li dèi falsi e bugiardi».

²⁸ Cfr. *ivi*, II, 61-72: «l' amico mio, e non della ventura, / ne la diserta spiaggia è impedito / sì nel cammin, che vòlt'è per paura; // e temo che non sia già sì smarrito, / ch'io mi sia tardi al soccorso levata, / per quel ch'io ho di lui nel cielo udito. // Or movi, e con la tua parola ornata / e con ciò c'ha mestieri al suo campare, / l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata. // I' son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare».

può dire solo che è bello ciò che lo trascina. Oltre “bellezza” e “dolcezza”, le sue parole non hanno più significazione.

3. *Il luogo di pena e le gerarchie dei lussuriosi*

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.

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

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,
faccendo 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?».

«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 libio fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.

Ell'è Semiramìs, di cui si legge

che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge.

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 il 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.

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

25-72

(25-27) L'attenzione del poeta si sposta ora verso il supplizio del secondo cerchio; e la sua mente, nelle percezioni uditive, è all'improvviso catturata e "percossa" dalle grida degli amanti. In questo medesimo "percuotere", in questo ossessivo battere già si preannuncia la dinamica interna della bufera e della sua rapina, nell'ambito di una sottile e nascosta allusione erotica ai modi consueti dell'amplesso carnale. Ma notiamo anche un richiamo al battere della "coda-frusta" (altro elemento simbolico di forte connotazione erotica)²⁹ di Minosse, e al suo "farsi male" imprigionandosi nell'abbracciarsi.

(28-36) A questo punto, si introduce significativamente la sinestesia che riguarda l'assenza di luce, , ricollegandosi a quanto abbiamo rilevato sul "ringhio" (4).

In questo luogo (in cui il "muggiare" di tempesta si connota a tratti in «strida», «compianto», «lamento» [29; 35]).

Esiste anche tutta l'angosciosa paralisi di un lungo silenzio di fondo, impenetrabile, totalmente estraneo alla luce.

²⁹Cfr. n. 13.

Parola e mutismo sono poste dunque sulla stessa linea.

Nell'ambito della figurazione ambientale, si scontrano e si fondono rafforzando di certo quanto si vedeva a proposito della *vanitas in essentia* del discorso del giudice serpentino: la sua retorica falsa, il suo "muto parlare". Del resto, attraverso il *tòpos* del "mutismo", l'impostato "movimento sinfonico" non fa che preludere e dare vigore alla successiva connotazione della colpa, la colpa delle anime che «la ragion sommettono al talento» (39), preparando così il grande *pàthos* del finale tragico: l'idea della "voce-pianto" e dunque, della parola vana («Mentre che l'uno spirito questo disse,/l'altro piangeva» [139-140]).

Lussuria quindi, come conquista della "rosa" carnale, naufragio nelle diverse meraviglie dei sensi, nell'estasi di un piacere che annulla il legame armonioso originario tra ragione e desiderio (l'amore "primo" della verità universale). Ormai — e non possiamo negarlo — lo sconvolgimento regna sovrano: una tempesta infuria; ed è implacabile, le corde e le vele si spezzano.

(28-33) Nella descrizione dell'uragano infernale, il suono dell'enorme muggito ci riporta al simbolismo erotico della grande "vacca", in connessione con tutta una serie di miti arcaici della fertilità. In questo caso il verso animale, nelle sue specifiche connotazioni, non ci sorprende del tutto, manifestandosi proprio nella sua connessione profonda con la figura del giudice di Creta e i diversi tratti pertinenti della leggenda minoica³⁰. Il mare ci riporta al luogo sacrale dove era apparsa la meraviglia del toro bianco di Poseidone offerto a Minosse per lo scopo del sacrificio catartico; il muggito richiama lo stesso toro, ma anche (e questo tramite un riecheggiare di ovidiana memoria) alla falsa vacca di Pasifae, costruita da Dedalo, così come ai lamenti della regina

³⁰ Cfr. J. Soustelle, *La Lune, mythes et rites*, Paris 1962, pp. 79-81.

amorosa soddisfatta dalla bestia³¹. Il muggito di Pasifae, occultato abilmente nell'ambito di quello che si può definire come "discorso melodico primario", sarà dunque riverberazione in filigrana che introduce perfettamente al fondamentale *tòpos* del canto, del dramma della ragione (l'ingegno di Dedalo) e del suo lasciarsi imprigionare dal «talento» (il desiderio della sovrana [39]).

Il vento poi, anzi i «contrari venti» (30) della similitudine si mischiano e si impregnano simbolicamente dell'acqua delle grandi onde della tempesta marina: sono venti appesantiti dunque, come lo spirito di questi peccatori, in cui lo slancio amoroso, a causa di una passione intrisa di lussuria, non può seguire la rotta, mantenendo equilibrio nel volo³².

(34-36) La schiera dei lussuriosi nei suoi rivolgimenti e nelle sue percosse (33) torna a esibire in modo magnificato il segno a spirale della coda del medesimo giudice infernale. Siamo ancora di fronte ad un emblema serpentino³³. Siamo di fronte

³¹ Sui vari significati dei principali miti di Creta, si rimanda al nostro *Classicismo dantesco*, cit., pp. 87-132.

³² In questo caso, l'esperienza di *èros* non induce trascendimento delle barriere egoistiche ed amplificazioni universali non si rende strumento gnoseologico nell'ambito delle creative virtù della *pòiesis*. L'amore autentico ispira, infatti, nella percezione dantesca; attraverso i sensi può incoraggiare l'elevazione della mente e la generazione "artistica" di una prole immortale. Ricordiamo a questo proposito le parole di Bonagiunta, in *Purg.*, XXIV, 55-60: «O frate, issa vegg'io, diss'elli, il nodo/ che 'l Notaro e Guittone e me ritenne/ di qua dal dolce stil novo ch'io' odo! // Io Veggio ben come le vostre penne/ di retro al dittator sen vanno strette, / che de le nostre certo non avvenne» (cfr. M. A. Balducci, *Classicismo dantesco*, cit., pp. 119-132). Si ricordi poi come nel mondo dantesco, fin dal giovanile prosimetro, sia considerata sempre la possibilità di una vera e propria "evoluzione erotica" del singolo dai beni inferiori ai valori supremi, a patto di un radicale impegno per l'ideale ricostituirsi dell'originario equilibrio "amore-ragione" (cfr. *Vita nuova*, II, 9: «E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire»).

³³ Cfr. n. 13.

alla figura di un movimento irrazionale e inutile: una figura che suggerisce l'uso vano del giudizio nel primo caso (la «ragione» legale di Minosse) e l'inutilità dell'esperienza di amore (il «talento» dei lussuriosi che conduce in basso, verso il mondo bestiale). In entrambi i casi il mancato equilibrio tra le due componenti essenziali dell'anima genera il fallimento del proposito; produce un falso cerchio appunto, e altro non è che un segmento dell'eterna spirale del desiderio e della sua inevitabile insoddisfazione. Proprio a questo punto, l'irrazionalità della "schiera coda" degli amanti si rivela ancora più sottilmente nel suo assurdo intento di evitare la ruina: quella spaccatura nera che, nell'ambito del simbolismo erotico del canto, rappresenta proprio l'*hortus deliciarum* e certo la "rosa" — la porta del piacere. È così che i seguaci della *voluptas*, nel loro folle desiderio, rifuggono proprio dal luogo designato per il soddisfacimento dei sensi. L'amplesso dei lussuriosi appare quindi già predefinito simbolicamente, e in tutto il suo limite: non è immagine dell'amore autentico, di una vera e propria fusione fra opposti; ma è invece un eterno sforzo preliminare, compiacimento in quella ricerca che non è veramente finalizzata alla conquista del fine. È questo il punto in cui il vascello subisce naufragio, metaforicamente, prima di riuscire ad entrare nel porto.

Queste anime non hanno mai conosciuto l'amore, ma piuttosto la rappresentazione egoistica³⁴ e solo l'immaginazione dell'amore: hanno confuso la gioiosa immagine di

³⁴ Giova a questo punto ricordare l'interpretazione kantiana dell' "*amor sibi*", che si presenta in una precisa gradualità di connotazioni egoistiche. Nella sua forma estrema, ha evidenti tratti negativi, diventando "compiacenza verso se stesso", definibile anche come *arrogantia*. In forme più moderate, invece, si manifesta come "benevolenza verso di sé" (*philautia*): nasce da un generale desiderio di felicità e, nel momento in cui riesce ad accordarsi con la legge morale, si sviluppa in un senso positivo, diventando "amore razionale di sé" ed aprendosi quindi alla "comprensione del Bene" (cfr. *Critica della Ragion Pratica*, I, 3, A 129).

una porta lucente nel fine assoluto della ricerca. Non hanno capito l' "altrove", non hanno capito che l'origine della luce e della bellezza era lontana dai confini dell' Io, oltre quell'apertura che in fondo — nonostante la pratica diuturna dell'esperienza amorosa — non hanno mai superato. L'orgoglio della passione è stato quindi per loro nient'altro che una maschera di impotenza. Non sono mai riusciti a perfezionarsi nel corso del magistero amoroso. Non sono mai stati capaci di comprendere l'essenza dello stesso mistero d'amore, proprio perché non hanno compreso l'imprescindibile necessità della negazione dell' Io per l'altro da sé, il segreto del donarsi per ricostituirsi ancora una volta attraverso l'amato, nel "sacrificio" radicale della soggettività. In fondo, non hanno mai conosciuto veramente l' "essenza" d'amore (l'offerta di sé all'altro), e tantomeno hanno potuto comprendere, proprio a partire dal naturale accendersi dei sensi nella passione, il rapporto profondo fra gioia fisica ed estasi spirituale. La «ruina»³⁵ (34) d'amore (la spaccatura nella roccia causata dal terremoto che segue la morte di Cristo)³⁶, diventerà quindi irrazionalmente fonte d'orrore, di sgomento,

³⁵ Sullo svolgimento del motivo della "ruina", si consideri anche la prosecuzione di questo percorso ermeneutico, nel cap. V del presente volume (pp. ...). La storia dell'ermeneutica presenta varie ipotesi sul significato del termine «ruina» nel Poema dantesco, una parola concetto di fondamentale importanza e di misteriosa "vaghezza". Cfr. L. Cassata, *Tre cruces dantesche: I. La ruina dei lussuriosi*, «Studi danteschi» 48, 1971, pp. 5-14; N. Mineo, voce *Ruina*, *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma 1970-1978, pp. 1056-1057. A questo stesso proposito, si veda anche la n. (...) del cap. IV di questo volume.

³⁶ In questo caso, la «ruina» è il segno di quello che hegelianamente si potrebbe definire come l' «amore più alto», che esprime l'identità del soggetto e dell'oggetto, del divino e dell'umano. È questa «l'intuizione dell'unità nel suo grado assoluto, la più alta intuizione dell'amore» (cfr. *Philosophie der Religion*, ed. Glockner, II, p. 304). Siamo di fronte al simbolo dell'amore infinito che si lega al concetto di *sacrificium*, vale a dire della negazione totale di sé per il bene dell'altro o meglio perché l'altro — radicalmente, illimitatamente — divenga Bene. È in fondo un "abbandonar-si", un lasciare se stessi per "rivestire" poi l' "altro" di sé. È un "rifletter-si", un proiettare se stessi nell'altro.

di rabbia, insinuando il dubbio di un “oltre” mai conosciuto, il sospetto di felicità perfette e mai toccate, la tristezza e quindi l’assoluta certezza di avere intuito solo una gioia che brilla solo per un attimo e poi si trasforma in cenere³⁷.

(40-45) Analogamente a quanto si è mostrato nella descrizione iniziale di Minosse, anche nel caso della «bufera» (31) Dante segue lo stesso schema triadico della descrizione analitica di una fase specifica dell’esperienza³⁸; si precisa così una vera e propria gerarchia di spiriti amanti, paragonati a tre gruppi diversi di uccelli³⁹: gli storni, le gru, le colombe.

Queste similitudini rappresentano bene l’unità fondamentale della colpa, figurata attraverso la notazione di tre diversi tipi di volo: un volo che a partire dal caos del

³⁷ Possiamo fare riferimento, a questo proposito, alla riflessione sartriana sull’amore considerato come conflitto necessario e inevitabile scacco. In una prospettiva materialistica, infatti, l’amore non può altro che condurre ad una morte, vale a dire al fallimento del suo stesso ideale: il progetto della fusione assoluta fra due anime, fra due “infiniti”. È questo un progetto irrealizzabile; due “infiniti”, infatti, non possono che escludersi, contraddirsi. La visione sartriana dell’*eros* è dunque essenzialmente dualistica e nega qualsiasi possibilità di risolvere la stessa lotta amorosa che, per il filosofo, si genera da un desiderio meramente egoista, vale a dire dal “voler essere amati” al fine di valere per l’altro proprio come l’infinito stesso e il fondamento di tutti i valori. In altre parole possiamo dire che, in questa prospettiva, vogliamo essere amati per sentirci un “infinito” (un “dio”) per l’altro, un punto di riferimento e un significato centrale della sua stessa esistenza. Il problema è che anche l’altro desidera questo. Entrambi vorremmo rimanere liberi di esprimere senza limiti noi stessi, ma, allo stesso tempo, vorremmo anche che l’altro condividesse e avvalorasse *in toto* il nostro mondo. Il nostro naturale egoismo ci obbliga dunque ad una fallace ricerca nell’ “altro”: è una ricerca senza speranza che si svolge in ogni sua fase entro una gabbia rivestita di specchi. L’unica soluzione pratica (una soluzione – apparente) è la decisione della rottura violenta della gabbia altrui da parte di uno degli amanti. Il risultato non potrà comunque soddisfare, e si legherà senza rimedio alla frustrazione di atteggiamenti sadici e masochisti (“relazione aguzzino ↔ vittima”). Cfr. *L’être et le néant*, pp. 346-347, 436, 455, 463-464.

³⁸ Cfr. § 2, pp. 5-6 di questo stesso capitolo.

³⁹ In balia di amore — mediatore ideale fra il piano umano e quello celeste — non è certo un caso che le anime dei lussuriosi si trovino ad imitare proprio gli uccelli e il loro volo. Sul simbolismo del “volo” e dell’ “uccello”, cfr. M. Loeffler-Delachaux, *Le Circle*, Genève 1947, pp. 150-152.

disorientamento iniziale (gli storni), si fa sempre più ordinato (la schiera delle gru) e finalizzato (il volo delle colombe, dritto verso il dolce nido). La colpa è unica, certamente, ma il simbolo ne specifica il fenomenizzarsi molteplice e i vari livelli di contaminazione spirituale.

Le anime della prima schiera non sono nemmeno identificate con un nome, nella sottomissione della ragione al piacere non sono riuscite a lasciare anche la più piccola traccia del loro specifico passaggio nel mondo, non hanno inciso il libro della storia. Ma, per le seconde anime — quelle mostrate e nominate «a dito» da Virgilio⁴⁰ — la situazione è diversa⁴¹. Queste sì: queste sono state capaci di varcare il limite del tempo, hanno riportato un trionfo sulla labilità dell'esistenza individuale, sono anime di grandi personaggi, uomini e donne che hanno commosso in profondo i sensi creativi di storici e rapsodi.

L'enorme passione li ha resi capaci di grandi imprese loro hanno inciso il libro della storia — senza dubbio — come sovrani, guerrieri, poeti⁴².

(46-69) Non è un caso che il lamento delle gru sia definito dal poeta con il termine che, nel lessico di Provenza, indica una specifica composizione poetica e, in particolare, un doloroso lamento il quale rievoca, con toni malinconici e spesso con disperazione, le delizie dell'avventura d'amore da parte di

⁴⁰ *Ivi*, 68.

⁴¹ Cfr. R. Hollander, *op. cit.*, p. 103: «The group in the second simile of the canto is more select, the “stars” of lustful living. Where the starlings are as though without individual identities, the “masses” of the lustful, as it were, each of these has a particularity and a certain fame, and is thus worthy of being treated as exemplary».

⁴² Cfr. R. M. Durling (Ed.), *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno*, New York 1996, p. 95: «The emergence of the line of noble lovers (and there is a reference to the medieval vogue of stories of adulterous love in Breton *lais*) suggests that the starlings may represent more plebeian lovers».

donne abbandonate, perseguitate o tradite⁴³. Questo termine prelude bene al forte legame tra amore e bellezza che caratterizza tutti i personaggi della seconda schiera, personaggi la cui follia passionale, per la sua imponenza e, quindi, per il suo potenziale seduttivo, ha sempre e profondamente commosso il talento dell'arte. Il *tòpos* del "tradimento" è qui molto forte: l'amore descritto è specificamente adulterino; in tutti i casi femminili riguarda infatti il disprezzo del vincolo matrimoniale o della sua memoria (anche per Cleopatra, che è riuscita facilmente a dimenticare Cesare attraverso il desiderio di Antonio). Ma soffermiamoci per un attimo sull'anima che introduce la schiera: Semiramide, la sposa di Nino⁴⁴. E osserviamo in lei il ritorno del motivo della "spaccatura", del simbolo della «ruina» (34) appunto che abbiamo già incontrato e iniziato a discutere⁴⁵.

La regina di Babilonia, infatti, «al vizio di lussuria fu sì rotta» (55): è lei che rappresenta il "punto di rottura" proprio come donna amorosa, in quanto simbolo di quell'irragionevole affezione che può rompere il cerchio e tutta la logica dello spirito geometrico. Assieme a Pascal, dobbiamo infatti ricordare come il cuore abbia le sue ragioni che la ragione non comprende⁴⁶. Eppure, nonostante Semiramide abbia avuto in sorte la possibilità di rappresentare una porta, lasciandosi come penetrare dalla lussuria; non ha avuto a sua

⁴³ Cfr. R. T. Pickens, *Estoire, Lai and Romance: Chrétien's Erec et Enide and Cligès*, in «Romanic Review», LXVI (4), pp. 247-262.

⁴⁴ Per un approfondimento critico di questo personaggio, si può fare riferimento anche agli studi seguenti: I. Samuel, *Semiramis in the Middle Age: The History of a Legend*, «Medievalia et Humanistica», 2, 1944, pp. 33-44; M. Shapiro, *The Fictionalization of Bertrand de Born (Inf., XXVIII)*, «Dante Studies», 92, 1974, pp. 107-116.

⁴⁵ Cfr. n. (...).

⁴⁶ *Pensée* (?), 177 B..

volta la capacità di penetrare senza timore essa stessa nel mistero “trans-personale” dell’Essere con esplicita volontà⁴⁷.

Il suo amore, la sua lussuria ha costituito solo un mero “subire l’esperienza amorosa” in modo sterile: niente di più che un vortice senza frutti e senza scopo⁴⁸.

⁴⁷ La nozione classica di “*boùlesis/voluntas*” riguarda appunto un desiderio conforme a ragione, che si oppone al desiderio violento e sfrenato della libidine. Un simile concetto viene comunicato dagli antichi e rimane prevalente per tutto il Medioevo. Cfr. Platone, *Gorgia*, 466e – 468a; Aristotele, *De anima*, III, 10, 433a 23; *Et. Nic.* (?), III, 3, 1113a 10; Diogene Laerzio, VII, 116; Cicerone, *Tuscolanae disputationes*, IV, 6, 12; Alberto Magno, *Summa Theologiae* I, 9.7, a. 2; san Tommaso D’Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 80, a. 2; Duns Scoto, *Repertata parisiensis*, III, d. 17, q. 2, n. 3; *Opus oxoniense*, III, d. 33, q. 1, n. 9, Guglielmo di Ockham, In *Sententiae*, IV, q. 14 G.

⁴⁸ Semiramide è anche l’ “anti-Abramo”, la rappresentante della *civitas mundi* secondo l’immagine agostiniana. Cfr. *De Civitate Dei*, XVIII, 2, 3: «Sed quaedam, inquit, sanctae feminae tempore persecutionis, ut insectatores suae pudicitiae devitarent, in rapturum atque necaturum se fluvium proiecerunt eoque modo defunctae sunt earumque martyria in catholica Ecclesia veneratione celeberrima frequentantur. De his nihil temere audeo iudicare. Utrum enim Ecclesiae aliquibus fide dignis testificationibus, ut earum memoriam sic honoret, divina persuaserit auctoritas, nescio; et fieri potest ut ita sit. Quid si enim hoc fecerunt, non humanitus deceptae, sed divinitus iussae, nec errantes, sed oboedientes? Sicut de Samsonē aliud nobis fas non est credere. Cum autem Deus iubet seque iubere sine ullis ambagibus intimat, quis oboedientiam in crimen vocet? Qui ergo audit non licere se occidere, faciat, si iussit cuius non licet iussa contemnere; tantummodo videat utrum divina iussio nullo nutet incerto. Nos per aures conscientiam convenimus, occultorum nobis iudicium non usurpamus. *Nemo scit quid agatur in homine nisi spiritus hominis, qui in ipso est.* Hoc dicimus, hoc adserimus, hoc modis omnibus approbamus, neminem spontaneam mortem sibi inferre debere velut fugiendo molestias temporales, ne incidat in perpetuas; neminem propter aliena peccata, ne hoc ipso incipiat habere gravissimum proprium, quem non polluebat alienum; neminem propter sua peccata praeterita, propter quae magis hac vita opus est, ut possint paenitendo sanari; neminem velut desiderio vitae melioris, quae post mortem speratur, quia reos suae mortis melior post mortem vita non suscipit». L’imperatrice assira diventa dunque simbolo di una società corrotta e di una corrotta scelta mentale da parte dell’uomo che dirige la propria energia d’amore verso le creature piuttosto che verso l’assolutezza divina. Rappresenta dunque l’errore del tempo storico rispetto all’Eternità; come il veglio di Creta (cfr. *Inf.* XIV, 94-120) anch’essa è «rotta» (55), a causa della fatica di vivere in maniera sbagliata e di essere quindi in esilio, lontana dall’ideale stato d’essere. Cfr. M. A. Balducci, *Classicismo dantesco*, cit., pp. 120-122.

I personaggi maschili riflettono piuttosto la colpa del tradimento della patria, del sovrano, dei propri ideali civili e politici, aiutano ad illustrare ed accettare il rischio emblematico che corre Enea a Cartagine, prima dell'intervento di Mercurio⁴⁹: dimenticare i suoi doveri di fronte al popolo, proprio a causa di una donna, asservito dunque, simbolicamente, dalla parte istintiva, passionale e sentimentale della coscienza.

Notiamo infine l'inserimento extravagante di Tristano fra gli eroi antichi: unico personaggio del mondo cristiano-medievale⁵⁰. Il suo nome, ultimo della lista, viene collocato senza dubbio in una posizione enfaticamente: ci ricorda la follia di un amore senza speranza, un amore che travolge e allontana l'agire degli amanti (a causa del magico filtro di Brangania) dal consapevole controllo della volontà⁵¹ e assume un ruolo di forte carattere evocativo, fornendoci un'importante chiave ermeneutica per affrontare l'enigma degli ultimi spiriti, il mistero delle «colombe» (82).

(70-72) La sensibilità poetica di Dante rimane ora come ipnotizzata, identificando attraverso le parole di Virgilio i vari personaggi famosi, la cui forte personalità e passionalità, il cui amore senza misura hanno da sempre commosso — e

⁴⁹ Cfr. Virgilio, *Eneide*, IV, 265-267: «Continuo invadit: Tu nunc Karthaginis altae/ fundamenta locas pulchramque uxorius urbem/ exstruis, heu regni rerumque oblite tuarum?».

⁵⁰ Sulla leggenda di Tristano e Isotta si confrontino le diverse opere medievali del XII secolo che ne offrono una prima elaborazione poetica. Si ricordi in questo senso il testo di Bérout di Normandia — con il suo espressionismo essenziale e un fatalismo primitivo —; quello anglo-normanno di Thomas — più raffinementamente cortese, in cui l'amore dei due amanti è enfaticamente come il frutto di un ineluttabile destino —; e il capolavoro tedesco di Goffredo di Strasburgo, il poema incompiuto nel quale la passione si idealizza in un turbinoso movimento dello spirito verso un concetto di "nobiltà" trascendentale. Cfr. F. Barteau, *Le Romans de Tristan et Iscult. Introduction à una lecture plurielle*, Paris 1972; J. Frappier, *Structure et sens du Tristan: version commune, version curtoise*, in «Cahiers de Civilization médiévale», 6, 1963.

⁵¹ Cfr. D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris 1972, pp. 15-58.

così profondamente — il cuore dei poeti che si sono avventurati nei labirinti di amore alla ricerca del segreto della vita, vagando per la conquista del pieno appagamento e della gioia, agognando il centro del giardino, quel luogo perfetto dove germoglia la rosa. Dante è ora disorientato dalla bellezza dell'amore terreno o, per meglio dire, dalla memoria delle voci poetiche che hanno dipinto tutte le meraviglie dell'esperienza d'amore, così come è stata vissuta dai grandi personaggi della storia e del mito.

I' cominciai: — Poeta, volentieri
 parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
 e paion sì al vento esser leggieri. —
 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. —
 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 della schiera ov'è Dido,
 a noi venendo per l'aere maligno,
 sì forte fu l'affettuoso grido.
 — O animal grazioso e benigno
 che visitando vai per l'aere perso
 noi che tignemmo il mondo di sanguigno,
 se fosse amico il re dell'universo,
 noi pregheremmo lui della tua pace,
 poi c'hai pietà del nostro mal perverso.
 Di quel che udire e che parlar vi piace,
 noi udiremo e parleremo a vui,
 mentre che 'l vento, come fa, si tace.
 Siede la terra dove nata fui
 sulla marina dove 'l Po discende
 per aver pace co' seguaci sui.
 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
 prese costui della 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 si spense. —
 Queste parole da lor ci fur porte.

73-108

73-75 Nella schiera «ov'è Dido» (85), si distinguono comunque agli occhi del poeta due spiriti che volano uniti in maniera diversa; sono fra le «gru» — è vero —, ma nel volo si differenziano a causa di una particolare leggerezza: sono lievi infatti, come colombe. La vista di queste anime singolari accresce lo smarrimento di Dante, proprio perché il loro volo non appare scomposto, tormentato dal vento, non ha nulla della tipica “pesantezza” infernale: veramente è così bello.

Sembra così puro, così... innocente⁵².

(82-84) Paolo e Francesca sono paragonati a colombe nel poema; e tutto questo secondo un simbolismo tradizionale che ci riporta da un lato al culto di Venere e dall'altro al simbolo del *vinculum amoris* fra cielo e terra, a quello “Spirito/*pnèuma*” che salda in perfetta fusione e sostanza la persona del Padre a quella del Figlio⁵³.

⁵² La forte ambiguità di Paolo e Francesca come “amanti” gentili e, insieme, dannati è stata variamente presa in considerazione dalla storia dell'ermeneutica e con esiti spesso contrastanti. Cfr. F. Mazzoni, *Il canto V dell'Inferno* (Lectura Dantis Romana 1973-1976), Roma 1977, pp. 124-128; A. E. Quaglio, voce *Francesca*, *Enciclopedia Dantesca*, cit., III, pp. 1-13.

⁵³ La “colomba” nel mondo ellenico classico veniva consacrata ad Afrodite ed era offerta in dono dagli amanti. Spesso, nei bassorilievi greci, si vede una colomba che viene rappresentata come simbolo dell'anima, mentre sta bevendo al vaso della memoria. Cfr. P. Lavedan, *Dictionnaire illustré de la Mythologie et des Antiquités grecques et romaines*, Paris 1931, p. 258. Nell'arte antica e in quella cristiana in generale, la “colomba” rappresenta idee di purezza e di pace. È per Noè messaggera dell'alleanza ristabilita fra Dio, la natura e l'uomo (cfr. *Gn.* VIII); viene offerta al tempio durante i riti lustrali, dopo la nascita di un bambino

“Spirito” è amoroso affetto del creatore per la creatura, in primo luogo, ma anche l’affidarsi della natura creata all’abbraccio del padre, e il suo totale abbandono.

A causa della logica serpentina insinuatasi nella coscienza razionale, l’uomo non può comprendere le ragioni dell’amore di Dio e non può nemmeno ragionevolmente (secondo i limiti di una terrestre razionalità) ricambiare in qualche modo l’amore dell’infinita per la sua miseria esistenziale e per la sua storica labilità. Eppure, al di là di tutto, proprio nel momento in cui trova il coraggio di abbandonarsi e di non pensare, l’individuo si sente come avvolto dal mistero di amore, è nell’amore, in tutto e per tutto partecipe di esso. È così che proprio nel “non-fare”, nel “non-pensare”, nel “non-concepire” — tutto preso dall’entusiasmo che lo porta all’oblio di sé — è egli stesso azione, pensiero, parte vitale e funzionante di un tutto vivente che lo determina e lo trascina.

È questo uno stato che si potrebbe dire “smemoramento mistico”: è certo un naufragio dell’Io, con il consequenziale ricostituirsi della coscienza su basi del tutto nuove dove l’Io non è più tale, ormai divenuto parte integrante di una totalità.

Paolo e Francesca sono due cuori gentili nei quali amore trova rifugio. Hanno ospitato il “pellegrino”⁵⁴, gli hanno dato conforto, hanno iniziato ad abbandonarsi all’esperienza

(cfr. presentazione di Gesù al Tempio, in: *Lc.*, II, 22-24). Rappresenta inoltre l’emblema del transito dello Spirito Santo nell’episodio del battesimo di Cristo (cfr. *Gv.*, I, 32). Per una considerazione globale del significato cristiano della “colomba” si possono consultare: G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York 1954, pp. 15-16; M. M. Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris 1964, pp. 135, 230, 260. Intorno ai rapporti fra il simbolo della “colomba” e l’idea di “speranza” nel Poema dantesco, si può fare riferimento a: R. A. Shoaf, *Dante’s colombs and the Figuralism of Hope in the Divine Comedy*, «Dante Studies», 93, 1975, pp. 27-59. In generale, sulle similitudini degli uccelli in questo specifico canto infernale, si può anche vedere: L. V. Ryan, *Stormi, gru, colombe: The Bird Images in Inferno V*, «Dante Studies», 94, pp. 25-45.

⁵⁴ Amore viene presentato come “pellegrino” nel prosimetro giovanile (cfr. *Vita Nuova*, IX).

trascendentale, hanno creduto nella voce dello spirito «dittator»⁵⁵ — ed è così che hanno iniziato a volare⁵⁶. Hanno imparato bene a favorire perfettamente i moti dell'aria librandosi in alto e volteggiando con eleganza — appunto, «leggeri» (75).

(79-87) Dante, come personaggio, sembra impersonare in questo momento per gli amanti proprio lo Spirito che richiama al Padre, all'origine delle cose e dell'essere: ed è significativo, che a questo punto del discorso poetico lo schema del movimento dei personaggi si trovi ad essere invertito rispetto al modello. Dante infatti rappresenta un richiamo che nasce nel “basso”, verso terra, e non presenta alcun tipo di attributo “superiore”: la scena sembra così riprodurre il volo “bello” — ma alla fine disorientato — di

⁵⁵ Cfr. *Purg.*, XXIV, 59.

⁵⁶ Non è un caso infatti che — poeticamente — Dante scelga l'immagine delle “colombe” per descrivere gli ultimi amanti evocati nel canto. Sulla linea della meditazione teologica cristiana sul simbolismo figurale, il poeta cerca qui di descrivere lo sviamento di un percorso spirituale-amoroso: è un percorso che si è perversito — senza dubbio —, ma solo gradualmente e nel corso di un processo fondato su chiare e positive premesse. L'immagine dantesca delle “colombe” enfatizza soprattutto il particolare delle «ali alzate e ferme» (83) alludendo, proprio sulla scia della riflessione paleocristiana, ai rapporti fra le “ali della colomba” e la Grazia dello Spirito Santo. È in Gregorio di Nissa, in particolare, che il percorso dell'anima viene ad essere descritto come un volo che va di bellezza in bellezza, un volo in cui lo spirito umano si trasfigura nella luce e assume forma di colomba (cfr. J. Daniélou, *La colombe et la ténèbre dans la mystique byzantine ancienne*, in «Eranos Jahrbuch», 1954, p. 416). Valutiamo inoltre l'importante legame simbolico fra le colombe la bellezza della sposa e gli occhi dell'amante nel *Canticum canticorum* (II, 14; V, 12). Ricordiamo poi la relazione interessante fra questo uccello e la figura di Giona il quinto profeta minore veterotestamentario: il suo nome infatti deriva dall'ebraico “*Jônah*” che significa appunto colombo. Simbolicamente, la breve ma intensa avventura biblica di quest'uomo riguarda il tema dell'amore misericordioso di Dio che si riversa con generosità su tutti coloro che unitamente si sono predisposti ad accoglierlo (resurrezione dal ventre del pesce; perdono dei Niniviti). In questo senso l'avvicinamento degli amanti dannati alle «colombe» (82) è puramente illusorio e ci fa sentire tutta la potenza di seduzione che la bellezza apparente esercita sull'animo di Dante come pellegrino.

Paolo e Francesca nel mondo della storia. In ogni modo, il volo degli spiriti — trascurando per un attimo la questione del suo “obiettivo” — si imposta in maniera apparentemente corretta: è infatti finalizzato (aspira certo al *tèlos* del «dolce nido»⁵⁷) ed è diritto, mostrando quindi identità perfetta ed equilibrio fra ragione e sentimento: il desio»⁵⁸ e il volere appunto. Entrambe le componenti essenziali dell’anima cooperano all’unisono per cercare di raggiungere proprio il miraggio perfetto del «dolce nido»⁵⁹ dal quale proviene la voce «grido»⁶⁰ del pellegrino⁶¹.

(85) Ma ora soffermiamoci per un momento a notare la specificità del riferimento poetico virgiliano che appare a questo punto.

La schiera delle anime da cui si diparte la coppia di amanti è definita, infatti, con un riferimento specifico alla regina di Cartagine. L’amore di Paolo e Francesca sembra in qualche modo risentire del modello classico latino, il loro errore pare riconnettersi all’errore antico che si canta in quel famoso libro quarto dove, per via di metafora, si discute del filosofico incontro/scontro fra visione epicurea (l’idea del “piacere”

⁵⁷ *Ivi*, 83.

⁵⁸ *Ivi*, 82.

⁵⁹ *Ivi*, 83.

⁶⁰ *Ivi*, 87.

⁶¹ Al di là del simbolismo canonico della “colomba” si ricordi infatti che Dante non sceglie sicuramente a caso di paragonare il volo di Paolo e Francesca a quello degli uccelli consacrati a Venere. In ambito biblico e, più precisamente, nel *Cantico dei Cantici* di Salomone, ci si riferisce infatti al termine “colomba” per indicare la sposa adorata del sovrano, l’amante perfetta. E Dante nel *Convivio* fa proprio riferimento a questo medesimo testo veterotestamentario per indicare la superiorità della teologia sulle altre scienze: «E però, ragionata così la comparazione de li cieli a le scienze, vedere si può che per lo terzo cielo io intendo la Rettorica, la quale al terzo cielo è simigliata, come di sopra pare» (II, XIV, 21). È questa la disposizione suprema del pensiero in cui la ragione e l’amore (e quindi il desiderio, il «talento» ricordato in questo canto infernale (39), si fondono perfettamente e giungono senza errore al «dolce nido» (83). Purtroppo Paolo e Francesca hanno perso volando il senso dell’orientamento — sono stati sopraffatti dalla bellezza o meglio da un sogno di bellezza.

[*hedonè*] associata al punto di vista di Didone) e stoica (l'idea dell' "impegno", sociale e civile [*kathékon*]), impersonato da Enea e dal suo stesso sacrificio di sé. È questa una autentica *devotio* — da intendersi come un *se devovere* — in cui l'individuo scompare di fronte agli interessi del popolo e al volere universale degli dei⁶².

In qualche modo, l'amore dei cognati infernali è diverso da quest'ultimo atteggiamento descritto da Virgilio, e si collega piuttosto al sentimento di Didone, a quel desiderio egoistico di appagamento che travolge furioso questa stessa donna, e la rende dimentica del suo ruolo pubblico, delle continue necessità del suo popolo⁶³; che la porta ad infrangere i voti di castità su cui si fonda il destino della città nuova, proferiti di fronte al sepolcro dello sposo legittimo, per abbandonarsi al delirio, umiliarsi davanti all'amante e davanti a se stessa e, in fine, togliersi la vita.

"Suicidio" e "tradimento", dunque: questi due *tòpoi* — come due dissonanze improvvise — si insinuano poco a poco in segreto, a questo punto, nello svolgersi del discorso melodico del canto.

4. *Il tradimento di amore e il dramma del dubbio*

(90) La tragedia di Paolo e Francesca ha cosperso di sangue il loro mondo, negli ultimi esiti della loro avventura, secondo le stesse parole degli amanti. In questa parte del canto riecheggia in metamorfosi il motivo della «ruina» (34), causata proprio dal manifestarsi di quella «virtù» (36) che il sacrificio, la morte e lo spargimento del sangue di Cristo sono riusciti a

⁶² Cfr. Virgilio, *Eneide*, IV, 259-295.

⁶³ Cfr. *ivi*, 86-89: «Non coeptae adsurgunt tures, non arma iuventus/ exercet portusve aut propugnacula bello/ tuta parant: pendent opera interrupta minaeque/ murorum ingentes aequataque machina caelo».

produrre; ma nel sangue dei cognati non si mischiano simbolicamente il “rosso” e il “bianco”. Non si tratta dunque del “sangue-acqua” (uscito dal costato di Cristo in croce, ferito dalla lancia)⁶⁴ che, attraverso il dolore e l'accettazione del dolore purifica dalla sofferenza; il sangue del loro martirio si tinge metaforicamente di nero, di disperazione e di morte: è un sangue di colore «perso»⁶⁵, come quell'aria infuocata e le urla del vento⁶⁶ (89-96).

(91-93) I due amanti raggiungono a questo punto il pellegrino; e il primo loro istinto sarebbe quello di un positivo scambio amorovente di gentilezza. Dante ha mostrato interesse e compassione per loro; sarebbe quindi naturale

⁶⁴ Si ricordi l'episodio simbolico, nella narrazione del quarto vangelo: *Gv.*, XIX, 33-37: «ad Iesum autem cum venissent • ut viderunt eum iam mortuum non • fregerunt eius crura • sed unus militum lancea latus eius aperuit • et continuo exivit sanguis et aqua • et qui vidit testimonium perhibuit • et verum est eius testimonium • et ille scit quia vera dicit ut et vos credatis • facta sunt enim haec ut scriptura impleatur • os non comminuetis ex eo • et iterum alia scriptura dicit • videbunt in quem transfixerunt». Sulla fusione cromatica di rosso e bianco si possono vedere: F. Portal, *Des couleurs symboliques, dans l'antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes*, Paris 1837, 218-220; C. Ghyka Matila, *Le nombre d'or*, vol. II, Paris 1931, p. 41.

⁶⁵ Cfr. F. Portal, *op. cit.*, pp. 175-177.

⁶⁶ L'evocazione dantesca di Paolo e Francesca risente fortemente l'influsso del romanzo di Tristano e, in particolare, della sua tragica conclusione. In essa il motivo della “tempesta” è evidente — come causa del dolore degli amanti e quindi anche della loro morte. Isotta, accompagnata da Caerdin, naviga verso la costa della Bretagna per raggiungere Tristano morente; ma le forze dei venti sono nemiche, le onde sono sconvolte e l'uragano infuria: la donna giungerà troppo tardi. La bufera segue il destino dei due innamorati come nel testo dantesco in cui — con amara ironia — i cognati sono uniti nella tempesta, ma solo nella freddezza di un abbraccio di morte. La storia di Tristano si rispecchia perfettamente, *in essentia*, nella vicenda di Paolo e Francesca: il significato delle due avventure è in fondo analogo, e veramente possiamo dire che simili “dolorosi lamenti” siano scritti per offrire conforto contro tutti gli inganni d'amore — come afferma Thomas nella conclusione del suo stesso canto. Cfr. *Tristano*, in Appendice a: Goffredo di Strasburgo, *Tristano*, Milano 1983, pp. 289-293. Sul carattere tristaniano della rievocazione di Francesca, notato già da Boccaccia nel *lamento*, cfr. Toynbee, *Dante in English Literature*, London 1909, vol. II, pp. 520-521.

cercare di intercedere per lui, cercare di aiutarlo in qualche modo a raggiungere anch'esso il suo «dolce nido», per compiere finalmente ed ultimare il viaggio: ma è qui che il dubbio assale Francesca. E Dante non si trova ancora di fronte alla Pia⁶⁷, non è ancora giunto il momento di intravedere Piccarda⁶⁸: qui non è possibile — in questa disperazione d'inferno — l'inveramento paradisiaco di uno scambio di *caritas*.

In questi luoghi maledetti, il dubbio cristallizza ciascun movimento dell'anima verso l'altro da sé, il dubbio arresta la meraviglia del volo e non lascia certo che Francesca comprenda la verità della ruina. Quando Francesca inizia a parlare, il vento «[...] tace»⁶⁹ — e in questo il simbolismo è profondo. La parola degli amanti, il loro *lògos* non è infatti un discorso ispirato, non è amoroso dialogare e quindi un “parlare di vento”. La fusione “parola-ragione” e “vento-sentimento” non si realizza nelle zone tempestose dell'animo umano. Qui l'equilibrio si spezza è impossibile mantenere la rotta.

(97-99) Pace: è questo l'ideale degli amanti «leggeri»⁷⁰.

A differenza degli altri spiriti ardenti, non hanno cercato la passione per la passione. No — nell'amore hanno inseguito la pace dell'affetto, della dolcezza, della grazia soave. E all'amore erano sempre condotti da un purissimo desiderio di bellezza, per sfuggire alla logica orribile di quel mondo che li aveva assediati. Hanno voltato le spalle alla volgarità, si sono chiusi nel loro giardino.

Nell'evocazione del passato proposta da Francesca, il paesaggio stato d'animo di Ravenna e della spiaggia suggerisce d'un tratto — con emozione improvvisa — questa

⁶⁷ Cfr. *Purg.*, V, 130-136.

⁶⁸ Cfr. *Par.*, III, 42-123.

⁶⁹ *Ivi*, 96.

⁷⁰ *Ivi*, 73.

grande ricerca di quiete, la speranza di un'estasi rasserenante che preannuncia atmosfere paradisiache.

Ed ecco — quasi per miracolo — l'immagine del fiume, la pace nel mare, l'estremo raggiungimento del porto: tutte metafore così spesso ricorrenti nella terza cantica, che entro la fase conclusiva del viaggio dantesco indicheranno sempre l'inveramento dell'eterna pace nell'ambito della *mystica unio*⁷¹.

L'amore di Paolo e Francesca non è amore sensuale; la sensualità *stricto sensu* non occupa il centro della loro avventura. La lussuria quindi, l'impeto del desiderio perverso, vale a dire mal diretto, che li porta a perdersi trova la sua origine altrove, non dalla carne. L'origine del loro perverso spirituale è da cercarsi dunque in una precisa ossessione estetica, uno struggente sogno di bellezza: un sogno troppo umano, comunque — e per questo pericoloso — un sogno che esclude dal mondo della vita e, così, dal naturale movimento dell'essere. Per questo loro sono i «[...] leggieri» (75) della schiera «ov'è» Dido (85), per questo il loro volo, come la loro metafora, si differenzia.

Classicamente parlando, l'amore di Paolo e Francesca si deve associare all'*Aphrodite Ouranikè* di platonica memoria, e non propriamente all'*Aphrodite Pandemikè*⁷²: è amore umano sì, — ma amore sublimato, amore di valori purissimi, “amore di colomba”⁷³. Gli amanti — questi amanti — conoscono bene il linguaggio dei fedeli d'Amore, ma corrono lo

⁷¹ Cfr. — ad esempio — *Par.*, I, 109-114: «Nell'ordine ch'io dico sono accline/ tutte nature, per diverse sorti, / più al principio loro e men vicine; // onde si muovono a diversi porti/ per lo gran mar dell'essere, e ciascuna/ con istinto a lei dato che la porti»; ma anche *Par.*, III, 82-90: «sì che, come noi sem di soglia in soglia/ per questo regno, a tutto il regno piace/ com'allo re ch'a suo voler ne invoglia. // E 'n la sua voluntade è nostra pace: / ell'è quel mare al qual tutto si move/ ciò ch'ella cria e che natura face. // Chiaro mi fu allor come ogni dove/ in cielo è paradiso, etsi la grazia/ del sommo ben d'un modo non vi piove».

⁷² Cfr. Platone, *Convito*, VIII-IX, 180c – 185c.

⁷³ Cfr. n. (p. 124.).

stesso pericolo che anche gli stilnovisti incontrano ad ogni istante: il pericolo di Narciso, il pericolo di rimanere intrappolati nella dolcezza, nello stesso splendore che dalla nostra anima innamorata si produce⁷⁴.

È in questo senso che il bello dell'arte cela il suo versante "meduseo". In questo tipo di bellezza troppo perfetta e compiaciuta nella sua realizzazione piena è il rischio della perdita, l'eventualità di una sconfitta, proprio quando si crede di aver sfiorato il traguardo, senza accorgersi che quello stesso termine — il termine dell'agone — viene stabilito da noi, dai nostri sensi, nell'accensione improvvisa della mente.

I due "amanti-colombe" si trovano a vivere l'avventura d' "amore/Amore" con una disposizione che risente ben poco della *revelatio Christi*; nonostante non appartenga più storicamente alla dimensione degli antichi, il loro tempo sentimentale è sempre pagano, anche se certo nel senso più alto, più smaterializzato del termine. Il loro concetto di sublimità ci riconduce quindi — di bellezza in bellezza concepita dalla mente — alla mistica platonica, non certo a quella cristiana. Con questa disposizione d'anima i cognati vivono le fasi dell'esperienza dell'*èros*, percorrendo tutti i gradi della sua *climax*: dall'amore della "bellezza", all'amore del "buono" e del "bene". Si amano graziosamente, benignamente, con reciprocità assoluta («amor che a nullo amato amar perdona») [103]: ma il "bene", il "bene-per-l'altro-da-sé" è per loro un concetto lontano⁷⁵.

Il loro amore risente troppo del "bello" sensibilmente inteso — un "bello" che è proporzione geometrica razionale, ma di una razionalità tutta umana, solo umana.

⁷⁴ Cfr. n. (...) nel cap. V di questo studio (Casella).

⁷⁵ Su questo stesso *tòpos* del contrasto tra la prospettiva pagana e quella classica dell'amore, si può consultare: M. Lot-Borodine, *De L'amour profane à l'amour sacré. Études de psychologie sentimentale au moyen âge*, Paris 1961.

L'amore è in essi animato dall'ansia dell'incontro con una luce superiore che dalla carne nasce e la trascende; ma la natura di questa luce è analoga a quella che Dante pellegrino ha appena scorto, vagando nel primo cerchio degli spiriti maligni⁷⁶, è una luce che si produce nell'uomo e che finisce nell'uomo, è una luce che si fa specchio di eccellenza e di sublimità, ma solo dal punto di vista della geometria umana, solo in senso logico-razionale. È la luce della *mesòtes*, e la luce della *kalokagathìa*⁷⁷. Esistono infatti legami profondi fra i cognati e le anime del limbo; e se quest'ultime rimangono imprigionate nel nobile castello della ragione, loro sono invece costretti a vivere, nella vita e oltre questa, in un "nobile castello d'amore".

La nobiltà del loro sentimento è perfetta; eppure è incapace di abolire la storia — come dimensione dell'umano — infrangendo le barriere del tempo.

(100-108) Nell'ambito del discorso iniziale degli amanti, caratterizzato dalla famosa anafora, notiamo come il concetto di reciprocità amorosa («Amor, che a nullo amato amar perdona»⁷⁸) sia inglobato all'interno della riflessione amara di Francesca sull'inganno della bellezza che muore: chiari sono infatti i riferimenti alla «bella persona»⁷⁹, che le fu tolta, e al «costui piacer»⁸⁰, vale a dire all'avvenenza di Paolo che l'ha imprigionata nella vita... al di là della vita⁸¹.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, IV, 64-69: «Non lasciavam l'andar perch'ei dicessi, / ma passavam la selva tuttavia, / la selva, dico, di spiriti spessi. // Non era lunga ancor la nostra via/ di qua dal sommo, quand'io vidi un foco/ ch'emisperio di tenebre vincia».

⁷⁷ A questo proposito, si possono confrontare i risultati del nostro: *Classicismo dantesco*, cit., pp. 23-31.

⁷⁸ *Ivi*, 108.

⁷⁹ *Ivi*, 101.

⁸⁰ *Ivi*, 104.

⁸¹ Cfr. M. Barbi, *Con Dante e i suoi interpreti. II. Francesca da Rimini*, «Studi danteschi», XVI (1932), pp. 10-11.

La donna ricorda la propria stessa bellezza strappatale dalla morte a causa di amore, e anche la bellezza di Paolo che ancora la stringe («Ancor non m'abbandona»)⁸².

Nonostante le accuse dei cognati ad Amore⁸³ («Amor condusse noi ad una morte»⁸⁴), l'intima struttura del passo poetico dantesco ci aiuta a comprendere come il cuore pulsante dell'esperienza amorosa sia stato come "asfissiato" da un egoismo essenziale, narcisista⁸⁵ — senza dubbio — e, in fondo, anche masochista⁸⁶.

⁸² *Ivi*, 105. Questa attrazione — l'attrazione di Paolo e Francesca — è ovviamente una forma di amore terreno (anche se non perfettamente carnale, come abbiamo detto) che persegue un'idea della gioia in un senso prettamente (edonistico legato al tempo della storia. Se vogliamo ricorrere alla terminologia classica, dobbiamo riconoscere come quest'amore sia esprimibile con il termine *filèin* e non piuttosto con quello che nei vangeli sinottici indica l'amore per Dio e per il prossimo — vale a dire *agapàn*. Gli amanti infernali in realtà sono puniti dal "vento" perché, nel loro modo sbagliato e "orizzontale" di intendere il mistero d'amore, hanno cercato e continuano sempre a cercare di ribellarsi allo stesso "vento" che, proprio come Amore-Spirito, soffia verso di loro e vorrebbe attraversarli, trascenderli o meglio portarli a "trascender-si", perché vuole essere "dentro di loro", perché vuole essere "loro", nella "follia" di un Amore che supera se stesso e avvolge le sue creature per essere tutti insieme nella casa. Cfr. sant'Agostino, *De Trinitate*, VIII, 7-10.

⁸³ Cfr. Ch. S. Singleton (Ed.), Dante Alighieri, *The Divine Comedy. Inferno*, 2: *Commentary*, Princeton-NJ 1970, p. 89: «In adducing the ineluctability of love, moreover, Francesca pleads her own excuse: neither she nor Paolo was responsible, for, as she implies, none may withstand Love's power. The perverseness of such love (cf. the "mal perverso" of vs. 93) from the point of view of Christian doctrine is evident».

⁸⁴ *Ivi*, 106.

⁸⁵ Ricordiamo, in questo senso, le riflessioni di Denis de Rougemont sull'amore di Tristano e Isotta, che ricorda così profondamente la natura del legame tra Paolo e Francesca: «La situation dans laquelle ils se trouvent est donc passionnément contradictoire: ils aiment, mais ils ne s'aiment point: ils ont péché, mais ils ne peuvent s'en repentir, puisqu'ils ne sont pas responsables; ils se confessent, mais ne veulent pas guérir, ni même implorer leur pardon... En vérité, comme tous les grands amants, ils se sentent ravis "par-delà le bien et le mal", dans une sorte de transcendance de nos communes conditions, dans un absolu indicible, incompatible avec les lois du monde, mais qu'ils éprouvent comme *plus réel que ce monde*. La fatalité qui les presse, et à laquelle ils s'abandonnent en gémissant, supprime l'opposition du bien et du mal; elle les conduit même au-delà

Paolo e Francesca non hanno saputo mantenere equilibrio nell'esperienza affettiva: la bellezza, l'amore della bellezza ha avvolto e soffocato quello della bontà o, quanto meno, quest'ultima è stata confusa da loro con un'idea di bellezza

de l'origine de toutes valeurs morales, au-delà du plaisir et de la souffrance, au-delà du domaine où l'on distingue, et où les contraires s'excluent» (*op. cit.*, p. 41).

⁸⁶ Leibniz ci soccorre, di fronte al problema della contraddizione apparente che segna quelle che possiamo definire come "le due verità dell'amore". Innamorati, cerchiamo il soddisfacimento del nostro desiderio ("nostro bene"); ma anche la gioia completa dell'oggetto amato ("suo bene"). Sartre, di fronte a questo conflitto, parla del dramma dello "scacco" (cfr. n. 42). Il pensiero leibniziano invece risolve il contrasto in una prospettiva altruistica: «Quando una persona ama con sincerità, non cerca il proprio profitto — e nemmeno un piacere staccato da quello di colui o colei che ama —; ma cerca il proprio piacere nell'appagata felicità dell'altra persona» (cfr. *Op. Phil.*, ed. Erdmann, pp. 789-790). In Paolo e Francesca, più che di vero e proprio altruismo amoroso, sembra giusto parlare di un raffinato egoismo, di una ben dissimulata voluttà di possesso del corpo («bella persona»; «costui piacer») e, quindi, anche dell'anima dell'altro. Poeticamente, Dante conferisce piena evidenza a tutto questo, attraverso il progressivo prevalere della parola di Francesca (→ polo sentimentale-voluttuoso della psiche) su quella di Paolo (→ polo razionale). Nelle prime tre terzine del loro discorso, gli amanti parlano insieme al pellegrino, mostrando un apparente e formale equilibrio tra i due poli (cfr. vv. 88-96). Successivamente, Francesca si presenta da sola (cfr. vv. 97-105), per poi concludere la celebre anafora con i primi due versi di una terzina pronunciati anche dal compagno (106-107). In fine, alla domanda di Dante risponderà solo la donna con una lunga descrizione (121-738) a cui l'amato partecipa, ma solo con una sorta di "non-parola" emblematica: il pianto (139-140). In una simile situazione di "squilibrio", il sentimento, senza la disciplina del "polo razionale-maschile", non può che venire sconfitto nel tentativo di conquistare il segreto della gioia nel «dolce nido» (83). Si ricordi a questo proposito il monito di Beatrice, ad apertura della *Vita Nuova* (II, 7-10), così importante come indicazione dell'ideale equilibrio amoroso. Del resto, il prevalere del "polo sentimentale-concupiscibile" su quello "razionale" caratterizza quel decadere dell'anima verso le potenze inferiori che è tipico della lussuria, come vizio capitale, così come appare nella descrizione tomistica: «Manifestum est enim quod quando intentio animae vehementer applicatur ad actum inferioris potentiae, quod superiores potentiae debilitantur et deordinantur in suo actu; et ideo quando in actu luxuriae propter vehementiam delectationis totalem et ad sensum tactus, necesse est quod superiores, scilicet ratio et voluntas, defectum patiantur» (*De Malo*, q. 15, a. 4, 278a). Per un'analisi della colpa di Paolo e Francesca secondo una prospettiva di incontinenza, cfr. E. Malato, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, in *Lo fedele consiglio della ragione. Studi e ricerche su letteratura italiana*, Roma 1989, pp. 66-125.

intesa come un limitato concetto di gioia armoniosa, rappresentabile dalla mente in termini terrestri, atropomorfici (la «bella persona»; il «costui piacer») ⁸⁷. È stata questa una seducente armonia, una dolcezza e una gioia da scambiare reciprocamente fra gli amanti, ma solo fra le pareti del nobile castello d'amore, e mai oltre i limiti di questo.

Un simile scambio non ha nulla del concetto cristiano di amore come *agàpe/càritas* — nel senso tradizionale e originario del termine —; non è certo una relazione capace di aprire la coscienza del singolo al mistero dei sensi universali; non è un vero inseguimento alato dal «dittatore» ⁸⁸, alla scoperta del possibile fondersi della “creatura-Figlio” nell’infinità del “creatore-Padre” ⁸⁹.

No, questo scambio è un riflettersi dell’anima nello specchio dell’Io, in un’immensa e desolata tristezza: non ha nulla dell’apertura della coscienza al mistero dell’ “altro”, di ciò che è diverso da noi, di ciò che noi non possiamo conoscere fino alla fine, ma che vogliamo abbracciare di slancio perché il cuore lo suggerisce, sconfiggendo i dubbi, le esitazioni dello “spirito geometrico”. Non si parli dunque di un “abbracciare qualcuno o qualcosa al di fuori”, ma invece di un “abbracciar-si” ⁹⁰. E si poi anche come, in questo spazio

⁸⁷ *Ivi*, 101, 104.

⁸⁸ Cfr. *Purg.*, XXV (...).

⁸⁹ Cfr. C. Williams, *The Figure of Beatrice*, (Faber?), p. 118: «It is always quoted as an example of Dante’s tenderness. So, no doubt, it is, but it is not here for that reason.... it has a much more important place; it presents the first tender, passionate, and half-excusable consent of the soul to sin. ... [Dante] so manages the description, he so heightens the excuse, that the excuse reveals itself as precisely the sin ... the persistent parleying with the occasion of sin, the sweet prolonged laziness of love, is the first surrender of the soul to Hell — small but certain. The formal sin here is the adultery of the two lovers; the poetic sin is their shrinking from the adult love demanded of them, and their refusal of the opportunity of glory.” (*The Figure of Beatrice*, p. 118.)» da Sayers *Inferno*, p. 102-103.

⁹⁰ Cfr. D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 43 : «Tristan et Iseut ne s’aiment pas, ils l’ont dit et tout le confirme. *Ce qu’ils aiment, c’est l’amour, c’est le fait même*

conclusivo del canto, il motivo dello “abbraccio narcisistico-masochistico” (già analizzato osservando la coda di Minosse) si rifletta chiarissimo, al culmine del “crescendo” poetico⁹¹.

(102) E ora appare l’offesa. Francesca parla di un torto ricevuto; e il suo discorso si carica di forti ambiguità. A chi si riferisce la donna? Sta indicando la colpa di Gianciotto — il marito legittimo — oppure una precisa responsabilità dell’amante? Buti propendeva per questa seconda ipotesi, parlando di Paolo e della sua “offensiva” incapacità, di tenere la rotta, dominando con forza, razionalmente, il tempestoso viaggio d’amore⁹². Questo è senza dubbio interessante e

d’aimer. Et ils agissent comme s’ils avaient compris que tout ce qui s’oppose à l’amour le garantit et le consacre dans leur cœur, pour l’exalter à l’infini dans l’instant de l’obstacle absolu, qui est la mort. Tristan aime se sentir aimer, bien plus qu’il n’aime Iseut la Blonde. Et Iseut ne fait rien pour retenir Tristan près d’elle: il lui suffit d’un rêve passionné. Ils ont besoin l’un de l’autre pour brûler, mais non de l’autre tel qu’il est; et non de la présence de l’autre, mais bien plutôt de son absence!».

⁹¹ Si noti che gli “amanti-colombe” sono diversi dalle altre anime lussuose anche perché sono le sole che sembrano volare insieme abbracciate. Nell’oltretomba mantengono dunque la memoria dell’ultima ora d’amore e dell’interruzione del piacere a causa della morte. Le modalità del volo “diverso”, accoppiato, testimoniano questo e accentuano dunque anche quel senso di odio e quel desiderio di vendetta che traspare in tutta la poesia di questo preciso incontro infernale. In fondo non è la lussuria che li incatena all’uragano nel buio, ma quel rancore potente nei confronti dell’inganno della vita che ha posto un termine al bacio. Il lato perverso del loro amore è rappresentato dunque dalla violenza, dall’ira, dalla volontà di rispondere all’offesa con l’offesa, da una furia interna dunque — terribile, come quella della bufera.

⁹² Cfr. *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a c. di C. Giannini, Pisa 1858-1862. Da un punto di vista prettamente storico-esistenziale, Francesca da Rimini è “vittima dell’inganno” macchinato ai danni della sua amorosa sensibilità, in primo luogo dal padre Guido da Polenta, coadiuvato da Gianciotto Malatesta — certamente —, dalla serva, ma anche dal bellissimo Paolo che utilizza proprio la sua avvenenza come strumento per indurre la giovane al matrimonio con il fratello deforme. La descrizione dell’Anonimo fiorentino è esplicita, proprio in questo senso: «Messer Guido, che avea più caro il senno che la bellezza, volle pure che il parentado andasse innanzi: e come ch’elli s’ordinasse, acciò che la donna buona non rifiutasse il marito, fece venire Polo a sposarla per Gianciotto suo fratello; e così credendosi avere Polo per marito, ebbe Gianciotto. È vero che, innanzi ch’ella fosse sposata, essendo un dì Polo nella

sembra opportuno investigare nella coscienza di Francesca, seguendo la linea ermeneutica che suggerisce di identificare un'esplicita accusa nei confronti dell'altro, cioè del "geloso", del nemico d'amore⁹³, ma anche l'oscura, e forse inconscia

corte, una cameriera di madonna Francesca gliel mostrò e disse: 'Quegli fia tuo marito'. Ella il vide bello: posegli amore, e contentossene. E essendo ita a marito e trovandosi la sera a lato Gianciotto e non Polo, com'ella credea, fu male contenta. Vidde ch'ella era stata ingannata». La graduale "sopraffazione" del lato maschile da parte del lato femminile, così caratteristica di questo episodio infernale, può essere dunque letta anche come la traccia di una componente sadica nell'amore. La donna ingannata, nel mondo dei morti e del dolore, tiene legato a sé l'amante con un attaccamento, con una possessività che potremmo quindi definire quasi "feroce", gravata segretamente di pulsioni eterodistruttive. In questa grande "ambiguità", in questa "apertura" indefinita (e quindi infinita), si sviluppano tutte le riverberazioni poetiche di questo famosissimo episodio infernale. È una grande storia d'amore, senza dubbio; ma è anche una cronaca tremenda: la cronaca scritta col sangue di un enorme odio.

⁹³ La poesia cortese (forse su influsso della prospettiva mistica della teologia catara) glorifica l'amore-passione e la sua libertà di abbandono sincero, in contrapposizione al concetto di "matrimonio". Il carattere legale e istituzionale di quest'ultimo sembra opporsi infatti alla natura genuina dell'*èros*, una natura "irregolare", libera e infinita proprio perché divina e capace quindi di costituire un nesso imprescindibile fra il tempo e l'eternità (cfr. D. de Rougemont, *op. cit.*, pp. 33-36; A. Pulega, *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chretien de Troyes, Dante*, Milano 1995, pp. 34-39. Per quanto riguarda l'episodio di Francesca comunque dobbiamo dire che in esso la "crisi del matrimonio" non ha in vero alcuna connotazione realmente "mistica"; non tende infatti all'amplificazione della coscienza attraverso un radicale oblio di sé nel mistero dell'altro (in senso particolare → Paolo e universale → Dio). Ci troviamo piuttosto al cospetto di una ribellione al matrimonio che nei limiti dell'Io prende vita e che in esso si esaurisce. In questo contesto il *tòpos* della "gelosia" assume connotazioni interessanti. Gianciotto — secondo Francesca e Paolo — è il nemico di amore, colui che è geloso della loro gioia e che distrugge senza rimedio le loro esistenze. Egli diventa il simbolo di una legge che si oppone al libero manifestarsi del sentimento. In questo senso l'accusa di tradimento può essere rivolta al marito legittimo, ma anche — su un piano universale — allo stesso creatore del mondo e della legge, allo stesso Dio. Questo è il punto di vista degli amanti dannati: un punto di vista erroneo che rimane comunque legato (come sempre avviene alle menzogne del maligno), nonostante la sua perversione, ad un originario valore di verità. In un certo senso possiamo dire che la "gelosia" rappresenti una certa "passione divina" da un punto di vista ebraico-cristiano. La letteratura veterotestamentaria in particolare è ricca di rimandi significativi all'idea di Dio come "Dio geloso" ("*El quanta*"). Si tratta di un sorprendente paradosso: un

senza sensazione della propria stessa responsabilità. Paolo infatti non è che il gemello spirituale di Francesca come abbiamo detto; non rappresenta, non può rappresentare, un vero e proprio “altro”.

Francesca e Paolo non riescono ad ammettere il proprio stesso limite — e questa è la loro colpa, questa la loro rovina —: l’egoismo l’errore, l’errore di voler rimanere troppo umani nel progressivo svilupparsi dell’anima all’interno del mistero d’amore. Non riescono ad ammettere mai la loro colpa di chiusura alla verità; ma è con l’inevitabile esito funesto che Amore manifesta agli amanti la prima ipostasi

paradosso funzionale comunque che, con tutta la concretezza del linguaggio umano, cerca di significare cose alte. Questa “gelosia” è il segno potente di un legame profondo e inalienabile fra l’origine e il fenomeno, il creatore e la creatura. Rappresenta la costante presenza del divino nell’umano, con l’umano lungo tutto il percorso storico. È la volontà di custodire l’umano, nonostante tutto; la volontà di sospingerlo, di ricondurlo alla “casa”. Cfr. G. Ravasi, *Le “passioni” di Dio*, in «Acquaviva 2000», <<http://www.acquaviva.com>>, pp. 1-2: «La “gelosia” del Signore agisce contro l’ingiustizia e in difesa della pace; salva un “resto” di ebrei fedeli che escono indenni dalle turbolenze della storia; è una gelosia ardente che ha connotati marziali e che paradossalmente atterrisce Israele solo quando essa svapora perché essa brucia i nemici. La rappresentazione più bella di tale passione divina, considerata da Isaia il manto nobile di Dio (59, 17) è contenuta nella dichiarazione del Signore degli eserciti riportata dal profeta Zaccaria “*Sono acceso da grande gelosia per Sion, un grande amore m’infiamma per lei*” (8, 2). La “gelosia” — che è, come si dice tecnicamente, un “antropomorfismo”, cioè un tratto umano applicato a Dio — è anche collegata all’esperienza nuziale: “*la gelosia accende lo sdegno del marito*” (Pr 6, 34), mentre nel Cantico dei Cantici si ricorda che “*la gelosia è inesorabile come gli inferi*” (cf Ct 8, 6), e nel capitolo 5 dei Numeri si incontra una folcloristica “ordalia della gelosia”, una specie di verifica fisiologico-sacrale di un adulterio non provato documentariamente. Ma, tenendo presente il contesto socioculturale d’Israele, secondo il quale la donna era prima di tutto un bene di proprietà del marito che l’aveva acquisita versando un mohar, cioè “una dote”, il concetto trapassa dall’amore violato a quello del possesso alienato. Il francese Bernard Renaud, che nel 1963 ha pubblicato a Parigi uno studio dal titolo emblematico *Je suis un Dieu jaloux*, “Io sono un Dio geloso”, ricorda che “questo tema ripetutamente ribadito nella polemica contro gli idoli non implica solo la dimensione nuziale ma soprattutto quella del possesso che il Signore rivendica nei confronti di Israele, sua “proprietà”, che non tollera che gli venga alienata... Positivamente la gelosia traduce la sicurezza totale del fedele” ».

del vero — proprio attraverso la “morte”. Nei termini del materialismo pagano/epicureo, infatti la verità è chiara: la gioia è un “bene/bellezza” fuggevole. *Carpe diem*, dunque.

È possibile gustare il piacere, il bello ed il buono solo nell’attimo che fugge e si dilegua; non è pensabile una permanenza di una felicità qualsiasi, in qualsiasi forma.

Tutto muore, nel ritorno alla polvere e all’ombra. Ascoltiamo, ricordiamo la voce di Orazio⁹⁴:

Nos ubi decidimus
 quo pater Aeneas, quo Tullus dives et Ancus,
 pulvis et umbra sumus.
 Qui scit, an adiciant hodiernae crastina summae
 tempora di superi ?
 Cuncta manus avidas fugient heredis, amico
 quae dederis animo.
 Cum semel occideris et de te splendida Minos
 fecerit arbitria,
 non, Torquate, genus, non te facundia, non te
 restituet pietas.

Francesca è offesa, senza dubbio, è offesa dalla legge di morte, da quella feroce ineluttabilità che, in un modo o nell’altro, sempre, travolge la bellezza e la “grazia”, nel senso classico greco-latino del termine.

Amore promette gioia, meraviglia e bontà eterne; ma tutto questo è un inganno, perché tutto è destinato a perire in realtà, anche la speranza. La speranza è falsa — è la menzogna della gioia nella vita. E questa menzogna penetra brutalmente gli amanti, li uccide, li ferisce al cuore in profondo — ancora più dello «spuntone»⁹⁵ di Gianciotto.

“Offesa” è un altro termine di forte e significativa ambiguità nell’ambito del discorso di Francesca, un termine

⁹⁴ *Odi*, IV, 7, 14-24..

⁹⁵ *Commento alla Divina Commedia d’Anonimo fiorentino del sec. XIV*, a c. di P. Fanfani, Bologna 1866-1874.

che si arricchisce di connotati fisici, non solo morali; indica l' "urto", l' "infrazione" di qualcosa, la "rottura" nel suo riecheggiare l'originaria connotazione della radice latina. La donna ingannata si sente distrutta, proprio perché in lei e nell'amante è stata distrutta ogni promessa di gioia. E il colpevole è Amore, strumento ingannevole della vita e dell' «universo»⁹⁶.

Amore è il traditore⁹⁷. Gianciotto non è stato altro che un mero esecutore materiale dell'inganno e della morte.

E il vero responsabile *in primis*, l'ideatore della frode, è l' "Altro" signore di tutte le cose, padrone del mondo⁹⁸.

Egli è colui che è atteso da sempre nella Caina: gli amanti dichiarano questo con l'enormità di una ferocia che solo l'inferno può produrre⁹⁹.

Gli amanti lo odiano, odiano il Signore con tutti se stessi¹⁰⁰.

⁹⁶ *Ivi*, 91.

⁹⁷ Cfr. R. Hollander, *op. cit.*, p. 107: «"Amor" appears three times as the first word in a tercet after an end-stopped line and thus must be capitalized. It seems also reasonable to believe that Francesca is here referring to her "god," the Lord of Love, Cupid, whose name is "Amor." He is the only god she seems to own, since, by her account (v. 91), the "King of the universe" is not her friend».

⁹⁸ Amore appare dunque alla donna come crudele e ingannevole. Boccaccio rappresenta chiaramente un simile stato psicologico nella dolente canzone di Elissa: «Amor, s'io posso uscir de' tuoi artigli, / appena creder posso/ che alcun altro uncin più mai mi pigli. // Io entrai giovinetta en la tua guerra, / quella credendo somma e dolce pace, / e ciascuna mia arme posi in terra, / come sicuro chi si fida face: / tu disleal tiranno, aspro e rapace, / tosto mi fosti addosso/ con le tua armi e co' crude' ronciogli» (*Decameron*, VI, conclusione, 42-43, VV. 1-10).

⁹⁹ Cfr. *Ivi*, 107.

¹⁰⁰ L'incontro con gli amanti infernali nella sua totalità (82-107) rappresenta poeticamente il pensiero di san Tommaso, a proposito del "disordine dell'affetto". Cfr. *De Malo*, cit. 278b: «Ex parte vero inordinationis affectus duo sunt consideranda: quorum unum est appetitus in quem fertur voluntas ut in finem ad hoc ponitur amor sui, dum scilicet inordinate sibi appetit delectationem, et per oppositum odium Dei, in quantum scilicet prohibet delectationem concupitam. Aliud vero est appetitus eorum per quae consequitur quis hunc finem; et quantum ad hoc ponitur affectus presentis saeculi, id est omnium eorum per quae ad finem intentum pervenit qui ad saeculum istud pertinet; et per oppositum ponitur

Pia sospenderà il giudizio su Nello dei Pannocchieschi¹⁰¹, Piccarda mostrerà di credere nell'impossibilità che il male si manifesti assolutamente nell'uomo — che il male sia un "assoluto"¹⁰²; invece per Paolo e Francesca, il giudizio rimane chiuso da un chiaro "aut-aut", secondo le norme logiche del razionalismo pagano; e non esistono termini di conciliazione fra gli opposti. La morte è il contrario della gioia, del piacere, del bello. La morte non rappresenta altro che l'assolutezza di una perdita umana di fronte al tiranno crudele — che è Amore il quale è certamente, e certamente è Dio.

La morte è sempre, per gli "amanti-colombe", un offesa: davanti alla loro "rottura", così come davanti alla «ruina» del cerchio di pena (e alla "morte" della sua assolutezza), anch'essi si indignano, anch'essi bestemmiano la «virtù»¹⁰³ — la virtù di Cristo, la verità della redenzione amorosa del male umano, che per loro è soltanto menzogna e in alcun modo può coniugarsi mai con la "dolcezza"¹⁰⁴.

Questo — come sembra — è ciò che comunica la seduzione poetica del testo; e, prima di concludere l'osservazione di questo gruppo di versi, si osservi anche il

desperatio futuri saeculi, quia dum nimis affectat carnales delectationes magis despicit spirituales». Inizialmente, un simile disordine porta la volontà a considerare il piacere (che, nel caso di Paolo e Francesca, come abbiamo ripetuto più volte è di natura estetica più che carnale, sessuale *stricto sensu*) come il proprio unico fine («Quali colombe dal disio chiamate, / con l'ali alzate e ferme al dolce nido/ vegnon per l'aere dal voler portare», 82-84). In tutto ciò, l'amore di se stessi («bella persona» 102) rivela con chiarezza e quindi — necessariamente — l'odio di Dio (« se fosse amico il re dell'universo», 91; «Caina attende chi a vita ci spense» 107) di colui che vieta il piacere bramato. La passione si consuma quindi in un attaccamento radicale al mondo presente («tempo felice», 122) — o meglio al sogno poeticamente trasfigurato del mondo presente —, a cui si offre come inequivocabile contrasto la disperazione del mondo futuro («miseria», 122): l'orrore di quella bufera che per Francesca e Paolo, nell'ottusità disperata della loro coscienza, non può avere mai fine.

¹⁰¹ Cfr. *Purg.*, V, 103-136.

¹⁰² Cfr. *Par.*, III, 103-108.

¹⁰³ *Ivi*, 36.

¹⁰⁴ Si ricordi la "rottura" morale di Semiramide (v. 55).

loro specifico disporsi nel canto in senso metrico-strutturale e anche segretamente simbolico. Il discorso degli amanti sembra svilupparsi in tre terzine, ma in realtà si conclude con il secondo verso dell'ultima di queste. Siamo davanti ad un numero "tre" che non si "triplica" perfettamente in alcuna triade: non riesce a moltiplicarsi, e suggerisce così, da un punto di vista formale, che l'amore di cui si parla — nonostante le ottime premesse liberatorie — non ha potuto compiersi nel modo necessario, determinando così l'esito di un vero trascendimento dal piano umano a quello divino.

Senza dubbio — poi — quello che è più ironico (ma anche segretamente rivelatore della fondamentale psiche luciferina dei cognati amanti) è rappresentato proprio dal fatto che il destino infernale sembra mostrare in tutto è per tutto la realizzazione perfetta del desiderio. Paolo e Francesca avrebbero voluto che la gioia del loro abbraccio non avesse mai fine; e ora — nella bufera — possono volare nel vento, per sempre uniti e lontani da ogni cura terrena. Il loro amplesso non avrà mai fine. E allora ... allora tutto questo non basta. L'odio nei confronti dell'Altro nasce dal sentimento dell'inganno. Si sentono vittime di una frode; ma non capiscono che è la loro stessa volontà che li inganna, che impedisce l'uscita, che nega ... la Porta.

È questo il senso di tutta la storia degli amanti-colombe, è questo il loro significato¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Il senso della prima parte del discorso di questi due amanti può essere compreso ancora meglio operando un confronto intertestuale fra la prima e la seconda cantica del Poema. Ci riferiamo in particolare al ragionamento di Virgilio intorno al tema dell'amore buono e del malvagio che il poeta si presenta nel girone purgatoriale dell'accidia: «amor nasce in tre modi in vostro limo, // È chi per esser suo vicin soppresso/ spera eccellenza, e sol per questo brama/ ch'el sia di sua grandezza in basso messo: // è chi podere, grazia, onore e fama/ teme di perder perch'altri sormonti, / onde s'attrista sì che 'l contrario ama; // ed è chi per ingiuria par ch'aonti. / Sì che si fa della vendetta ghiotto, / e tal convien che il male altrui impronti» *Purg.*, XVII, 114-123. Siamo di fronte ad un'altra anafora che occupa (perfettamente questa volta) tre terzine e, in qualche modo, sembra

Caina attende chi a vita ci spense.
 Queste parole da br ci fur porte.
 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 lacrimar mi fanno tristo e pio.
 Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri,
 a che e come concedette Amore
 che conosceste i dubbiosi disiri? —
 E quella a me: — Nessun maggior dolore
 che ricordarsi del tempo felice
 nella 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,

rappresentare l'oscura filigrana segreta della prima descrizione del proprio destino da parte di Paolo e Francesca. Mettendo a confronto le tre terzine cruciali di questi due canti possiamo notare una serie di intimi rapporti rivelatori che sembrano confermarci il punto di vista del poeta e dare quindi forza alla nostra prospettiva ermeneutica nel formarsi la chiave per comprendere il senso riposto delle parole infernali. In primo luogo, amore come forma di affermazione e riconoscimento della propria eccellenza e unicità (vizio di superbia); poi, amore come voluttà di possesso fisico e morale rivolto alla sopraffazione dell'altro (vizio di invidia); in fine, amore tradito, amore che medita vendetta a causa della mortificazione (vizio di iracondia). Il canto di Paolo e Francesca dunque ci pone di fronte al pericolo di quegli stessi inganni dell' "amore folle" che saranno più avanti svelati, nel proseguire del viaggio e nella progressiva apertura della coscienza di Dante pellegrino alla percezione della verità.

questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi baciò tutto tremante.
 Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante. —
 Mentre che l'uno spirto questo disse,
 l'altro piangea, sì che di pietade
 io venni men così com'io morisse;
 e caddi come corpo morto cade.

109-142

(109-111) Dopo il primo discorso dei cognati, la presenza di Virgilio e della sua razionalità sospinta dalla fede (*fides quaerens intellectum*)¹⁰⁶ offre a Dante pellegrino un supporto essenziale, impedendogli di rimanere confuso a causa della profonda suggestione sentimentale e poetica del racconto appassionato degli amanti.

Virgilio spinge Dante a ricercare un ordine, a voler conoscere la «prima radice»¹⁰⁷ dell'amore di Paolo e Francesca, l'inizio della loro avventura senza speranza, al fine di comprendere — attraverso l'opportuna e identificazione dell'*archè*/origine — il vero significato della storia amorosa¹⁰⁸.

(115-120) Gli iniziali desideri d'amore, desideri "sospettosi", desideri pieni di incertezza in merito alla reciprocità del sentimento¹⁰⁹, ci permettono quindi di individuare proprio nel

¹⁰⁶ L'espressione anselmiana si presta bene ad illustrare il significato della discesa di Beatrice al limbo e la sua umile richiesta d'aiuto allo spettro virgiliano. Cfr. *Inf.*, II, 58-74.

¹⁰⁷ *Ivi*, 124.

¹⁰⁸ Ed è in questa ricerca dell'origine della colpa che Dante "sinfonicamente", come se imitasse l'atteggiamento di Minosse di fronte ai dannati mostrato all'inizio del canto, assume il ruolo dell'inquisitore davanti alla vittima. Cfr. R. Benoit, *Dante's Inferno, Canto V, 4-15*, in «Explicator», XLI, 3, 1983, p. 2.

¹⁰⁹ *Il Commento sopra la Commedia di Dante Alighieri di Giovanni Boccaccio*, Firenze 1831-1832, 1888: «120. dubbiosi desiri: Bocc.: «Chiamagli dubbiosi, i desideri degli amanti, perciocché quantunque per molti atti appaia che l'uno ami

tòpos del “dubbio” la «prima radice»¹¹⁰ dell’innamoramento e della colpa.

Il rischio del “dubbio”, il “dubbio nel desiderio”, rappresenta uno dei temi più complessi di tutta la meditazione teologica neotestamentaria che si esprime nell’*Epistola ai Romani*:

omnia quidem munda sunt
sed malum est homini qui per offen-
diculum manducat
bonum est non manducare carnem
et non bibere vinum
neque in quo frater tuus offendit aut
scandalizatur aut infirmatur
tu fidem habes
penes temet ipsum habe coram Deo
beatus qui non iudicat semet ipsum
in eo quo probat
qui autem discernit si manducaverit
damnatus est quia non ex fide
omne autem quod non ex fide pecca-
tum est¹¹¹

In questo passo specifico della lettera, si riflette sulla relazione fra il concetto di “amore” e “libertà”, e si chiarisce in quale modo — grazie alla morte di Cristo (da intendersi come l’abbraccio della vita che ingloba la morte, il “negativo”)¹¹² — la “spaccatura” (“discerno” [< dis + cerno]= “separare”, “dividere” > “dubitare”) tipica della visione dualistica dell’essere venga come sanata: è questo il

l’altro, e l’altro l’uno, tuttavia suspicano non sia così come lor pare, insino a tanto che del tutto discoperti e conosciuti sono».

¹¹⁰ *Ivi*, 124.

¹¹¹ XIV, 20-23 (...).

¹¹² Cfr. P. N. Evdokimov, *Teologia della bellezza. L’arte dell’icona*, pp. 293-302.

momento spirituale in cui tutto diviene puro per i puri («Omnia munda mundis»)¹¹³.

Basta affrontare con coraggio alla vita, basta accettare di vivere ogni attimo con fede, “affidandosi” cioè all’altro da noi, a quel sentimento dell’essere che ci trascende perché la nostra mente e la consapevolezza dei sensi non possono da soli abbracciarlo; ma la fede — questo concetto di “fede” — non è paralisi nella gioia momentanea delle pause felici del tempo. No, la fede è apertura; è capacità di vivere l’attimo come “gioia che diviene”, come “gioia-che-si trasforma” e ci trasforma, come inizio di un sentiero di luce che interamente si apre all’eternità. È, in questo, capacità di trascendere.

Tutto grazie alla fede può farsi “apertura”, tutto può introdurre; tutto... anche l’oscurità della morte. E se l’amore conduce alla morte, anche quest’ultima deve essere amata, anche questa si deve “bere”¹¹⁴ per sanare la ferita, per colmare la spaccatura. E allora, oltre tutto, oltre la vita, oltre la morte ogni cosa potrà finalmente essere bene, senza più limiti. Ma chi non riesce ad “essere-tutto” nell’atto che compie, chi non riesce a trasporre tutto se stesso e la sua autenticità in quello che opera, è egli stesso il peccatore, questi è colui che si condanna — proprio con il suo dubbio — e si imprigiona nel buio.

Del resto Minosse sapeva bene tutte queste cose, quando ha cercato con l’insinuazione e col dubbio di bloccare il viaggio di Dante (16-24)¹¹⁵.

¹¹³ San Paolo, *Tit.*, I, 5.

¹¹⁴ Come il calice amaro del Getsemani. Cfr. *Mt.*, XXVI, 39: «Et progressus pusillum procidit in faciem suam orans et dicens · mi Pater si possibile est transeat a me · calix iste · Verumtamen non sicut ego volo sed sicut tu».

¹¹⁵ *Inf.*, V, 16-24: «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 dell’entrare! / 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».

Il “dubbio” è infatti un *tòpos* fondamentale che ricorre e si svolge lungo il corso di questo canto: si mostra nei moniti del giudice-bestia, ritorna nelle parole di Francesca che cerca di insinuarlo nel cuore di Dante rammentandogli che si è affidato ad un dannato e che, implicitamente, la sua salvezza è inconcepibile¹¹⁶. E soprattutto questo “dubbio” stesso è nel tremore di Paolo («la bocca mi baciò tutto tremante») con cui si inaugura l’abbraccio della radice dell’amore-colpa o meglio di quell’amore che diventa colpa non perché errore assoluto in sè, non perché lussuria ottenebrante in sè, ma proprio perché è amore limitato dai confini della coscienza umana, una coscienza che non accetta mai di essere messa in crisi nello slancio e nella pienezza di un’offerta di fede, che non vuole spezzarsi, abbandonandosi al buio che riluce e brilla nelle stesse tenebre.

(127-138) La lettura del romanzo di Lancillotto diventa a questo punto metafora della vita stessa degli amanti-colombe che hanno affrontato la “lettura-avventura” dell’esperienza amorosa e lo hanno fatto in fondo solo per un puro «diletto» (127), seguendo un l’obiettivo di una gioia concepibile in termini raffinatissimi, ma sempre limitati, proprio perché meramente umani.

In questa seconda parte del discorso, Francesca si mostra ancora una volta come la vittima consapevole di un carnefice: loro stavano leggendo una storia di passione, completamente abbandonati alla bellezza, alla poesia; innocenti, «sanza [...] sospetto» (129) delle trappole mortali. Ma il libro li ha vinti, il libro li ha indotti in tentazione, il libro li ha traditi¹¹⁷.

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, 121-123: «E quella a me: Nessun maggior dolore/che ricordarsi del tempo felice/ne la miseria; e ciò sa ’l tuo dottore».

¹¹⁷ Sul riflettersi della storia del libro e la “colpa” del libro in questo episodio infernale, cfr. G. Paparelli, *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*, in *Questioni dantesche*, Napoli 1967, pp. 133-179. Ricordiamo anche la prospettiva ermeneutica di Freccero, a proposito dello “smaschera-mento” di Francesca e della messa a nudo della sua responsabilità vera — una prospettiva che sembra in

Francesca non accetta la propria responsabilità esistenziale; e in questo si dimostra infantile, immatura per la salvezza attraverso il dramma della tempesta d'amore. I responsabili del suo destino sono sempre gli altri, Gianciotto, Paolo, il "libro". Sono coloro che, in un modo o nell'altro, dal suo stesso punto di vista, si sono fatti mediatori di amore e rovina. Sono questi che, nella mente di Francesca, rappresentano in maniera diversa la figura di «Galeotto» (137).

In una prospettiva cristiana, il suo concetto di amore si rivela molto vicino a quello classico, antico — ed è per questo che si può anche definire "infantile". Per questa donna infernale, amore appare sempre come un demone intermediario: un vero e proprio *dàimon*, nel senso platonico¹¹⁸. Amore — cioè *Èros* — diventa quindi un mediatore fra il piano umano e quello divino, indicando fuor di metafora la possibilità per la mente innamorata di elevarsi autonomamente, col conforto di questa "ebbrezza" amorosa,

qualche modo supportare anche il nostro percorso ermeneutico: «The first part of her story describes their love in the clichés of medieval literature: a unique and irresistible passion, kindled on sight, swept them to their death. The second part of her story seems to contradict this: in fact, she confesses, their love was neither spontaneous nor predestined. It was suggested by their reading of the romance of Lancelot. In Hell, Francesca seems to be disabused of her romantic illusions. What appeared to have been love at first sight was in fact love by the book. Book and author seduced the lovers, just as Lancelot and Guinevere were seduced into adultery by the traitor Gallehaut. The damned in Dido's train bear witness to the power of literature more than to the irresistibility of love. They were literary characters who sinned and yet claimed to be blameless because of love potions, betrayals, or overpowering love at first sight. In his early poetry, Dante had insisted upon the inevitability of such love for those with "gentle hearts." The second part of Francesca's story exposes the bad faith of such claims. Hers is a cautionary tale, warning the suggestible reader about the dangers of romance, but it is also a palinode, Dante's second thoughts on his own theory of love and the gentle heart» (J. Freccero, *Introduction to Canto V*, in R. Pinsky [Ed.], *The Inferno of Dante*, New York 1994, p. 313).

¹¹⁸ Cfr. *Simposio*, XXIII, 201d, 206a.

alla visione della somma Bellezza, del sommo Bene intellettuale¹¹⁹.

La sensibilità di Francesca è di natura “pagana”, quindi ancora immatura per la salvezza. È una donna che non sa nulla del mistero d’amore, nel senso cristiano del termine: non conosce nel cuore la differenza fra *èros* e *agàpe/caritas*, l’amore caritatevole che non è una facoltà autonoma dell’anima umana, ma un dono, un’estrema possibilità di salvezza che scende dalla sfera divina e trova dimora — come un seme nella terra — nel profondo della coscienza individuale smarrita, la richiama a sé, la conduce nell’ombra con una struggente nostalgia.

È sant’Agostino che chiarisce perfettamente la differenza fra le due prospettive erotiche — quella classica e quella cristiana¹²⁰. L’*èros* antico, descritto dall’analisi platonica e neoplatonica è un “amore di Dio in sé”, all’interno di noi, della nostra identità personale. Per il cristianesimo invece, si tratta piuttosto di “amare sé in Dio”: è un rinunciare alla propria vita per ritrovarsi nello “altro/Altro”, un dimenticare noi stessi lasciandosi come “ri-vestire”¹²¹ e quindi, “ri-creare”. La morte di Cristo abbandonato dal Padre rappresenta proprio questo: è un “sacrificar-si” per “rinascere”, è il simbolo del principio creatore che si fa creatura, muore veramente nella creatura a beneficio di tutte le creature, per “ri-nascere” nell’uomo attraverso il puro rispecchiarsi della coscienza “abbandonata”.

Il seme viene piantato ovunque — in tutte le anime.

La speranza cristiana si lega all’auspicio di una veloce germinazione e, quindi, di una ideale divinizzazione

¹¹⁹ Cfr. *ivi*, XXVIII, XXIX, 210a, 212c.

¹²⁰ Cfr. *In Epistolam Ioannis ad Pathos Tractatus Decem; De Trinitate*, VIII, 7-10.

¹²¹ Cfr. cap. I, (...).

dell'umanità e di tutto il creato¹²². Nel messaggio cristiano, il mediatore non è amore, ma Dio stesso che “si fa uomo” — vale a dire che “entra” nell'uomo “ri-nasce” nell'uomo, proprio per ritornare in sé anche fisicamente, sensibilmente, materialmente attraverso il dramma dell' “alienazione”.

È questo il grande motivo del “rispecchiamento” che il cristianesimo mostra nella sua visione di tutto il processo della salvezza umana. A causa del peccato, la presenza del divino all'interno dell'uomo rimane costante, ma è come nascosta, occultata nell'ombra proprio perché l'uomo ha scelto liberamente di abbandonare Dio come “altro”, seguendo solo se stesso. Quest'ombra, dunque, è scelta dall'uomo ed è concessa anche dall'Eterno che vuole essere amato dall'umano — certo —; ma solo spontaneamente.

Non è vero quindi che l'amore cristiano «a nullo amato [...] perdona» (103). L'idea di Francesca è e rimane — come si è detto — un'idea antica, pagana, infantile. L'amore rivelato — l'amore dell'umanità che approfondisce l'analisi di sé e scopre il “tesoro” della coscienza — è diverso. È un amore senza “interesse”, un amore per l'essenza d'amore, un amore così perfetto che trascende la logica dello “scambio” e permette all'altro — sì inevitabilmente — di non amare.

La sensibilità di Paolo e Francesca, nonostante tutto il loro dolce e raffinato sentire, è certo lontana da tutto questo e si preclude una possibilità di salvezza proprio a causa dell'ottusità di un “orgoglio pagano” — per così dire — che impedisce alla coscienza di assumere su di sé il progetto del proprio riscatto, in base al riconoscimento della sua divina “possibilità” intrinseca.

L'esistenza e il mistero d'amore conducono verso lo scacco, nel fallimento degli ideali del singolo. Di fronte a questo, la reazione dei cognati infernali è decisa e non

¹²² Cfr. sant'Agostino, *De Civitate Dei*, XXII, 18-24.

ammette repliche: la colpa è solo del libro che nell'anima ha dimenticato il sogno. L'accusa contro Galeotto è un'accusa segreta allo stesso Dio, che attraverso Amore ha ispirato l'opera. Loro, sì, — certamente — sono, i traditori degli amanti.

Questa è la prospettiva che gradualmente prende forma nel cuore di Francesca. Ma la realtà è diversa¹²³.

L'essenza della colpa e del peccato non si lega all'atto, alla scelta oggettiva dell'atto — “leggere il libro d'amore” / “amarsi” / “iniziare a espandersi, sognando” —; ma piuttosto alla disposizione interna degli innamorati nel corso dello stesso atto, come abbiamo del resto già suggerito riferendoci all'*Epistola ai Romani* (→ “dubbio del desiderio”)¹²⁴.

¹²³ Intorno a Francesca come ingannatrice e auto-ingannatrice, si pronuncia ampiamente e sensibilmente Mark Musa, evidenziando fra l'altro la trasfigurazione della realtà da parte della donna nella sua presentazione del contenuto del libro d'amore. Cfr. *op. cit.*, p. 118: «Francesca is also capable of lying, though whether her lies are intentional or the result of self-deception we do not know. For example, her reference to the love of Lancelot in line 128 shows her technique of changing facts that would condemn her. In the medieval French romance *Lancelot du Lac*, the hero, being quite bashful in love, is finally brought together in conversation with Queen Guinevere through the machinations of Galehot (“Qur Galehot was that book and he who wrote it,” 137). Urged on by his words, Guinevere takes the initiative and, placing her hand on Lancelot's chin, kisses him. In order to fully understand Francesca's character, it is necessary to note that in our passage she has reversed the roles of the lovers: here she has Lancelot kissing Guinevere just as she has presented Paolo as kissing her. The distortion of this passage offered as a parallel to her own experience reveals the (at best) confusion of Francesca: if the passage in the romance inspired their kiss, it must have been she, as it was Guinevere, who was responsible». Il *Lancelot* infatti mostra la regina Ginevra come colei che autonomamente prende l'iniziativa del bacio, quando si avvicina a Lancillotto. Nel suo racconto, Francesca ricorda lo svolgersi della storia in maniera diversa. Forse, freudianamente, vuole nascondere la propria responsabilità e, come si è detto, la sua stessa volontà di sopraffare l'amante considerato come oggetto del desiderio.

¹²⁴ Cfr. *Purg.*, XVIII, 70-72: «Onde, poniam che di necessitate/ surga ogni amor che dentro a voi s'accende, / di ritenerlo è in voi la podestate». Il punto di vista dantesco è chiaro l'istinto d'amore nasce per necessità e non piuttosto per volontà dell'uomo. In questo senso e solo in questo è puro — sempre e comunque, nonostante le situazioni e le persone che può coinvolgere. Di fronte alla sua forza

Paolo trema di paura («La bocca mi baciò tutto tremante» [136]) e Francesca non si affida, non è totalmente abbandonata tanto da aprirsi alle potenzialità ristrutturanti nel vortice dell'èros. Francesca non coglie la possibilità di un superamento dell'io e dell'egoismo primario, nel frangersi del *principium individuationis* e in un radicale abbraccio del mistero-“altro”. Francesca non è Cunizza da Romano¹²⁵; Paolo non è certamente Folco da Marsiglia¹²⁶. Per i due cognati l'esperienza erotica non è mai una “porta” che introduce al mistero dell'essere. L'amore è per essi un vero e proprio “*télos/fine*”: il loro interesse si focalizza solo sulla bellezza della “porta”, non vede oltre.

Lo “strumento” — infatti — diventa per loro equivalente al “fine”.

L'errore di Paolo e Francesca è proprio nel paralizzarsi in quell'esperienza di bellezza che un punto del libro metaforico rappresenta «ma solo un punto fu quel che ci vinse»¹²⁷. Così non pare affatto casuale l'evocazione del personaggio di Tristano, al termine di quella stessa presentazione dei lussuriosi¹²⁸ da parte del poeta Virgilio di cui discutevamo in precedenza.

Gli amori di Tristano e quelli di Lancillotto rappresentano dei riferimenti fondamentali per la tradizione culturale del

cieca, comunque, la ragione ha il dovere di reagire e di “trattenerlo” così come spiega Virgilio a Dante in purgatorio. Il desiderio deve essere controllato, senza dubbio, disciplinato. Questo non significa però che, necessariamente, debba essere soppresso e mai soddisfatto. La soddisfazione del desiderio — in qualsiasi modo, in qualsiasi forma — non produce morte d'anima, purché in essa l'umano possa comprendere la pura necessità dal trascendimento di sé, l'ineluttabilità di un “progresso” nella perenne ricerca della gioia. Se così non fosse — almeno per Dante, poeta d'amore — il cielo paradisiaco di Venere sarebbe deserto.

¹²⁵ Cfr. *Par.*, IX, 34-36: «ma lietamente a me medesima indulgo/ la cagion di mia sorte, e non mi noia; / che parria forse forte al vostro vulgo».

¹²⁶ Cfr. *ivi*, 103-105: «Non però qui si pente, ma si ride, / non de la colpa, ch'a mente non torna, / ma del valor ch'ordinò e provide».

¹²⁷ *Ivi*, 132.

¹²⁸ Cfr. *Ivi*, 67.

Medioevo: dei veri e propri archetipi del nuovo concetto di amore che quel tempo cristiano riesce ad esprimere attraverso l'immaginazione poetica. Da un lato, il pericolo dello smarrirsi nella follia di un'avventura d'amore che si colloca entro un contesto egoistico di isolamento totale¹²⁹ (il delirio amoroso di Tristano e Isotta, che culmina nella disperazione e nella distruzione degli amanti)¹³⁰, dall'altro un'avventura d'adulterio — quella della regina Ginevra e del suo campione — apparentemente simile alla prima, ma anche sostanzialmente diversa¹³¹. È questa infatti un'avventura di tradimento e sofferenza in cui l'esperienze di amore e della relativa "caduta" ad esso inevitabilmente connessa si aprono comunque al mistero di un'ultima virtuale catarsi¹³². Questo

¹²⁹ D. de Rougemont, *op. cit.*, pp. 55-56 : «Leur malheur prend ainsi sa source dans une fausse réciprocité, masque d'un double narcissisme. A tel point qu'à certains moments, on sent percer dans l'excès de leur passion une espèce de haine de l'aimé. Wagner l'a vue, bien avant Freud et les modernes psychologues. "Élu par moi, perdu par moi!" chantait Isolde en son amour sauvage. Et la chanson du marinier, du haut du mât, prédit leur sort inévitable: "Vers l'Occident erre le regard; vers l'Orient file le navire. Frais, le vent souffle vers la terre natale. O fille d'Irlande, où t'attardes-tu? Ce qui gonfle ma voile, sont-ce tes soupirs? Souffle, souffle ô vent! Malheur, ah! malheur, fille d'Irlande, amoureuse et sauvage!" Double malheur de la passion qui fuit le réel et la Norme du Jour, malheur essentiel de l'amour: ce que l'on désire, on ne l'a pas encore — c'est la Mort — et l'on perd ce que l'on avait — la jouissance de la vie. Mais cette perte n'est pas sentie comme un appauvrissement, bien au contraire. On s' imagine que l'on vit davantage, plus dangereusement, plus magnifiquement. C'est que l'approche de la mort est l'aiguillon de la sensualité. Elle aggrave, au plein sens du terme, le désir. Elle l'aggrave même parfois jusqu'au désir de tuer l'autre, ou de se tuer, ou de sombrer dans un commun naufrage».

¹³⁰ Cfr. Thomas, *op. cit.*, pp. 289-293. Sul tema della "follia d'amore" in Dante e nel contesto letterario medievale, si veda: d'A. S. Avalle, ... *de fole amor*, in *Modelli semiologici nella "Commedia" di Dante*, Milano 1975, pp. 97-121; 137-173; F. R. P. Akehurst, *La folie chez les troubadours*, in *Mélanges Camproux*, vol. I, Montpellier 1978, pp. 19-28..

¹³¹ Sui rapporti fra la storia poetica di Paolo e Francesca e i modelli amorosi della letteratura cortese si confronti F. Masciandaro, (...).

¹³² Intorno alle fonti medievali cortesi dell' "episodio del bacio", si possono ricordare: D. Carozza, *Elements of the roman courtois in the Episode of Paolo and Francesca (Inferno V)*, «Papers on Language and Literature», 3, 1967, pp. 291-

tipo di purificazione finale degli amanti potrà svilupparsi allora secondo il modello dello schema edenico (“caduta” <amor sibi [inganno del serpente] → “perdono” <amor Dei), attraverso la conversione profonda e autentica della coppia amorosa che, proprio nell’umiliazione della colpa e l’abbandono del loro ruolo storico eccellente (il “cavaliere perfetto”, la “donna-regina”), trova tutta la forza necessaria per impostare un autentico dialogo con l’ “altro da sè/Altro”, nella scelta della monacazione¹³³ e nel porsi quindi al servizio del “valore” trascendente¹³⁴. Ma questo non è il caso degli “amanti-colombe”.

(138-140) Paolo e Francesca si perdono senza rimedio nei labirinti del castello d’amore, proprio perché non hanno voluto mai terminare la lettura del libro, così come non hanno avuto la volontà (la volontà “assoluta”, nell’accezione tomistica del termine)¹³⁵ di dare un senso completo alla loro

301; D. Maddox, *The Arthurian Intertexts of Inferno V*, «Dante Studies», 114, 1996, pp. 113-127.

¹³³ Cfr. *La Tavola rotonda*, § CXIV, Dante, *Convivio*, IV, XXVIII, 8: «Certo lo cavaliere Lancelotto non volse entrare con le vele alte, né lo nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano. Bene questi nobili calaro le vele de le mondane operazioni, che ne la loro lunga etade a religione si rendero, ogni mondano diletto e opera disponendo».

¹³⁴ Da un punto di vista poetico il romanzo di Tristano e quello di Lancillotto, proprio come vicende amorose tradizionali tipiche della cultura del Medioevo, rappresentano bene quel contrasto interno che si sviluppa nell’uomo tra «amor concupiscentiae» e «amor benevolentiae» (che poi coincide con la *caritas*). Sono quest’ultime definizioni tomistiche che mostrano bene lo stato dell’uomo un bilico tra una prospettiva e l’opposta fra l’amore naturale (come quello di Tristano e Isotta che, non a caso, a causa di un filtro si origina, come opera appunto, di “magia naturale”) e un’altro di natura e inclinazione più eminentemente intellettuale (come quello di Lancillotto per la regina) che, attraverso la “benevolenza” dell’altro, assume caratteri universalistici, abbraccia il significato dell’ “umano” in generale (la conversione a vita religiosa degli amanti) e l’origine infinita del tutto. Cfr. san Tommaso, *Summa Theologiae*, II, 1a. q. 28a. 1 ad 2°; 2a, 23a.

¹³⁵ Cfr. *Summa Theologiae*, p. III, suppl., append., q. 2, a. 2.

stessa vita¹³⁶. Hanno creduto che in un «punto»¹³⁷ di bellezza vi fosse assoluta perfezione, la fonte di una gioia perenne. Il loro errore è — in fondo — un errore ermeneutico: si sono confusi nell'interpretazione dei segni di quello che potremmo definire il “testo-esistenza”. Affermano di avere letto il *Lancelot*, ma in realtà non ne hanno proprio compreso il senso. In realtà, l'hanno interpretato come la storia di Tristano. Il loro racconto, le confuse e appassionate memorie dell'avventura d'amore non sono altro che elaborazioni ingannevoli della loro coscienza: vera frode sentimentale, colpevole e dannata — nella sostanza — quanto quella di Ulisse e della sua orazione. In realtà, illudendosi che tutto il senso della storia e del libro fosse legato ad una sola pagina, si sono chiusi nel labirinto. Hanno negato così la possibilità di un'apertura alla nozione dell' “universale”, che è infatti sentito come orrore — come “niente” — proprio perché

¹³⁶ Cfr. F. Masciandaro, *Annotazioni sull'immagine del punto nella Divina Commedia*, in *La conoscenza viva. Letture fenomenologiche da Dante a Machiavelli*, Ravenna 1998, pp. 40-43.

¹³⁷ *Ivi*, 132. La frase di Francesca — «ma solo un punto fu quel che ci vinse» — sarà riecheggiata al termine del Poema, come del resto anche la precedente immagine dell'amante “stretto” da amore («di Lancialotto come amor lo strinse») – v. 128). Cfr. *Par.*, XXX, 11-15: «sempre dintorno al punto che mi vinse, / parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude, // a poco a poco al mio veder si stinse; / per che tornar con li occhi a Beatrice/ nulla vedere ed amor mi costrinse». Ovviamente, il contrasto enfatizza all'interno dell'opera la drammatica differenza tra l'amore perverso e l'amore puro, come diversi interpreti hanno puntualmente sottolineato (cfr. G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino 1976, p. 206; R. Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella “Commedia”*, Firenze 1983, pp. 139-140; P. Dronke, *Symbolism and Structure in Paradiso 30*, «Romance Philology», 43, 1989, p. 30). A ben vedere, questa non è la sola relazione testuale fra il canto V dell'*Inferno* e l'ultima cantica. Anche l'idea di «rapina» (cfr. v. 32), che appare all'inizio nella sorprendente figurazione della bufera dell'*eros*, sarà riproposta a conclusione del viaggio paradisiaco descrivendo un altro moto circolare — quello del Primo monile che “rapisce”, appunto, nel suo vortice dinamico l'intero universo. Anche in questo caso, come nel precedente, ci troviamo di fronte alla volontà poetica di stabilire un legame per contrasto fra il regno delle tenebre e il regno della luce, all'insegna del concetto di amore come fonte di energia e causa variabile di innalzamento o degradazione dell'anima.

negazione del personale e del particolare, nel momento in cui gli innamorati si concentrano tutti nella sfera dell' "Io", segregati nel mondo falso della rappresentazione soggettiva delle cose.

La situazione è chiara. Agostinianamente parlando, siamo di fronte ad un'esplicita «aversio a Deo et conversio ad creaturas»¹³⁸. Nella confusa percezione degli amanti, il «re dell'universo» non può dunque diventare «amico» (91), proprio perché manca la "collaborazione" essenziale del cuore umano. Il simbolo dell' "incarnazione" mostra un amore che si sviluppa dal "basso", nello spazio di ciò che è umile e segreto — la "grotta", il bambino che è figlio di un falegname... E questo stesso "basso" rappresenta anche le profondità remote della coscienza umana dove il divino si nasconde, nelle pieghe del tempo della storia. L'uomo non è mai "solo", e non lo è soprattutto nel corso dell'avventura d'amore — anche in questo Francesca sta mentendo («soli eravamo e senza alcun sospetto» 129).

La Verità lo accompagna: si è nascosta, si è quasi smarrita nel labirinto dell'anima, ma è presente — costantemente, tragicamente — aspetta solo di essere "liberata" e di sfuggire al buio (passaggio dall'esclusiva "potenzialità" ad un vero e proprio "essere in atto").

Quando l'errore e il dolore avranno stancato la mente, quest'ultima ritroverà la Strada (*amor Dei intellectualis*), vedendo tutte le cose e la sua stessa identità nel loro ordine necessario che deriva dall'essenza di tutto.

Nell'amore intellettuale della mente verso la verità si "attualizza" in pienezza quel divino scambio. Il seme finalmente germoglia: Dio è nell'uomo, perché l'uomo ha realizzato se stesso (la Sua "potenzialità") ed è "ri-entrato" — autonomamente, liberamente — in Dio.

¹³⁸ *De diversis Quaestionibus ad Simplicianum libri duo*, I, c. II, n.

L'atleta del "mondo nuovo" ha superato il cimento.

Ecco la conquista della corona e della "gloria"¹³⁹ (17-36) . Il dubbio, nel senso paolino del termine, ha dunque paralizzato gli «amanti-colombe»: in amore hanno intuito la luce, hanno drizzato correttamente il volo verso il «dolce nido» con «ali alzate e ferme» (83), ma in esso si sono come sviati, si sono impauriti e smarriti, si sono bloccati senza più procedere "oltre". Della «superlucens caligo»¹⁴⁰, luminosissima tenebra dell'essenziale Vero, hanno concepito soltanto il tenebroso aspetto, non hanno sentito la luce che scalda; hanno avuto paura dell'Essere come "nulla" (cioè come negazione di ogni soggettivismo e della metafisica soggettiva¹⁴¹, non hanno continuato a percorrere il sentiero nell'ombra seguendo le tracce degli dei perduti, e — certamente — non hanno saputo "attendere" all'interno dello loro storia personale, perché non potevano proprio e non possono mai accettare di "perder-si", per "ritrovar-Vi-si".

Così, inevitabilmente, Paolo e Francesca non hanno di certo assistito all'Evento. Sono rimasti "soli", almeno durante la loro avventura nel mondo e il loro successivo smarrimento fra le pieghe del tempo e della storia.

(139-142) A questo punto, lo svenimento di Dante pellegrino a causa della «pietade» (140) nasconde complessi, suggeriti cripticamente dal poeta¹⁴². Come del resto ricordava anche

¹³⁹ Cfr. B. Spinoza, *Etica*, v, 36 scol.

¹⁴⁰ Cfr. S. Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, VIII, 5.

¹⁴¹ Cfr. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano 1971, pp. 13-56.

¹⁴² A proposito del *tòpos* della "pietà" mostrata da Dante di fronte ad alcuni "grandi" spiriti infernali, si ricordi che la ricerca ermeneutica italiana più recente ha mostrato in questi ultimi anni come infondata l'idea di un contrasto interno al Poema, fra il teologo cristiano che condanna e l'uomo che scusa. È quest'ultima una posizione tipicamente romantica e post-romantica che da De Sanctis a Sapegno si è potuta variamente riproporre. La pietà infernale, nel Poema dantesco, in realtà non scusa il dannato — non è possibile infatti scusare l'errore dell'uomo contro se stesso e la nobiltà del suo fine. Il sentimento pietoso nasce sempre in Dante come un sentimento di rammarico, di fronte al dramma dell'umano che

Torraca¹⁴³, la caduta di Dante riecheggia quella di Tristano nella versione italiana della storia della falsa notizia dell'essenza d'Isotta sulla nave¹⁴⁴.

È interessante notare innanzitutto che, come del resto abbiamo già accennato,¹⁴⁵ la storia di Tristano sembra in qualche modo avvolgere con la sua "follia" l'evocazione di Paolo e Francesca. L'ultimo spirito che Dante scorge nella bufera, proprio poco prima di notare gli "amanti-colombe" è infatti Tristano, e ora, a conclusione dell'episodio, il pellegrino stesso sembra vestire la maschera del grande amante di Bretagna per far comprendere meglio quanto il concetto pervertito di "amore folle" abbia segnato la storia dei cognati e la loro interpretazione erronea del senso del "libro-vita"¹⁴⁶.

Come personaggio, Dante muore simbolicamente quasi — *alter ego* di Tristano: anch'egli è preda d'amore nella sua comunicazione di fronte a Paolo e Francesca, anch'egli è preda degli inganni d'amore come il principe di Bretagna (la supposta nave dalle vele nere)¹⁴⁷. La sua morte comunque è apparente: è una "falsa morte" — un modo per ingannare la morte e per rinascere quindi.

L'inganno della pietà trasmessa dai dannati non è in grado di bloccare il movimento. Qualsiasi menzogna, se abbracciata

perde se stesso e si avvilisce contro le esigenze della sua volontà più profonda (la volontà assoluta), dimenticando nel buio il suo contatto con l'Essere. Cfr. A. M. Chiavacci Leopardi, *La guerra de la pietate. Saggio per una interpretazione dell'«Inferno» di Dante*, Napoli 1979, pp. 62-83.

¹⁴³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Milano-Roma 1905.

¹⁴⁴ Cfr. *Tavola Ritonda*, XLVII: «il grande dolore e la mortale novella seccòe a Tristano ogni virtù e sentimento ... e cadde sì come corpo morto».

¹⁴⁵ Cfr. pp. (...).

¹⁴⁶ Da un certo punto di vista, la "pietà" manifestata da Dante pellegrino di fronte agli amanti infernali rappresenta un fallimento una percezione sbagliata del vero senso della loro storia. Cfr. M. Musa (Ed), Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, vol. I – *Inferno*, New York 1971, p. 114.

¹⁴⁷ Cfr. Thomas, *op. cit.*, p. 292.

con amore, può condurre avanti. Secondo la visione teologica cristiana la pietà non è mai e non può mai essere un “limite”.

Determina un crollo, certamente; ma è anche rinascita.

Senza la pietà, senza la compassione per l’accecamento dell’umano la luce di Cristo non si sarebbe mai incarnare nel mondo.

La caduta può condurre in alto. E in particolare la caduta in inferno può condurre al cielo. È questo il paradosso e il mistero. Il lieto annuncio parla di morte come preludio di resurrezione e salvezza. Così la caduta pietosa di Dante pellegrino riproduce per simboli il significato profondo del sacrificio evangelico: un sacrificio che non a caso è proprio un “morire”, un “*se devovere*”: un abbassamento a causa della stessa pietà, per ricondurre tutti in alto attraverso l’annuncio della Parola e della Vita.

5. *Tessitura sintetica dei principali “richiami sinfonici” del canto*

a- {Cerchio [cintura]}

| | |
|----------|--|
| •(1-2) | Il cerchio si stringe, mentre Dante scende verso il basso. |
| •(11-12) | Minosse si cinge con la coda. |
| •(128) | Lancillotto è stretto da amore. |

b- {Punta}

| | |
|----------|--|
| •(3) | Dolore che punge e genera il pianto. |
| •(11) | La coda di Minosse. |
| •(61-62) | La spada che causa la morte di Didone. |

| | |
|-------------|---|
| • (63) | La morte di Cleopatra (provocata dal morso di un serpente). |
| • (65-66) | La morte di Achille (tramite la freccia di Paride). |
| • (67) | La morte di Paride (ucciso dalla freccia di Filottete). |
| • (67) | La morte di Tristano (ferito da re Marco). |
| • (100-107) | La morte di Paolo e Francesca (passati a fil di spada). |
| • (124) | La «radice» dell'amore. |

a- { Dolore nel movimento circolare }

| | |
|-------------|--|
| • (4-12) | <i>La coda di Minosse che avvolge e "imprigiona".</i> |
| • (15) | <i>Discesa delle anime dannate.</i> |
| • (2151) | <i>La bufera che rivolta e percuote le anime.</i> |
| • (118-140) | <i>Il cerchio della memoria, il viaggio nel passato e il doloroso ritorno al presente.</i> |

**c- {Verso
inarticolato/pianto
[decadimento della
parola]}**

| | |
|----------|---|
| •(3) | Pianto dei lussuriosi. |
| •(4) | Ringhio di Minosse. |
| •(21) | Grido di Minosse. |
| •(25-36) | Lamento dei dannati che si fonde con il “mugghiare” della bufera. |
| •(46) | Canto lamentoso delle gru. |
| •(87) | Grido di Dante (pieno d’amore e non di odio come quello precedente di Minosse). |
| •(126) | La “parola-pianto” di Francesca. |
| •(140) | Il pianto di Paolo. |

**d {Abbraccio/Bacio/Ri-
specchiamento [collegato
al motivo del
“cerchio/cintura”]}**

| | |
|------------|---|
| •(4-15) | Minosse si abbraccia con la coda, e “volge” le anime giudicate. |
| •(31-51) | Rivolgimenti e percosse degli spiriti nella bufera. |
| •(72) | Dante è raggiunto e sopraffatto dalla pietà (abbraccio metaforico). |
| •(74) | L’unione in volo di Paolo e Francesca. |
| •(127-128) | Rispecchiamento della vicenda reale nella storia del libro. |
| •(128) | Lancillotto “stretto” da amore. |

| | | |
|--|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> •(133-136) •(140-141) | <p>Il bacio di Ginevra a Lancillotto e quello di Paolo a Francesca.</p> <p>Raggiunto e sopraffatto nuovamente dalla piet , Dante sviene.</p> |
| b- {Interrogatorio doloroso} | <ul style="list-style-type: none"> • (4-15) • (115-140) | <p><i>Minosse esamina le colpe dei dannati.</i></p> <p><i>Dante interroga Francesca in modo specifico .</i></p> |
| c- {Dubbio/[Inganno, tradimento]} | <ul style="list-style-type: none"> •(16-20) •(106-114) •(118-120) •(121-123) | <p><i>Minosse cerca di far dubitare Dante pellegrino sull'idoneit  di Virgilio come guida.</i></p> <p><i>Amore tradisce gli amanti.</i></p> <p><i>Il dubbioso desiderio di Paolo e Francesca.</i></p> <p><i>Francesca rimarca la condizione dannata di Virgilio e, implicitamente, insinua il dubbio sull'idoneit  di quest'ultimo come guida.</i></p> |
| e- {Porta / [apertura, ruina ferita]} | <ul style="list-style-type: none"> •(5) •(20) •(34) •(55) | <p>L'ingresso del secondo cerchio.</p> <p>L'ampiezza dello stesso ingresso.</p> <p>La ruina.</p> <p>La "rottura" di Semiramide.</p> |

| | | |
|--|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • (61-67) • (102, 109, 116) | <p>Gli amanti morti a causa di ferite.</p> <p>L'uccisione di Paolo e Francesca.</p> |
| d- {Volontà [potenza o impotenza della stessa]} | <ul style="list-style-type: none"> • (22-24) • (82-87) | <p><i>Viaggio di Dante per volontà divina.</i></p> <p><i>Volontà vana di Paolo e Francesca.</i></p> |
| f- {Intermediario} | <ul style="list-style-type: none"> • (21-24) • (76-78) • (100-138) • (137) | <p>Mediazione virgiliana in difesa di Dante.</p> <p>Virgilio favorisce l'incontro fra Dante, Paolo e Francesca</p> <p>Mediazione ingannevole di Amore a danno di Paolo e Francesca</p> <p>Galeotto.</p> |
| g- {Mutismo} | <ul style="list-style-type: none"> • (28) • (140) | <p>“Silenzio” di luce.</p> <p>Silenzio di Paolo.</p> |
| h- {Mare} | <ul style="list-style-type: none"> • (29) • (98) | <p>La bufera come una tempesta marina.</p> <p>Francesca ricorda Ravenna.</p> |
| i- {vento [sospiro]} | <ul style="list-style-type: none"> • (28-49) • (73-96) | <p>La bufera infernale.</p> <p>Volo di Paolo e Francesca.</p> |

| | | |
|---------------------------------|------------|--|
| | •(118) | I sospiri d'amore. |
| e- {Desiderio} | •(39) | <i>Ragione sottomessa dalla passionalità.</i> |
| | •(82) | <i>Il richiamo delle colombe.</i> |
| | •(113) | <i>Sentimento di Paolo e Francesca.</i> |
| | •(133) | <i>Volto desiderato di Gine- vra.</i> |
| l- {Uccelli} | •(40-43) | Storni. |
| | •(46-49) | Gru. |
| | •(82-87) | Colombe. |
| f- {Pietà} | •(72) | <i>Smarrimento di Dante al cospetto degli amanti famo- si.</i> |
| | •(93) | <i>Reazione del pellegrino di fronte a Paolo e Francesca.</i> |
| | •(140-142) | <i>Svenimento finale.</i> |
| g- {Dolcezza nel dolore} | •(82-87) | <i>Desiderio del dolce nido nell'aere maligno.</i> |
| | •(88) | <i>Dolce e cortese parlare di Dante.</i> |
| | •(118-126) | <i>Ricordo dei dolci sospiri nel tempo di dolore.</i> |

m- {Bellezza formale}

| | |
|--------|-----------------------|
| •(102) | Aspetto di Francesca. |
| •(104) | Aspetto di Paolo. |

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche e
istituti universitari specializzati

Le pubblicazioni C.R.A.-INITS sono registrate presso
le autorità competenti dello
Stato Italiano
e sono liberamente consultabili in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Settembre
MMVI

COPYRIGHT

© Copyright by
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies.
All rights reserved.

The intellectual property on publications of
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
is strictly reserved.

The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.