

GIANNI OLIVA

«*Questi, che mai da me non fia diviso*» (Inf. V, 135)

In

*Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIANNI OLIVA

«Questi, che mai da me non fia diviso» (*Inf. V, 135*)

*Il celebre episodio di Paolo e Francesca è qui rivisitato da un'interpretazione singolare che cancella definitivamente l'alone romantico che su di esso si era accumulato nel corso del tempo. Facendo leva su alcuni aspetti non sufficientemente considerati che il testo stesso offre e, soprattutto, sul sistema della poena sensus sul quale poggia il principio del contrappasso, il saggio insiste sulla inusuale condizione in cui sono ritratti i corpi dei due amanti e su una nuova visione della pietas di Dante che ne provoca l'irripetibile svenimento.*

Un'alternanza di suoni forti e meno densi, come un'orrenda, lugubre sinfonia, accompagna l'entrata di Dante e Virgilio nel passaggio dal primo al secondo cerchio. Se la vista stenta a distinguere le immagini in un luogo avvolto nel buio (*d'ogni luce muto*, v.28), la percezione uditiva è fortemente stimolata, prima dal grido ringhioso di Minosse, poi dal lamento incessante dei dannati (*le dolenti note*, v.25), nonché dall'incalzare delle loro bestemmie risentite. La parola chiave è lamento, che implica il dolore e il pianto che si ripercuotono nell'*aura nera* (v. 51), mentre nelle tenebre si ode, ma si avverte anche al tatto, l'impressionante «mugghiare» della bufera che somiglia al rumore di un mare tempestoso battuto da venti contrari. Quel verbo, appunto, sta a indicare gli urli raccapriccianti simili a muggiti intensi di mucche e di tori (ha forse un senso richiamare in questo contesto il Minotauro, figlio della violenza lussuriosa di un toro mandato da Giove ai danni di Pasifae, moglie di Minosse?), un cupo rumoreggiare di gemiti, espressioni di un antico e lussurioso godimento ora trasformato in dolore perenne e insostenibile, suoni ora forti ora più lievi e modulati a seconda delle distanze di provenienza, che davano al luogo una colonna sonora impressionante. Ovidio, alludendo al senso traslato, non a caso in altro contesto aveva scritto: *mugiet, et veri vox erit illa bovis* (*Trist. III XI 48*; per altre probabili fonti dantesche cfr. *ED, III, 1053*). È la sorda musicalità che scuote «i peccator carnali» (v. 38). Una dietro l'altra passano in rassegna le figure femminili dell'antichità, da Semiramide, a Didone, a Cleopatra, a Elena, e con loro «più di mille ombre» (vv.67-68) indistinte<sup>1</sup>. Le vittime dell'amore, coloro che si sono affidate al talento e alla volontà d'amare, alla naturalità dell'eros senza condizionamenti né freni inibitori, al di là delle regole e delle convenzioni, popolano questo tratto dell'Inferno sospinte dalla violenta forza del vento che le trascina e sballotta senza tregua (*ad auras aetherias: Aen. VI, 735-751*). Francesca appartiene a quella schiera di donne innamorate che hanno mosso e continueranno a muovere il mondo nel presente e nel futuro.

Nel meccanismo che scatta nel processo d'amore i suoi tempi imponevano la *gentilezza*, che è sì nobiltà d'animo, ma soprattutto disponibilità a innamorarsi, ad accogliere quel seme che, germogliando, rischia di ingigantirsi a tal punto da diventare incontrollabile, oltre la stessa ragione, fino a sottomettere il soggetto con le catene del desiderio e della passione. Francesca espone la dottrina d'amore, dall'innamoramento al travolgimento totale, quasi per giustificare la propria colpa che determina la miseria del presente. Quello stesso amore, vissuto senza limiti, condusse i due amanti, Paolo e Francesca, ad *una* morte, cioè a morire insieme, trafitti simultaneamente dalla spada di Gianciotto (il cui destino è ora affidato alla giustizia divina che relega il colpevole nelle zone più profonde: *Caina attende chi a vita ci spense*, v.107) che li sorprende in flagrante facendo irruzione nella stanza silenziosa ove i due avevano ceduto all'impulso della reciproca attrazione trasformando la concupiscenza in atto materiale. I due sono anime ferite, colpite dal castigo del loro stesso amore. Erano giunte in volo composte e complici (ora però in modo involontario), di un piacere concentrico, incollate e sfibrate, tormentate (*affannate*, v.80), punite nella loro indecenza, che né la dolcezza delle parole di Francesca, né il pianto silenzioso di Paolo riescono del tutto ad

<sup>1</sup> Tra «le donne antiche», anche se Dante non ne fa cenno, avrebbe forse potuto trovar posto anche Lilith, la signora dell'aria, spirito notturno e dea del vento. Non poche le affinità con Francesca avvolta nella bufera-tempesta notturna, attratta dalla sessualità che porta alla morte. Lilith, com'è noto, è la donna che avrebbe preceduto Eva, creata dalla terra come Adamo; i due erano uniti in una sola anima e in un solo corpo prima di diventare rispettivamente primo uomo e prima donna dell'umanità. Ma non sono che semplici suggestioni e associazioni di lettura che rinviano a simbologie lontane, mesopotamiche ed ebraiche, probabilmente non giunte alla percezione dantesca. Su questa materia, che mescola amore e morte, saranno espliciti i pittori preraffaelliti, da Dante Gabriel Rossetti (*Lady Lilith*, 1866-1868) a John Collier (*Lilith*, 1892), i quali riprenderanno il mito della donna ammalatrice, prima moglie di Adamo. Scriverà Rossetti: «Ecco, mentre gli occhi di quel giovane si accendono nei tuoi, / il tuo incanto è penetrato in lui ed ha piegato il suo collo rigido» («Bellezza del corpo», in D. GABRIELE ROSSETTI, *La Casa di Vita*, trad. di R. Pàntini, Firenze, Le Monnier, 1921, 87)

attenuare. Di qui la compunzione di Dante, la sua esitante meditazione non sfuggita a Virgilio (*Che pense?*, v. 111), sul potere dell'amore-passione, accompagnata però sia da qualche probabile riflessione autobiografica sui trascorsi giovanili, sia dallo sgomento per quanto visto, dal dramma in cui i due sono rappresentati nella loro sorte sventurata. Dante uomo e poeta si assume la responsabilità delle sue antiche convinzioni e ne mostra le possibili devianze: «Ora egli sa- ha osservato Umberto Bosco- che l'amore che eleva, che è segno di anima nobile, è un altro amore: quello che non ha bisogno di alcuna "sensibile dilettazione", anzi addirittura di qualsiasi corresponsione; che, posto in essere dalla bellezza, è tuttavia soltanto sforzo interiore di migliorare; è insomma amore-virtù, non amore-passione: neppure una passione che si nutre, o s'illude di nutrirsi, di virtù. È l'amore che, secondo Dante maturo, i poeti stilnovisti, anche senza rendersene conto, cantavano o avrebbero voluto cantare; un amore che non solo non può produrre peccato, ma non può dare neppure dolore, né in terra né nell'oltremondo»<sup>2</sup>. Dante si chiede come essi siano stati indotti a cedere al «doloroso passo», all'abisso del peccato, quale occasione li abbia indotti a non frenare il desiderio con la forza della ragione (*quanto disio*, v. 113); come fu che il sospirare si trasformò in atto carnale diventando colpa? («la concupiscenza della carne, quando la ragione le si oppone, non è peccato: S. Tommaso, *Summa Th.* I, II, 9, 30). La compartecipazione del visitatore a quanto ha davanti agli occhi è tale che non può non prendere atto della umana fragilità, come spiega del resto la maggior parte dell'esegesi di ieri e di oggi. Ma non basta. Egli è a dir poco sorpreso, angosciato, emozionato, in preda ad un profondo turbamento della coscienza, soprattutto per la inusuale condizione che ritrae i due corpi così come erano stati colti da vivi, fisicamente stretti nell'amore per l'eternità, quasi come due statue in un unico blocco o, se si vuole, come un plastico bassorilievo. Essi sono uniti nell'amore ma non in astratto, come vincolo spirituale, per quanto tenace, come fedeltà all'idea della corrispondenza, ma fisicamente accoppiati, riproposti come nell'atto della morte. Non a caso Paolo- dice Francesca- è colui che non sarà mai diviso da lei (*questi, che mai da me non fia diviso*, v. 135), costretto per sempre nell'atto d'amore<sup>3</sup>. E il participio *diviso* presuppone senza dubbi l'unità, un vincolo materiale, cioè si divide solo ciò che è unito. Siamo dinanzi ad una situazione paradossale, unica, ma oggettiva e inequivocabile, per quanto si voglia negare l'evidenza. L'episodio di Lancillotto e di Ginevra stura la passione con l'esempio dell'impeto amoroso<sup>4</sup> e Paolo segue l'istinto senza più controllo, tant'è che al ricordo piange per essere stato lui causa determinante di quell'azione illecita che ora si perpetua in modo singolare. La *pietà* di Dante insomma, su cui si è tanto insistito, si rafforza oltre ogni limite e diviene sgomento proprio per l'enormità di ciò che egli vede, di quel contrappasso crudele a cui assiste.

Il meccanismo del contrappasso, appunto, che, si sa, non è sempre perfettamente funzionale nella corrispondenza tra colpa e pena (c'è un limite anche alla fantasia di Dante), in questa zona dell'Inferno calza in modo esemplare, per analogia, cioè esagerando la situazione peccaminosa di partenza: si vuol dire che così come i due amanti scelsero in terra la dolcezza dell'amore carnale, ora sono costretti a viverlo intensamente in eterno, senza scampo, come un incessante dolore. Già nel poema virgiliano Anchise spiega che dopo la morte le anime non perdono del tutto i mali e le malattie e neppure i molti vizi che, a lungo induriti, attecchiscono profondamente in strani modi (*Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras / dispiciunt clausae tenebris et caeræ caeco / Quin et supremo cum lumine vita reliquit, / non tamen omne malum miseris nec funditus omnes / corporeae excedunt pestes, penitusque necesse est / multa diu concreta modis inolescere miris: Aen. VI, 733- 738*). Di riflesso nell'*Inferno*-ha scritto Pasquazi- «si tratta di porre in evidenza quel misero modo di esistere in cui si fissa chi resta avvinto al suo peccato»<sup>5</sup> e questo perché la giustizia divina opera in modo che certi peccatori sopportano una pena analoga al peccato e le anime sono nell'impossibilità di essere altre da quel che furono nell'esistenza terrena. È il sistema della *poena sensus*, cioè «quella

<sup>2</sup> U. BOSCO, *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1966, ma anche *Recupero e reinterpretazione dello stilnovo nel "Purgatorio"*, in «L'Alighieri», XVII, 1-2, 1976, 3-13; anche *Comm. BOSCO-REGGIO, Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1988, 69.

<sup>3</sup> Forse un'indiretta riprova dell'interpretazione autentica da noi proposta, è il silenzio imbarazzato sul verso 135 del pur documentato commento del Cardinal Giovanni Fallani: *Inferno*, a cura di G. Fallani e S. Zennaro, Roma, Newton Compton, 2010, 63.

<sup>4</sup> Sulla funzione della letteratura come suggestione e modello di vita cfr. la lettura di G. BARBERI SQUAROTTI, *Canto V*, in *Lectura Dantis Neapolitana, Inferno*, a cura di P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 59-86.

<sup>5</sup> S. PASQUAZI, *Il contrappasso*, s.v. in *ED*, II, 181-183, poi in *All'eterno dal tempo*, Firenze, Le Monnier, 1972 (II ed.), 50.

specificatamente connessa con i vari peccati e che determina le diverse condizioni in cui Dante vede le anime; ed è alla *poena sensus* che devesi ricondurre la legge del contrappasso, la quale non deve intendersi come ritorsione vendicativa, bensì come proseguimento di decisioni operate nella vita terrena». <sup>6</sup> I dannati, dunque, risultano integrati con il peccato stesso e soffrono a causa di quella stessa specifica condizione desiderata e perseguita da vivi. Esempi di *poena sensus* non mancano nei primi canti dell'*Inferno*: gli ignavi, che scelsero di non scegliere, sono condannati a stimoli senza scopo e a sollecitudini fastidiosissime; i golosi a loro volta hanno come oggetto di alimentazione la «materia prima» di ciò che hanno mangiato; gli avari e i prodighi continuano ad accumulare e a disperdere; persino gli abitanti del Limbo, che non hanno conosciuto Dio perché non si è loro rivelato, sono rappresentati persi nel loro senso di carenza di cui non sanno spiegarsi l'origine. Come si vede, se Dante applica una simmetrica misura nelle prime tappe del suo tragitto, non poteva fare altrimenti per i lussuriosi, trascinati sì dalla bufera come da vivi si adagiarono nella loro passione, ma anche aggravati, nel caso di Paolo e Francesca, nella loro congiunzione che li aveva distolti nei confronti della dimensione spirituale dell'amore. Forse è inutile ribadire che le anime sono quel che decisero di essere nella loro esistenza storica, nel contesto e nelle condizioni in cui vissero. La loro vita è prefigurazione (*figura*) di ciò che sarà nell'al di là dopo il giudizio di Dio, trasformando le anime da *figurae* in *figurae implete*, completate e confermate nel loro carattere. La «concezione figurale degli avvenimenti-secondo Auerbach ebbe larga diffusione e una profonda influenza fino al medioevo e oltre [...] A nessuno studioso del medioevo può sfuggire che essa costituisce la base generale dell'interpretazione medioevale della storia, e che spesso essa interviene anche nell'intendimento della semplice realtà quotidiana». <sup>7</sup>

Certo, per avvalorare questa tesi occorre uscire dalla retorica del non detto e dell'ipocrisia (persino del falso pudore) e, senza equivoci interpretativi, pensare a Paolo e Francesca come due amanti che, trucidati insieme con un unico colpo di spada proprio mentre consumavano l'atto d'amore, si ritrovano fissati nell'eternità come corpo unico, avvinghiati, congiunti. I due amanti uccisi da Gianciotto erano dunque *figurae*, prefigurazioni di quelle che ora sono davanti a Dante viaggiatore, fissate nella condanna definitiva dal giudizio divino. Dante, ad analizzare bene il testo, dà in questo senso più di un segnale. Non a caso distingue i due nella folta schiera di singoli, tra le «più di mille ombre» vittime di Amore, accomunate da un tragico destino di morte nella loro umana debolezza <sup>8</sup>. Parla di loro come *quei due che 'nsieme vanno* dando rilievo alla coppia che procede come corpo unico e non certo solo in atteggiamento affettuoso o «fianco a fianco», come voleva il Caretti. <sup>9</sup> Inoltre essi *paion sì al vento esser leggiere* perché a differenza delle altre anime le due in questione costituiscono un corpo solo anche per la docile accondiscendenza alla forza della bufera infernale, guidate come sono dall'amore che ancora li governa e non permette la loro disgiunzione. Dante li chiama a sé incuriosito e stupito proprio in nome della condizione eccezionale (*per quello amor che i mena*, v. 78) in cui si presentano, impietosito dal loro *affanno*, dal loro tormento amoroso, dolce in terra ma orribile e intollerabile nella dimensione eterna. Al richiamo (*l'affettuoso grido*, v. 87) essi planano verso l'interlocutore di cui intuiscono l'indulgenza e si rendono disponibili a rivelarsi e a raccontarsi. Addirittura, se fosse stato in loro potere, se fosse stato loro permesso, avrebbero pregato per la sua pace, in linea con le maniere eleganti e cortesi della loro formazione e, nel caso di Francesca, della sensibilità femminile, come sarà per la Pia. Ma, si sa, la privazione di Dio è la condanna maggiore per i condannati e alla miseria presente non c'è rimedio.

La condizione di coppia è ribadita da altre espressioni al plurale come *noi che*, *il nostro mal perverso*, *noi udiremo e parleremo*, se il vento ci permetterà di farlo. I due vanno ormai alla ricerca proprio di quella pace augurata a Dante

<sup>6</sup> Ivi, 54.

<sup>7</sup> E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1971 (III ed.), 210-211.

<sup>8</sup> Dante è afflitto dall'enorme massa di persone che tinsero «il mondo di sanguigno», un danno che ha indubbiamente un alto valore morale e anche- come è stato osservato- sociale: «Vittime della sensualità ma anche elementi disgregatori e portatori di rovina, a tener conto degli *exempla* prodotti dalla rassegna degli antichi amanti, quei dannati si obbligano nelle parole di Francesca a un'autodefinizione allusiva alla propria sorte e insieme agli effetti inquinanti della loro vicenda sulla terra» (A. TARTARO, *Nei cerchi dell'incontinenza*, in *Lectura Dantis Modenese. Inferno*, Banca Popolare dell'Emilia, 1984, 79).

<sup>9</sup> L. CARETTI, *Il canto di Francesca*, Lucca, Lucentia, 1951, ma cit. da *Questioni di critica dantesca*, a cura di P. Giannantonio e G. Petrocchi, Napoli, Loffredo, 1987, 405.

ma che essi, avvinti nel tormento dell'amore, non avranno, a differenza del Po che la troverà nell'abbraccio «co' seguaci suoi». L'aspetto della sensualità, della fisicità è confermata nell'espressione *la bella persona* di Francesca che le fu tolta, cioè il corpo. L'amore che di solito trova la strada spianata nel «cor gentile», si trasformò per loro in un amore materiale talmente forte che, secondo il senso etimologico ancora vince, tocca, urta, colpisce, *ancor m'offende* (da *ob fendere*). Non a caso le due anime sono nuovamente definite *offense* (v.109), cioè vinte, travagliate. Pertanto quella condizione è causa del male che mortificò e continua a mortificare la verecondia di Francesca. A proposito dell'espressione *e 'l modo ancor m'offende* (v. 102) già definita da De Sanctis «frase oscura e perciò di poco effetto»<sup>10</sup>, prevale di solito, com'è noto, la *lectio facillior* adottata dalla principale tradizione critica che interpreta indicando il modo violento adottato da Gianciotto nel punire la moglie adultera. Tuttavia, va tentata, anche se apparentemente stravagante, una soluzione diversa, rispettosa della radice etimologica del verbo *offendere*, ossia, alla lettera, “quel modo che ancora mi tiene vincolata a lui e che è causa del mio male e del mio perenne tormento”. Tanto più che in questo caso potrebbe valere il senso specifico della parola *modo*, che non sta per generica maniera, ma per *modus*, nel senso latino di posizione amorosa, indicante una sessualità esplicita, come, per intenderci, nelle antiche raffigurazioni classiche<sup>11</sup>, riprese in seguito nei *modi* rinascimentali di Giulio Romano e Marcantonio Raimondi<sup>12</sup>, fino addirittura ai *Sonetti sopra i XVI modi* dell'Aretino. In questa esposizione, dunque, che la ritrae in tal *modo* così inequivocabile, Francesca sente venir meno anche la propria dignità di donna. Il testo e il contesto possono venire in soccorso in questa direzione, come anche la spiegazione del celebre e complicato v. 103 *Amor, ch'a nullo amato amar perdona*. Certo, tutte le pezze d'appoggio riportate sono legittime e appropriate, tanto che costituiscono documenti inoppugnabili per venire a capo del significato stesso, cioè Amore che non permette (*perdona*, v. 103) che uno che sia amato non riami, ossia non ricambi l'amore che riceve. È il senso letterale ed è quello più evidente. Ma il significato in sé è davvero da intendersi in modo universale (se così fosse sarebbero stati scongiurati tutti gli amori infelici di questo mondo e della storia), o ci si vuol riferire, come è più probabile, ad un contesto preciso e circoscritto com'è quello cortese in cui Dante stesso colloca Francesca? Si vuol dire che secondo quella cultura la corresponsione di omaggio alla bellezza era nei termini del comportamento legittimo di dame e cavalieri ben educati (come dimostra fra gli altri Andrea Cappellano: *De amore*, II, 8, reg. IX: *Amare nemo potest nisi qui amoris suasionem compellitur*; e ancora: *Amor nil posset amori denegare*), rispettosi l'uno dell'altro nel teatrino delle movenze amorose. I codici culturali rinviano anche-come ha notato qualche studioso- a Giordano da Pisa che nelle *Prediche* trasmette il concetto che «non è nullo che, sentendosi che sia amato da alcuno, ch'egli non sia tratto ad amar lui incontanente».<sup>13</sup> Fra Giordano però intende l'interscambio di sentimenti esclusivamente nell'ambito religioso, fra uomo e Dio. Il verso successivo del passo dantesco però (*mi prese del costui piacere sì forte*, v. 104), rivela una donna innamorata che non si è limitata all'intesa platonica, ma è stata catturata dal *piacer*, dall'attrazione fisica per il giovane, dalla forte carica sensuale di Paolo che, com'è evidente (*come vedi*, v. 105), la tiene legata a sé per l'eternità (*ancor non m'abbandona*, v. 105).

L'assenza di testimonianze certe nelle cronache dell'epoca su quanto accaduto in quel giorno funesto ha permesso la discussione più aperta e talvolta più accesa sull'episodio riferito da Dante, che costituisce la base primaria di tutte le intuizioni psicologiche costruite nel tempo. La trasformazione della storia in letteratura autorizza i significati più diversi, spesso giustificandoli con pari dignità nel loro insieme e singolarmente. Pertanto non è il caso di dimenticare che l'autore è spesso molto più realistico di quanto si possa credere e non rifugge dalla

<sup>10</sup> F. DE SANCTIS, *Francesca da Rimini*, in *Saggi critici*, in L. Russo (a cura di), II, Bari, Laterza, 1965, 250.

<sup>11</sup> Cfr. B. SIMONETTA-R. RIVA, *Le tessere erotiche romane*, Lugano, Francesco Chiesa editore 1981; A. CAMPANA, *Le spintriae: tessere romane con raffigurazioni erotiche*, in *La donna romana. Immagini e vita quotidiana*, Atti del convegno (Atina, 7 marzo 2009), Cassino, Editrice Diana, 2009, 43-96.

<sup>12</sup> «In quanti diversi modi, attitudini e posture giacciono i disonesti uomini con le donne» (G. VASARI *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, In *Le vite dei più eccellenti pittori...*, Introduzione di Maurizio Marini, Roma, Newton Compton, 1993, 838-854).

<sup>13</sup> Cfr. il commento di G. Giacalone (a cura di), *Inferno*, Roma, Signorelli, 1968, 79. Sul frate domenicano cfr. almeno S. PASQUAZI, *Giordano da Pisa. Tradizione manoscritta e cronologia delle prediche*, Roma, Gismondi (“Bibliotechina della “Rassegna di cultura e vita scolastica”), 1955; C. DELCORNO, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, Olschki, 1975.

rappresentazione di situazioni inusuali, anche se scabrose, soprattutto nell' Inferno. Si tenga conto inoltre che «l'acclimatamento di Dante alla realtà e alla legge dell'Inferno avviene sotto il segno di una problematica appassionata piuttosto che di una impassibile dogmatica, di una carica emotiva ancora intrisa delle condizioni e delle ragioni umane del peccato»<sup>14</sup>. Alcuni critici hanno sfiorato il significato ultimo dell'episodio e ne hanno dato un'interpretazione convincente a proposito dell'energia che proviene dall'amore passionale. Non ci si è posti però il problema di come i due amanti si presentano agli occhi di Dante, la cui reazione è sì di pietà, di commiserazione e di tristezza per gli errori umani, ma anche di sgomento e di angoscia, di profondo turbamento e di smarrimento di fronte alla drammaticità della scena, aggravata dal pianto disperato di Paolo, primo responsabile dell'inquietante visione.<sup>15</sup> L'intensità del loro amore, insomma, perdura e materialmente li avvince, ma si è trasformato per sempre, da dolce che era, nel loro tormento e nella loro condanna. La tragicità della *poena sensus* nasce dalla sua condizione di verità.

<sup>14</sup> M. MARCAZZAN, *Considerazioni su Francesca*, «Cultura e Scuola», nn.13-14, gennaio-giugno 1965, 416.

<sup>15</sup> A dire il vero di «eterno amplesso», ma solo come ipotesi suggestiva da non prendere in considerazione, ha parlato di sfuggita Michele Barbi: «Più difficile sarà persuadere che non è necessario alla bellezza del canto figurarsi una donna con sentimenti e atteggiamenti risentiti e senz'altra preoccupazione fuor dell'amore per il suo Paolo, ch'ella stringa convulsamente a sé, in un eterno amplesso». (M. BARBI, *Dante. Vita, Opere, fortuna, con due saggi su Francesca e Farinata*, Firenze, Sansoni, 1933). È stata forse proprio la «bellezza del canto», con la suggestione delle parole della protagonista, a far dimenticare il particolare niente affatto trascurabile della loro rappresentazione. Utile per i puntuali riscontri del testo dantesco con le probabili fonti medioevali, in particolare con il romanzo di Tristano, è l'interpretazione di Giorgio Inglese, secondo cui peraltro Francesca avrebbe interpretato «teologicamente l'amore sensuale» procedendo ad una «scandalosa traslitterazione» dell'amore divino in quello umano. Inoltre, nell'intervento non si nega la congiunzione dei due corpi, anche se - precisa lo studioso- si tratta di un «abbraccio eternamente vano», data la mancanza di fisicità delle anime, preda di «un desiderio infinitamente doloroso» (G. INGLESSE, *Francesca e le regine amorose. Per l'interpretazione di Inferno v.100-107*, «La Cultura», XLII (2004), 1, 45-60.

Tra le interpretazioni dell'amore che diventa passione non si può non ricordare quella classica di A. PAGLIARO (*Ulisse. Ricerche semantiche sulla D.C.*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966), messa in discussione prima da G. PADOAN (*Fine di una troppo fine interpretazione* in *Misc. di studi in onore di V. Branca*, vol. I, Firenze, Olschki, 1983, 273-283) e di recente da G. RATI, che la vede «ripresa quasi alla lettera» dall'*Epistola* dell'erudito e dantofilo del primo Ottocento Luigi Muzzi (*Epistola di Luigi Muzzi contenente la nuova esposizione di un luogo del Petrarca e di alcuni di Dante*, Bologna, presso Annesio Nobili e comp., 1825, XLII). Cfr. G. RATI, *L'amore di Francesca*, in *Inferno, Lectura Dantis Interamnensis*, Roma, Bulzoni, 2006, 31 e prima ancora in *La pietà negata. Letture e contributi danteschi*, Roma, Bulzoni, 2000, 11-20. Tra gli ultimi interventi di un certo interesse sull'episodio, ma senza che si affronti il punto della questione, vanno almeno segnalati S. SARTESCHI, *Francesca e il suo poeta. Osservazioni su Inferno V*, «L'Alighieri», XLII (2001), 18, 21-45; L. PERTILE, *Il modo di Paolo*, in Giorgio Cerboni Baiardi (a cura di), *Miscellanea di studi offerta dall'Università di Urbino a Claudio Varese per i suoi novantanni*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2001, 623-33; S. VALERIO, *Trittico per Francesca. Perché «il modo ancor m'offende»: riflessioni sul peccato di Paolo e Francesca*, «L'Alighieri», LXVII (2006), 28, 5-13; L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella Commedia di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013.