

# Stile e onore in *Inf.* V 107

Gandolfo Cascio\*

Utrecht University

**Abstract:** The essay aims to investigate Canto V of the *Inferno*, and in particular verse 107: 'Caïna waits for him who took our life' (tr. Mandelbaum). This will be done from a stylistic perspective, while the theoretical framework is given by Spitzer's study on *Stimmung* (1963). The main purpose is to highlight the strategies adopted – through Francesca's words – regarding one of the founding ideas of Western civilization: that of honour; and, at the same time, to share an original interpretation of the poetic text, as well as (a part) of its cultural meaning.

**Keywords:** Dante Alighieri; Divina Commedia; Style; Honour; Literary and Legal Studies

\* **Contact:** g.cascio@uu.nl

Elle le corrompait par delà le tombeau.  
Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*.

On tue de moins en moins, surtout dans un certain milieu,  
pour venger une infortune conjugale.  
Georges Simenon, *Maigret et le marchand de vin*.

## Introduzione

Nel soverchio della critica di cose dantesche può apparire tedioso, o magari molesto, fare ritorno al V dell'*Inferno*. A buon conto, qualche mio ragionamento, se niente sommerà a quanto già fatto detto scritto, nulla gli rapina. In particolare mi provo a leggere da presso il verso 107 – ‘Caina attende chi a vita ci spense’<sup>1</sup> – per saggiarne le implicazioni stilistico-retoriche, sia come causa sia come effetto; e da qui l’idea di onore: ospitata e custodita nella cultura classica, poi durante l’età di mezzo, e fino alla modernità.

Per lavorare, il campione cui mi raccomando è quello spitzeriano sulla *Stimmung*,<sup>2</sup> ché ha avuto un destino pressoché affine alla mia parola.

## Lo scialo dello stile

Accantonando l’affare delle ruberie (ostentate o occulte) dei versi guinizzelliani, o dell’intelligenza di Boezio e d’Andrea Cappellano, da un pezzo misurata in lungo e largo,<sup>3</sup> mi giova inventariare daccapo lo scialo delle figure di stile messo in atto nello spazio modesto ma sazio dei versi 100-107: l’anafora, il chiasmo, l’iperbato, l’anastrofe, l’epifonema e, supremamente, la climax: compiuta segnatamente nel *locus* che m’interessa: quel v. 107 che risolve uno *syuzhet* eretto tutto su un procedimento logico induttivo:

- 100    Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende,  
      prese costui de la bella persona  
      che mi fu tolta; e ’l modo ancor m’offende.
- 103    Amor, ch’a nullo amato amar perdona,  
      mi prese del costui piacer sì forte,  
      che, come vedi, ancor non m’abbandona.
- 106    Amor condusse noi ad una morte.  
      Caina attende chi a vita ci spense’.

La scala giunge allo stremo d’una prima sequenza narrativa che s’affida placida all’analessi in cui, avanti, si cita il disegno del catalizzatore, assente e invisibile (v. 100) che opera sui soggetti, giustificando moralmente quanto avverrà: l’evento

<sup>1</sup> Qui e per le prossime citazioni l’edizione di riferimento è D. Alighieri, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994.

<sup>2</sup> L. Spitzer, *L’armonia del mondo. Storia semantica di un’idea*, Bologna, Il Mulino, 2009.

<sup>3</sup> Per cui cfr. G. Cascio, *Dolci detti. Dante, la letteratura e i poeti*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 53.

perturbante<sup>4</sup> dall'esito immediato e sensuale (v. 101), causa a sua volta di quello risolutivo, *in vita* (primo emistichio di v. 102); poi, dopo il celerissimo e proverbiale flusso di coscienza (secondo emistichio di v. 102), ritorna il pneuma mascherato da filosofo che un po' bizantineggia e un po' si smarrisce nell'euforia della prosodia, sempre a risollevare l'azione ma umiliando il libero arbitrio (v. 103); la ricercata deduzione erotica (v. 104) che si trascina fino all'*hic et nunc* della finzione romanzesca (di rimpetto a Dante e al lettore) e viene eseguita come una reintegrazione dell'antica e penosa disgregazione (v. 105); quando al 106 riaffaccia lo spiritello<sup>5</sup> che, in un ultimo e sfiancante zig-zag, ci riporta sulla piazza del delitto.

La vera chiusa, il *denouement*, è tuttavia la prolessi del 107: l'anatema urlato per procura all'antagonista.

La drammaticità<sup>6</sup> della *scena* – il termine non è d'afferrare come *décor* ma nel senso performativo – viene apprestata ed esaltata dall'anafora commessa dai vv. 100, 103 e 106, apposta a *incipit* di terzina; una reiterazione sintattica che, se possibile, viene ingagliardita dalla scelta d'un sostantivo cardinale, ma ondivago, qual è 'Amore': 'Amor, ch'al cor gentil [...] // Amor, ch'a nullo amato [...] // Amor condusse noi ad una morte'. Lemma, tra l'altro, presente in modo ossessivo e quasi opprimente: tanto da sospendere assai più spesso che altrove nella *Commedia* la prescrizione della *variatio* e per cui, oltre all'esempio già porto, riviene in forma tronca,<sup>7</sup> piena,<sup>8</sup> nel derivato 'am-rosa'<sup>9</sup> e nelle forme verbali.<sup>10</sup> In questa teoria spadroneggia la vertigine del v. 103 per l'impiego spropositato della radice per ben tre volte, numero magico si sa: 'Am-or, ch'a nullo am-ato am-ar perdona'. Sospetto che l'origine o l'obiettivo non sia la predilezione per la *concinnitas*; la replica ritmata, con risultati jazzistici, viene semmai

<sup>4</sup> Riprendo la terminologia da A.J. Greimas, *Semantica strutturale. Ricerche di metodo*, Milano, Rizzoli, 1969.

<sup>5</sup> Per il lessico cfr. anche Cavalcanti: 'E ven tagliando di sì gran valore / che' deboletti spiriti van via; / riman figura sol' en signoria / e voce alquanta che parla dolore.' (*Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, vv. 4-8), o anche 'Pe' gli occhi fere un spirito sottile, / che fa in la mente spirito destare, / dal qual si move spirito d'amare, / e ogn'altro spiritel si fa gentile.' (*Pe' gli occhi fere un spirito sottile*, vv. 1-4), corsivi miei; che, a sua volta, per la propria teoresi amorosa si rifà sia alla fisiologia dei suoi giorni sia al Περὶ ψυχῆς di Aristotele, che avrà studiato col commento di Averroè.

<sup>6</sup> Δρᾶμα = azione.

<sup>7</sup> Vv. 69, 78, 106, 125, 128.

<sup>8</sup> Vv. 66, 119.

<sup>9</sup> V. 61.

<sup>10</sup> 'amato', 'amar' e 'amante' nel v. 103 e v. 134.

sfruttata a parodiare la letteratura arturiana, dei trovatori e dei trovieri,<sup>11</sup> che avevano ubriacato la ‘sventurata’<sup>12</sup> ragazza.<sup>13</sup>

Avviene, però, un fatto alquanto inusuale che ha delle ripercussioni tanto stilistiche quanto nell’ intreccio cui ancora non mi pare si sia data la dovuta premura, dato che, se da un lato si può affermare che la climax di *gradatio* ascendente trova compimento al v. 106, ‘Amor condusse noi ad una morte’, da un punto di vista squisitamente retorico si compie nel successivo.

Tale scelta, se si segue lo schema poetico integralmente – includendo sia l’aspetto tecnico della suddivisione delle rime sia quello formale del cambio, alquanto repentino, di registro – potrebbe significare che Francesca vagheggi di persuadere che la conclusione della tresca non sia tanto il dramma scioltosi sul fine ma modesto podio della corte malatestiana, ma ciò che capiterà dopo, ossia il destino oltremondano di Giovanni lo zoppo. Si tratterebbe dunque, come ho giusto detto, della realizzazione dell’acme, proprio grazie alla focalizzazione sugli eventi, venienti e tragici.

Epperò, il *close reading*, sveglia negli aspetti linguistici, ribadisce il privilegio accordato all’estetica realista, portandosi verso un livello senza meno più basso rispetto

<sup>11</sup> Sul tema di questi poeti, cfr. P. Di Luca & M. Grimaldi (a cura di), *L'Italia dei trovatori*, Roma, Viella, 2018; M. O'Neill, *Courtly Love Songs of Medieval France: Transmission and Style in the Trouvère Repertoire*, Oxford, Oxford University Press, 2006; e in particolare su Francesca: M. Ciccuto, ‘Letture d’amore, passioni pericolose: Francesca all’inferno’, in: *Cahiers d'études italiennes*, 33 (*Personaggi femminili e categoria di genere nella 'Commedia' dantesca*) (2021), pp. 1-12, online: <https://journals.openedition.org/cei/9574> (cons. 9 luglio 2025).

<sup>12</sup> Evoco, ovviamente, Gertrude in *I promessi sposi*, cap. IX.

<sup>13</sup> Condivido l’opinione che Francesca sia l’aiton (o archetipo o prototipo) della *Madame Bovary*; tuttavia, per quanto le due donne abbiano in comune il contesto sociale segnato da una certa marginalità geografica, contrassegno come il censo dell’italiana sia di segno soprano e, pertanto, risulta meno ridicolo il suo sogno d’avventura. I riferimenti a questa lettura sono il (quasi) arcigno G. Coni, ‘Dante come personaggio-poeta della *Commedia*’, ora in: Id., *Un’idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 42: ‘Dovrebbe dolermi, e non mi riesce abbastanza, di averla a risospingere nella parte d’un’intellettuale di provincia’; E. Sanguineti, ‘Il realismo di Dante’, in: Id., *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 288: ‘una Bovary del Duecento, che sogna i baci di Lancillotto, e fruisce, in tragica riduzione, degli abbracciamenti del cognato’; lo snob C. Garboli, ‘Dante e Guido’, poi in: Id., *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 153: ‘quella sciagurata sposa romagnola, con tutto il suo amore letterario di cattiva lettrice, recitato e portato in giro come un blasone’.

a quello elegiaco. Se questa mia considerazione è accurata, al posto di dare l'assoluzione e distendere la vulgata dell'eroina romantica<sup>14</sup> (come già Foscolo,<sup>15</sup> De Sanctis,<sup>16</sup> Pellico,<sup>17</sup> d'Annunzio<sup>18</sup> *et al.*, e invano smacchiata da Barbi<sup>19</sup>) o da scadente *romance*,<sup>20</sup> Francesca, se non va marchiata come una 'bagascia',<sup>21</sup> almeno potrebbe venire esposta come una donna che agisce autonomamente, decide e influenza la storia, per quanto da una specola fosca e soffocante:

una donna che ama in quel modo, con tutta se stessa e per sempre, dev'essere di necessità una creatura parziale e violenta, nella quale l'amore ciecamente esclusivo che la domina non soffre altro compagno, se non forse un odio non meno cieco dell'amore.<sup>22</sup>

Emendata la caratura del *personaggio*, s'afferra con più agio l'indebolimento, che ormai abbisogna a Dante, della maniera linguistica: dalla cavalleresca dell'*ouverture*, che cava vigore dal rispetto mimetizzante dell'elegia, alla popolare o popolarasca. L'oracolo calunnioso e maligno di Francesca fende l'elegante e dolente clima, con quel gesto scomposto e improvviso – oltretutto a dispetto e della cortesia e della gentilezza che serpeggiavano nella recita or ora allestita – che lascia presumere che un pensiero ombroso abbia attraversato la sua mente, tanto da farla imprecare contro lo sposo.

<sup>14</sup> 'protetta dalla giustificante simpatia scorta nell'atteggiamento del suo ideatore, in prima fila tra le peccatrici redente ed espianti, fragili e celestiali della letteratura ottocentesca (Manon, Violetta, Madame Bovary)': A.E. Quaglio & M. Luberti, s.v. 'Francesca da Rimini', in: *Enciclopedia Dantesca*, diretta da U. Bosco, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1978; per questa e le altre voci si è consultata l'edizione online (controllate il 9 luglio 2025) e per comodità nelle prossime si userà solo l'abbreviazione *ED*.

<sup>15</sup> 'La colpa è purificata dall'ardore della passione, e la verecondia abbellisce la confessione della libidine; e in tutti que' versi la compassione pare l'unica Musa': U. Foscolo, 'Discorso sul testo della *Divina Commedia*', in: Id., *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, 22 voll., Firenze, Le Monnier, 1979, IX/1 (*Studi su Dante*, a cura di G. Da Pozzo), p. 450.

<sup>16</sup> 'Qui hai propria e vera passione, desiderio intenso e pieno di voluttà. Ma insieme con questo trovi un sentimento che purifica e un pudore che rivergina; talché a tanta gentilezza di linguaggio mal sai discernere se hai innanzi la colpevole Francesca o l'innocente Giulietta': F. De Sanctis, 'Francesca da Rimini', in: Id., *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino, Einaudi, 1967, p. 643.

<sup>17</sup> S. Pellico, *Francesca da Rimini*, 1815; per cui cfr. F. Curreli, 'Da Fabbri a Pellico: Francesca da Rimini nella drammaturgia ottocentesca', in: *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature*, 15, 2 (2024), pp. 40-55.

<sup>18</sup> G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, 1901.

<sup>19</sup> M. Barbi, *Francesca da Rimini*, in 'Studi danteschi', XVI (1932), pp. 5-36.

<sup>20</sup> 'Over centuries of interpretation we have impoverished the canto by reading it primarily in the key of romance': T. Barolini, 'Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender', in: *Speculum*, 75, 1 (2000), p. 8.

<sup>21</sup> 'Francesca, non era una bagascia': A. Cesari, 'Dialogo secondo', in A. Marzo (a cura di), *Bellezze della 'Commedia' di Dante Alighieri*, 3 voll., Roma, Salerno, 2003, I, p. 147; ma cito da D. Pirovano, 'All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'*Inferno*', in *Rivista di studi danteschi*, XV, 1 (2012), p. 26, n. 68.

<sup>22</sup> E.G. Parodi, 'Francesca da Rimini', in: Id., *Poesia e storia nella 'Divina Commedia'*, Napoli, Perrella, 1920, p. 70.

Uno stilema quello dell'immediatezza che, in genere, può essere 'espediente stilistico e insieme promessa di veridicità'.<sup>23</sup>

Rimanendo nel dominio della performatività, non m'appare eccessivamente azzardato indovinare che questo di Francesca sia l'acuto d'un soprano nel mezzo del dramma che per veemenza agguaglia la *Regina della Notte*<sup>24</sup> e per la mimica la Berma di Marcel.<sup>25</sup> Lo stratagemma retorico sarebbe quello già messo in evidenza tanto da Singleton<sup>26</sup> quanto, più recentemente, da Barolini<sup>27</sup> che individua nella scrittura della *Commedia* la prepotenza della narrativa sulla teologia, e della sua capacità argomentativa rispetto agli elementi dottrinari. E come?

Il v. 107 presenta altre cifre per l'abilità di produrre degli effetti di spicco e che di necessità vanno messi in rilievo a vantaggio dell'interpretazione del canto, o, a chi vuole, pure della biografia di Francesca. Alludo al fatto ch'esso è un epifonema, esclamazione caricata dalla solennità delle sentenze,<sup>28</sup> e proprio per questo accomodato in chiusura, col punto fermo. In aggiunta si sarà notato com'esso, che è variante dell'epifrafi ed è analogo all'iperbato, è costruito con l'utilizzo dell'artificio dell'anastrofe, con l'inversione dell'ordine standard dell'italiano, soggetto-verbo-oggetto (per quanto, so, per alcuni il soggetto sia Caina), con un oggetto posto all'avvio, complemento che tra l'altro è un aggettivo che potrebbe sottintendere il sostantivo *zona*.

La varietà mediana dei versi precedenti, segnata dal linguaggio lirico, risultanti in un paesaggio erotico e fastoso, viene bruscamente dismessa. Difatti, dal personale e massimamente elegiaco lavoro di *recherche*,<sup>29</sup> si passa al discorso diretto e di scala esteriormente più alto, marcato dal *cursus velox* ed enfaticizzato dal verbo illocutivo e dall'apostrofe, declinata nella forma della maledizione. Il richiamo è alle dannazioni bibliche,<sup>30</sup> cosa che spiega le dislocazioni che conferiscono una crosta di antico, in specie latineggiante.

<sup>23</sup> M. Lavagetto, in: E. de Goncourt & J. de Goncourt, *Diario. Memorie di vita letteraria (1851-1896)*, Milano, Garzanti, 2020, quarta.

<sup>24</sup> 'Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, / Tod und Verzweiflung flammet um mich her! / Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen, / so bist du meine Tochter nimmermehr! / Verstoßen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig, / zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur, / wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen! / Hört, Rachegötter - hört! - der Mutter Schwur!': aria *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, in W.A. Mozart (musica) & E. Schikaneder (libretto), *Die Zauberflöte* (K 620), atto II, scena VIII, n. 14.

<sup>25</sup> Mi riferisco al seguente passaggio: 'tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'était, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui au contraire des corps humains n'est pas devant l'âme comme un obstacle opaque qui empêche de l'apercevoir mais comme un vêtement purifié, vivifié, où elle se diffuse et où on la retrouve)': M. Proust, *À la recherche du temps perdu* III - *Le Côté de Guerantes*, éd. T. Laget & B.G. Rogers, Paris, Gallimard, 2021, p. 71.

<sup>26</sup> C.S. Singleton, *Viaggio a Beatrice*, Bologna, Il Mulino, 1968.

<sup>27</sup> T. Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

<sup>28</sup> Cfr. Quintiliano, *Istituzione oratoria*, VIII, 5, 11.

<sup>29</sup> 'tempo d'i dolci sospiri' è al v. 118, e poco oltre '[...] Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice': vv. 121-122.

<sup>30</sup> Per un approfondimento su questo tema rimando al mio "'Io ti maledico": le perfide madri di Elsa Morante', in: L. Dell'Aia (a cura di), *Elsa Morante: mito e letteratura*, Milano, Ledizioni, 2021, pp. 25-64.

Non mi tornano però i conti: se davvero, come ormai la critica ha confermato, il tono elegiaco dei versi di Guinizzelli,<sup>31</sup> e in genere della conversazione erotica, hanno un intento parodistico, *ergo* mi pare più coerente pensare che anche l'altezza di quest'ultimo verso sia la caricatura della *dramatis persona*. L'ira funesta di Francesca – inaspettata, sfrenata e fuori luogo – è allora il significante che svela il suo carattere, e ne legittima, finanche al di là del peccato preciso, la condanna.

L'imprecazione, inoltre, ha una valenza e una violenza del tutto singolari, visto che è dote delle anime nell'aldilà conoscere il futuro, e che quindi si svela nella forma della profezia. Francesca diviene la Sibilla vendicativa. Il suo strumento è una personale, e altrettanto astuta, 'orazion picciola' (*Inf.* XXVI 122): un racconto che, sollecitata da Dante, con piacere confida: 'Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, / a che e come concedette amore' (vv. 118-119). Lei coglie l'opportunità d'indossare ancora una volta il costume preferito, per rispondere 'come colui che piange e dice' (v. 126). A tradirla, a svelare il suo travestimento è però il '*come*', il quale indica che il dialogo è una farsa dove, all'attacco, la voce è imprestata dagli scrittori e viene spacciata per propria, come un *play-back* un po' affettato; mentre ora, costretta a fare da sé, si dà aiuto con gli artifici della recitazione. Lo scopo di Dante non è, direi, quello di alleggerire la storia, né nel suo valore esemplare e didascalico, né in quello poetico, giacché il trucco stilistico è casomai quello di creare un effetto esteticamente baroccheggiante, di chiaro-scuro, perché, come aveva intuito Nietzsche, 'Tutto ciò che è profondo ama la maschera',<sup>32</sup> ma c'è dell'altro.

## L'onorevole vendetta

Had I acted as became me, and resisted as virtue and honour require, this gentleman had either desisted his attacks, finding no room to expect the accomplishment of his design, or had made fair and honourable proposals of marriage.

Daniel Defoe, *Moll Flanders*.

Le illusioni sociali cessano nella solitudine, l'onore sparisce; perché tolto dagli occhi quello che le dava apparenza e una specie di realtà, se ne vede l'irragionevolezza, la vanità e la frivolezza. Sparisce l'onore, e il dovere non gli sottentra.

Giacomo Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*.

c'était un secret d'où dépendaient l'honneur et même la vie d'une troisième personne.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*.

<sup>31</sup> Vedi *supra* n. 3.

<sup>32</sup> F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 2010, p. 46 (II, 40).

Giovanni Malatesta commette un atto grave ammazzando i due incestuosi amanti,<sup>33</sup> perché sospende diversi vincoli cui è assoggettato, in quanto titolare di uno *status* che quadra con il diritto soggettivo altrui:

1. il comando cristiano che impone tanto il perdono del fratello ‘fino a settanta volte sette’,<sup>34</sup> quanto il proprio riconoscimento di peccatore;<sup>35</sup>
2. il precetto laico del libero arbitrio, perché (pari della moglie) ha sottomesso la *ratio* alla potenza della passione istantanea;
3. sia i canoni giuridici della Chiesa sia le istituzioni comunali nel basso Medioevo.<sup>36</sup>

Ciononostante, gli spetta sanare la propria dignità. L’atto adeguato a risarcirlo è l’assassinio, soluzione per cui, sa bene, gode del *placet* della collettività normalizzato dalla legge germanica. La vendetta personale, incluso l’omicidio, è infatti pratica tollerata, quando non incoraggiata:

Il Medioevo, e in particolare l’epoca feudale, è vissuto all’insegna della vendetta privata. L’onere, naturalmente, ricadeva soprattutto sull’individuo offeso; la vendetta era esortata come il più sacro dei doveri, da perseguire anche oltre la tomba.<sup>37</sup>

Come mai, e per come? Il concetto di onore ( $\pm$  *onestà* per le donne) nel periodo iniziato con il feudalesimo di marca centro e nord-europea fino ai tempi di Dante, quando cioè s’è ormai avviato il declino della tradizione cortese-cavalleresca, è il *valore* sociale inerente (letteralmente ereditato) e pacifico per chi siede nei ranghi aristocratici.<sup>38</sup> Questo carisma proviene dalla famiglia e ricasca su ogni membro; così la *Sippenhaft*<sup>39</sup> dispone che l’intero clan porta la responsabilità di nettarla qualora qualcuno subisca un

<sup>33</sup> Cfr. S. Nanni (a cura di), ‘Amore edipico e adulterio incestuoso nel Canto V dell’*Inferno*’, in: *Psychiatry online Italia*, 22 ottobre 2023 (cons. 10 maggio 2025).

<sup>34</sup> Mt 18, 21-35: ‘Pietro si avvicinò a Gesù e gli disse: – Signore, se il mio fratello commette colpe contro di me, quante volte dovrò perdonargli? Fino a sette volte? E Gesù gli rispose: – Non ti dico fino a sette volte, ma fino a settanta volte sette’.

<sup>35</sup> ‘Chi di voi è senza peccato, scagli per primo la pietra contro di lei’: Gv 8, 7.

<sup>36</sup> Dante doveva conoscere parte del *Corpus Juris Canonici*, e certamente il primo dei sei libri, il *Decretum Gratiani* (XII secolo), così come il *Corpus iuris civilis*. Per questo, vedi J. Steinberg, *Dante and the Limits of the Law*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

<sup>37</sup> ‘The Middle Ages, from beginning to end, and particularly the feudal era, lived under the sign of private vengeance. The onus, of course, lay above all on the wronged individual; vengeance was imposed on him as the most sacred of duties – to be pursued even beyond the grave’: M. Bloch, ‘Vendetta’, in: Id., *Feudal Society*, 2 voll., Chicago, The University of Chicago Press, 1965, I (*The Growth of Ties of Dependence*), p. 125; traduzione mia.

<sup>38</sup> Dico giusto *valore*, tant’è che il lemma ha la stessa radice di *onorario*: il soldo per la fatica intellettuale.

<sup>39</sup> *Sippe* (= clan) + *Haft* (= responsabilità).

danno.<sup>40</sup> I codici *Barbarorum*<sup>41</sup> contemplano tanto la *Blutrache* (≈ vendetta di sangue), quand'anche implicita,<sup>42</sup> quanto il guidrigildo (*Wergeld*), la compensazione monetaria.

Nel caso che qui si discute, l'adulterio, oltre a essere una violazione del contratto matrimoniale, veniva inteso come un'offesa all'ordine divino.<sup>43</sup> La giustizia civile pertanto, subordinata ai principî religiosi, commina pene che variano a seconda della gravità, delle circostanze ma anche del ceto. Rimanendo nella situazione in cui a essere tradito è il marito, questi può esercitare il diritto privato. Ci sono poi le sanzioni pubbliche, come l'esclusione sociale; e quelle religiose: in genere di penitenza (preghiera, digiuno, pellegrinaggio).

Le due questioni, che sovente s'imbrogliano nella vita reale, si mescolano inevitabilmente anche nella *Commedia*, in *Inf.* V e *Purg.* XXVI. Se, però, le anime nella settima cornice si sono pentite per tempo (i.e. in vita) e stanno espiando tale colpa marciando verso il giardino, quelle all'inferno restano intestardite alla personale inclinazione e senza abiura si pregiano addirittura della propria esperienza. Se l'allocazione di Paolo e Francesca nel secondo cerchio è la risultante della giustizia divina, il doppio colpo è la traduzione della pena vendicativa discendente proprio da quell'etica cavalleresca che tanto aveva affascinato Francesca. C'è in ciò una logica impeccabile – e comica! –.

Che il tema dell'onore stia a cuore a Dante viene garantito dalla spedita ricerca lessicometrica che dal *corpus* perfetto,<sup>44</sup> dunque con le *Rime di dubbia attribuzione*,<sup>45</sup> il *Detto* e il *Fiore*,<sup>46</sup> restituisce 53 occorrenze. Perdi più, pure in altri *loci* dà a intendere da che parte sta, e protestando soluzioni assimilabili al canto: ovvero, la convivenza della severa e imparziale applicazione della legge di Dio e una mirabile simpatia verso i personaggi.

Il primo è quello in cui il poeta parla a Mosca dei Lamberti che eliminò un nemico della sua potente gente, episodio che, tra l'altro, ne causa l'espulsione da Firenze (*Inf.* XXVIII 103-111):

103 E un ch'avea l'una e l'altra man mozza,  
levando i moncherin per l'aura fosca,  
sì che 'l sangue facea la faccia sozza,

106 gridò: 'Ricordera' ti anche del Mosca,  
che disse, lassol, "Capo ha cosa fatta",  
che fu mal seme per la gente tosca'.

<sup>40</sup> La pratica è nota come *Fehida* (= faida).

<sup>41</sup> *Lex Salica* (ca. VI secolo); *Lex Thuringorum* (VI-VII secolo d.C.); *Lex Alamannorum* (ca. 720 d.C.); *Lex Saxonum* (VIII secolo); *Lex Baiuvariorum* (ca. 741-748 d.C.); raccolte in K.A. Eckhardt (a cura di), *Leges Nationum Germanicarum*, 5 voll., Hannover, Monumenta Germaniae Historica, 1962-1968.

<sup>42</sup> 'Si quis ingenuum occiderit, solidos 300 culpabilis iudicetur' (= Se qualcuno uccide un uomo libero, sia ritenuto colpevole e condannato a pagare 300 solidi, trad. mia), ivi, III, cap. 43.

<sup>43</sup> 'Non commetterai adulterio': con traduzione identica in *Es* 20, 14 e *Dt* 5, 18 (Bibbia CEI 2008).

<sup>44</sup> Cfr. S. Agliano, s.v. 'Onore', in: *ED*.

<sup>45</sup> L'edizione consultata è D. Alighieri, *Rime*, a cura di M. Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960.

<sup>46</sup> *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1984.

- 109 E io li aggiunsi: 'E morte di tua schiatta';  
per ch'elli, accumulando duol con duolo,  
sen gio come persona trista e matta

Ma se qui il condannato commette il reato in modo *preventivo*, altro caso è quello del capitolo seguente, dove Dante scorge Geri del Bello, cugino del padre, ucciso e non ancora rivalso. Indugia, provocando il malcontento di Virgilio, sul fattaccio che riguarda il consanguineo, e se è vero che lo pone tra la nona e la decima bolgia, mantiene fede alla propria sensibilità e perciò, se di Francesca sgama l'alibi (perché spartito in gioventù), allo stesso modo qui si sente in dovere di assistere il familiare per rimediare a quanto non fatto dagli Alighieri (*Inf.* XXIX 31-36):

- 31 'O duca mio, la violenta morte  
che non li è vendicata ancor', diss'io,  
'per alcun che de l'onta sia consorte,  
  
34 fece lui disdegnoso; ond'el sen gio  
sanza parlar mi, sì com'io estimo:  
e in ciò m'ha el fatto a sé più pio'.

Dante ne comprende appieno il disprezzo (v. 33) e, confortando la primizia del patto di sangue, s'accolla la responsabilità di redimere il decoro dell'antenato, e di ripristinare il lustro della conserteria (*ibid.*) cui pure appartiene.

C'è infine il racconto dell'amico Forese che nel sonetto conclusivo della tenzone che intrattiene con Dante 'scopre le carte della vigliaccheria di D. che, non solo sfugge all'impegno d'onore della vendetta, ma si affretta, per smodata paura, a fare pace col nemico [...]'<sup>47</sup> (*Rime* LXXVIII 1-4):

*Ben so che fosti figliuol d'Alaghieri,  
e accorgomene pur a la vendetta  
che facesti di lui sì bella e netta  
de l'aguglin ched e' cambiò l'altr'ieri.*

Sebbene dal testo 'Non si capisce che offesa abbia ricevuto Alighiero (forse la pratica dell'usura)',<sup>48</sup> m'immagino che incuriosisca l'atteggiamento screziato, dell'*actor* e dell'*autor*, nei confronti d'un problema che, di volta in volta, risolve in altro modo. Ritorno al Quinto.

La preoccupazione di Francesca, a questo punto: morta e reclusa in eterno, dovrebbe essere di rimediare al danno commesso e, chissà?, di migliorare la propria posizione. Al contrario, rappresentante per lignaggio del mondo castellano, sente di dover restaurare quanto malamente percepisce come la lesione del proprio prestigio.

<sup>47</sup> E. Chiarini, s.v. 'Ben so che fosti figliuol d'Alaghieri', in: *ED*.

<sup>48</sup> G. Contini, in: D. Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 93.

Spreca il tempo che ha da trascorrere con Dante dapprima a esibire quanto ha, fanciullescamente, mandato a memoria;<sup>49</sup> e viepiù, lamentando l'innocenza, s'impunta d'avere soddisfazione dal coniuge, e reclama la rivincita 'anche oltre la tomba'.<sup>50</sup>

Le strategie messe in campo sono essenzialmente quella di svincolarsi da ogni colpevolezza, scaricandola sull'autore del *Lancillotto*, 'Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse' (v. 137), che ha l'effetto principale, teologico e dottrinario di mettere in dubbio il primato del libero arbitrio, giacché '[...] la ragion sommettono al talento' (v. 39); mentre l'altra, se possibile ancora più inquietante, tenta di sostituire quant'è positivo con la menzogna: per il piacere del racconto, per la lussuria della parola, di cui resta invaghita e divulgatrice.

Così, per riscattare la propria malasorte, rimprovera il marito per quel che ha fatto. Detto fatto: oltre a dare testimonianza per sé stessa, si promuove a arbitro e notaro d'un ergastolo: e non solo dà per certo che lui la pagherà, ma persino a un prezzo ben più caro, perché sbattuto nella zona ghiaccia del Cocito dove sono puniti i traditori dei parenti, colpevoli di frode verso chi si fida. La pena comminata include così tanto gli estremi della giustizia riparativa, a proprio favore, quanto quelli della giustizia punitiva, verso Gianciotto. Sanzione che rimane però nell'ambito dell'invettiva o, se si vuole, del *wishful thinking*, dato che la *Commedia* non riafferma il malefico verdetto.

Il giudizio di Francesca, se è retoricamente affilato e affinato, giuridicamente è un insieme di sovvertimenti, in omologia con l'uso dell'epifonema e dell'anastrofe che rovesciano la norma linguistica. Similmente non solo aveva confuso lussuria con amore, ma per giunta capovolge il sistema giudiziario: visto che a tradire la fiducia, d'entrambi, non è stato Giovanni ma gli adulteri che hanno violato il patto fraterno e quello nuziale.

Il rimando, per l'effetto aizzato, non può essere che la sequenza del *Dies irae*<sup>51</sup> di Tommaso da Celano:

Confutatis maledictis,  
flammis acribus addictis,  
voca me cum benedictis...

Condannati i maledetti,  
gettati nelle vive fiamme,  
chiama me tra i benedetti...

Nel prosiegua, Francesca d'acchito minimizza gli accadimenti: la lettura sarebbe stata uno svago innocente e di 'diletto' (v. 127), svilendo in questo modo il carisma della letteratura a passatempo, e allestisce un diario stilisticamente e qualitativamente straniante ed economico. La tecnica è quella del silenzio e del non-detto: non lascia parlare Paolo, schifa di nominare il fratello (muto pure lui) che però – come Cavalcanti junior nel X della stessa cantica – aleggia come uno spettro per ogni dove; e non giustifica l'improvvisa sospensione: 'quel giorno più non vi leggemmo avanti' (v. 138).

<sup>49</sup> Come, del resto, le altre anime in inferno: Piero continua a interrogarsi sul proprio nome, Brunetto s'informa del *Tresor*, Ulisse rimane a mirare le coste del suo viaggio...

<sup>50</sup> Bloch, 'Vendetta', cit., p. 125.

<sup>51</sup> In: G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano, Ricciardi-Mondadori, 1995.

Perché arresta il resoconto? Il proposito è sempre quello di riabilitarsi, incattivita da un individualismo esasperato e sprezzante.

Narratologicamente l'effetto è la suspense e la sorpresa, e si esaurisce compiacendo la tecnica della *absence of closure*. E se al lettore spetta la gioia d'inventarsi come sia andata a finire (le opzioni generalmente sono: hanno consumato, o sono stati eliminati in flagrante), il critico deve chiedersi come mai dopo aver letto insieme 'di Lancialotto come amor lo strinse' (v. 128) decidano di fermarsi al 'disiato riso' (v. 133). Sapeva bene Francesca che la Materia di Bretagna, nella versione del *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, vanta un epilogo (almeno in apparenza) pacificato, con il *rap-pel à l'ordre*: la regina torna ad Artù, il cavaliere si risiede, ubbidiente, accanto al monarca, i due si abbracciano castissimamente e *coram populo*.

Conclusione spregiata da Francesca ma gradita *extra moenia* (Conv. IV xxviii 8-9, corsivi miei<sup>52</sup>):

8 O miseri e vili che colle vele alte correte a questo porto, e là ove dovereste riposare, per lo impeto del vento rompete, e perdetevi voi medesimi là dove tanto camminato avete! Certo lo *cavaliere Lancelotto* non volse [in porto] intrare colle vele alte, né lo nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano. Bene questi nobili calaro le vele delle mondane operazioni, che *nella loro lunga etade a religione si rendero, ogni mondano diletto ed opera disponendo*.

9 *E non si puote alcuno escusare per legame di matrimonio, che in lunga etade lo tegna*; ché non torna a religione pur quelli che a santo Benedetto, a santo Augustino, a santo Francesco e a santo Domenico si fa d'abito e di vita simile, ma eziandio a buona e vera religione si può tornare in matrimonio stando, ché Dio non volse religioso di noi se non lo cuore.

Mentre nel *sequel*, il *Ciclo della Vulgata* (o *Ciclo Lancelot-Graal*), e in dettaglio nella *Mort du Roi Arthur* – e pure questo libello sarà passato tra le sue manine (?) – Ginevra si ritira in convento e Lancillotto abiura l'*affaire* e si fa eremita, per purgare il rimorso d'aver rotto la Tavola e rovinato il regno. L'ipotesi credibile è dunque che la perfida lettrice s'incanti ai capitoli preliminari che lasciano sperare un *happy ending*, ma eccentrica alle consuetudini cavalleresche e dell'amor cortese. Difatti, nel secondo emistichio del v. 102, 'e 'l modo ancor m'offende', verso seducente ma arcano, denuncia un sentimento cui Dante si immedesima,<sup>53</sup> non solo come segno di empatia, ma, com'è nel disegno del gran libro, per iniziare a meditare sulla propria condizione: 'china' il viso, e tanto il tenni basso' (v. 110).

Insomma, la questione resta quella sulla natura d'amore e il contrasto con Cavalcanti.<sup>54</sup> Dante ricorre al canto per documentare e sigillare la propria emancipazione da quel modello giovanile e superato già dalla conclusione della *Vita Nova* e nella ripresa della canzone della *Montanina* (*Amor, da che convien pur ch'io mi doglia: Rime*

<sup>52</sup> Edizione di riferimento: D. Alighieri, *Convivio*, 2 voll., a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995.

<sup>53</sup> 'Quand'io intesi quell'anime offense': v. 109.

<sup>54</sup> Su questo cfr. Sanguineti che, in parte, pone l'attenzione del canto su questioni letterarie, almeno le formali, visto che Francesca 'cerca[...]di procurarsi, a colpi di anafora, l'alibi dello stilnovismo più ortodosso: "amor ch'al cor gentil ratto s'apprende"', in *Dante reazionario*, cit., p. 288.

CXVI 1-15),<sup>55</sup> stesa, come in genere si concorda, nel 1307, prossima, quindi al citato passo del *Convivio* e al canto V:

Amor, da che convien pur ch'io mi doglia  
perché la gente m'oda,  
e mostri me d'ogni vertute spento,  
dammi sapere a pianger come voglia,  
sì che 'l duol che si snoda

portin le mie parole com'io 'l sento.  
Tu vo' ch'io muoia, e io ne son contento:  
ma chi mi scuserà, s'io non so dire  
ciò che mi fai sentire?  
chi crederà ch'io sia omai sì colto?

E se mi dai parlar quanto tormento,  
fa, signor mio, che innanzi al mio morire  
questa rea per me nol possa udire;  
ché, se intendesse ciò che dentro ascolto,  
pietà faria men bello il suo bel volto.

Primo passo, e (moralmente e giuridicamente) *condicio sine qua non*, tale mortificazione – per lui e i lettori ancora in tempo – per rimettersi in salute.

## Compimento

La fantastica e gotica simmetria della *Commedia* qui s'invera mirabilmente: perché se nella parte iniziale dal canto Semiramide aveva alterato a proprio beneficio la giurisdizione,<sup>56</sup> imbrogliato Νόμος e Δίκη; Francesca, per un banale e sentimentale desiderio, il plagio d'una favola,<sup>57</sup> non solo si rovina come donna e cristiana, ma turba la pace sociale della propria casta. In comune la magnifica 'imperadrice' (v. 54) e la signora di provincia hanno quel padrone che distrae la buona volontà: un bambino divino e capriccioso, e condividono il medesimo arnese: la parola, scritta o dettata, lussuosa e mostruosa.

<sup>55</sup> Cfr. anche V. Pernicone, sv 'Amor, da che convien pur ch'io mi doglia', in: *ED* 'Si ricordi, inoltre, come nel *De vulgari Eloquentia* (II ii 9) D. abbia preferito citare Cino da Pistoia come poeta d'amore e sé stesso come poeta della rettitudine in perfetta coerenza con quanto si legge nel sonetto a Cino *Io mi credea*, in cui si mostra ormai lontano dalle rime d'amore perché alla sua nave si conviene omai altro cammino /... più lungi dal lito (*Rime* CXIV 3-4). Si può spiegare così quell'apparente involuzione che in sede stilistica e nella stanca ripresa di motivi usati è stata rilevata da vari critici in questa canzone'.

<sup>56</sup> 'A vizio di lussuria fu sì rotta, / che libito fé licito in sua legge': vv. 55-56.

<sup>57</sup> Per cui cfr. R. Girard, *Geometrie del desiderio*, Milano, Cortina, 2012; e Id., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, prefazione di M. Dotti, postfazione di L. Doninelli, Milano, Bompiani, 2021.