

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE & ARTS

VOL. 9 NR. 1

2025



THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 9, No. 1

2025

Copyright © 2025 Bibliothèque de l'OProm

Versione digitale-ISSN : 2297-1874

Versione cartacea -ISSN : 2504-2238

60 rue Francois 1er, 75008 Paris 8e

www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

<https://www.isfida.eu/it/vol9nr12025>

In copertina: rielaborazione grafica di alcuni schizzi di Sandro Botticelli (immagini di pubblico dominio)

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS
RIVISTA FONDATA NEL 2016 DA C. & L. ROSSI

COMITATO SCIENTIFICO 2025

Maria Grazia Bonanno, Università di Roma «Tor Vergata»

Romeo Bufalo, Università della Calabria

Lucia Lazzerini, Università degli Studi di Firenze

Leena Löfstedt, Universities of Jyväskylä and Helsinki, Finland

Raffaele Pinto, Università di Barcellona

SOMMARIO

Editoriale

6

PRIMA PARTE

Convegno La Donna / Le Donne in Dante

Barcellona-Lugano, 24-26 ottobre 2024

Il femminile come “figura” del divino: l’enigma di Rachele

MARIO CIMINI

7-21

El Dante de Christine de Pizan o la otra Commedia

VICTORIA CIRLOT

22-41

Matelda, l’enigma di una ninfa cristiana

MIRCO CITTADINI

42-64

Tra amor profano e amor sacro: Cunizza da Romano

MARIANNA ESPOSITO VINZI

65-73

Piccarda e Costanza, tra Convivio e Monarchia

ENRICO FENZI

74-104

Le donne di Dante: tra cronaca, filosofia e cosmologia

GIUSEPPE INDIZIO

105-125

Medusa-Donna Petra-Francesca: lussuria, impetramento e musica

CARLA ROSSI

126-135

Reali, presunte, ideali, ma pur sempre donne

SIMONETTA TEUCCI

136-157

«Dal centro al cerchio». Il femminile nel Paradiso

LUIGI TASSONI

158-174

SECONDA PARTE

Una lettera di Hans-Georg Gadamer a Maria Grazia Bonanno

175-177

L'Andromaca di Gaetano De Sanctis

MARIA GRAZIA BONANNO

178-183

RECENSIONI & SEGNALAZIONI

L'Antigone: recitativo per voce sola, Stefano Raimondi, Mimesis, 2023

LUCIANO ROSSI

184-197

La modernità di Dante, Pérez Carrasco, M. & Pinto, R. (a cura di), Cesati, Firenze, 2023

MARIANO PÉREZ CARRASCO

198-203

Luce di stelle spente, Luca Bragaja, Pensa Multimedia, 2024

MIRCO CITTADINI

203-204

Armi e armature nella letteratura italiana, T. Agovino e M. Maselli (a cura di), Cesati, Firenze, 2024

MIRCO CITTADINI

205-209

Editoriale

Questo primo numero del 2025 della nostra rivista è suddiviso in due parti.

La prima accoglie nove interventi presentati al convegno internazionale *La Donna / Le Donne in Dante* (Barcellona-Lugano, 24-26 ottobre 2024). I contributi analizzano il ruolo e la rappresentazione delle figure femminili nell'opera dantesca, offrendo prospettive che spaziano dalla riflessione simbolica a questioni narrative e storiche. I restanti dieci articoli saranno pubblicati nel volume primaverile, completando così la documentazione dei lavori del convegno.

La seconda parte, con cui diamo il benvenuto nel Comitato Scientifico della rivista alla Prof.ssa Maria Grazia Bonanno, include la riproduzione di una lettera inviata dal filosofo tedesco Hans-Georg Gadamer alla stessa Prof.ssa Bonanno e un intervento a firma della studiosa, già docente di Filologia Classica e Letteratura Greca presso l'Università di Roma «Tor Vergata», nota per i suoi studi su Aristofane, Cratete, la lirica greca arcaica e la poesia alessandrina e latina di età augustea.

In chiusura, inauguriamo, con un testo di Luciano Rossi, una nuova rubrica dedicata alle segnalazioni e alle recensioni, con l'intento di fornire strumenti di orientamento tra le recenti pubblicazioni accademiche.

Il femminile come “figura” del divino: l’enigma di Rachele

MARIO CIMINI

I.

Tra le figure femminili della *Divina Commedia* quella della biblica Rachele non sembra avere un ruolo di primo piano. Nel II canto dell’*Inferno* è citata da Beatrice, in un verso che è sostanzialmente un inciso, nel contesto del racconto che Virgilio propina a Dante per chiarirgli i retroscena che hanno attivato il soccorso – tutto femminile – nei suoi confronti:

Donna è gentil nel ciel che si compiangi
di questo ‘mpedimento ov’ io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange.

Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando -.

Lucia, nimica di ciascun crudele,
sì mosse, e venne al loco dov’i’ era,
che mi sedea con l’antica Rachele. (vv. 94-102)¹

È poi ricordata sempre da Virgilio nel IV canto dell’*Inferno* tra le anime dei patriarchi che Cristo stesso, nel suo *descensus ad inferos*, sottrasse al Limbo per condurle alla salvezza:

Traseci l’ombra del primo parente,
d’Abèl suo figlio e quella di Noè,
di Moisè legista e ubidente;

¹ Le citazioni dantesche sono tratte da *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

Abraàm patriarca e Davìd re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fé. (vv. 55-60)

Come nota Giuseppe Ledda, Rachele «è l'unica donna citata nel breve catalogo delle anime liberate dal Limbo da parte di Cristo», e dunque questa singolarità confermerebbe «il rilievo eccezionale che tale figura ha nel poema, dove è significativamente sempre associata a Beatrice».² Anche in questo frangente, tuttavia, la sua immagine, schiacciata dall'egemonia patriarcale, appare quasi incastonata in quella del marito Israèl (*alias* Giacobbe) che per lei «tanto fé», espressione che racchiude, con straordinaria sintesi semantica, la lunga storia di tribolazioni che l'uomo dovette subire per averla.³

Il più ampio riferimento a Rachele è contenuto nel XXVII canto del *Purgatorio* dove il poeta, prossimo alle soglie del Paradiso terrestre, mette in scena un sogno premonitore la cui protagonista è Lia, sorella di Rachele, una donna «giovane e bella» che si muove «per una landa / cogliendo fiori; e cantando dicea»:

«Sappia qualunque il mio nome dimanda
ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.

Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga
com'io de l'addornarmi con le mani;
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga». (vv. 100-108)

² G. Ledda, *Figure femminili di santità nella "Commedia" di Dante*, in «Cahiers d'études italiennes», 33, 2021 [vol. monografico: *Personaggi femminili e categoria di genere nella "Commedia" dantesca*, a cura di V. L. Puccetti; online: <http://journals.openedition.org/cei/9640>; <https://doi.org/10.4000/cei.9640>].

³ Si tratta del lungo e gravoso servizio di 14 anni da parte di Giacobbe presso Làbano, padre di Rachele, per averla in moglie, racconto contenuto nella *Genesi* (per cui cfr. *infra*).

Sono versi densi di valori allegorici non semplici da decrittare, che tuttavia paiono fornire un'abbastanza ovvia chiave interpretativa sulla natura simbolica delle due figure in primo piano: se Lia che si appaga nell'«ovrare» è emblema della vita attiva, la sorella Rachele che «mai non smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno» lo è della vita contemplativa. E vedremo che da questo binario raramente la secolare esegesi dantesca si è allontanata. Sta di fatto, però, che anche in questa occasione Rachele è personaggio muto, quasi dietro le quinte, dato che viene sbalzata solo attraverso le parole della sorella ed è fisicamente assente dalla scena.

L'ultima citazione del personaggio, nel XXXII canto del *Paradiso*, è affidata a San Bernardo che, con fare didascalico, illustra al pellegrino ormai giunto in porto la disposizione dei beati nella rosa celeste e colloca Rachele nel terzo ordine dei seggi (al di sotto di Maria e di Eva):

Ne l'ordine che fanno i terzi sedi,
siede Rachel di sotto da costei
con Beatrice, sì come tu vedi. (vv. 7-9)

La menzione sembra chiudere circolarmente il discorso su Rachele, con il riaggancio situazionale alla terzina di *Inferno* II, rinforzato tra l'altro dal ritorno del verbo “sedere” («siede Rachel di sotto da costei» richiama significativamente «che mi sedea con l'antica Rachele») ad indicare una presenza stabile su quello scranno paradisiaco.

Nel complesso, dunque, l'incidenza del personaggio di Rachele nel poema non è di proporzioni considerevoli. Questo ovviamente non inficia la sua importanza nel sistema semiotico-semantico della *Commedia*; in poesia tutto ciò che è notato è notevole, e lo è a maggior ragione nella mitopoiesi dantesca. Ad ogni modo, la sua fortuna, nella tradizione esegetica, non è comparabile a quella di altre figure femminili, non solo rispetto a una Beatrice o una Matelda, che, com'è noto, occupano posizioni di assoluto rilievo nel poema (e conseguentemente nella letteratura critica),⁴ ma anche se

⁴ Se si eccettuano note critiche contenute nei vari commenti al poema, gli interventi specificamente dedicati a Rachele sono piuttosto esigui, e per lo più concepiti all'interno di saggi che riguardano le altre figure femminili di contesto (Lia, Matelda e Beatrice). Tra i più recenti, cfr.: P. Pacchioni, *Lia e Rachele, Matelda e Beatrice*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», XVIII, n. 42, 2001, pp. 47-74; T. Caligiure, *Lia, Rachele e lo specchio*, in «Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXXII,

confrontata con il successo di personaggi fugacemente citati da Dante: emblematico il caso di Pia de' Tolomei.⁵

II.

Verrebbe da chiedersi, a questo punto, quale possa essere il motivo di questo scarso *appeal* di Rachele. La risposta ad un simile quesito potrebbe essere trovata nella supposta assenza di mistero che, fatte salve le vie sempre impervie dell'allegorismo, sembra contraddistinguere. Già nei primi commentatori di Dante, il personaggio viene interpretato categoricamente come simbolo della vita contemplativa, mentre la sorella Lia lo è della vita attiva. Si veda, per esempio, la nota di Jacopo della Lana ai citati versi di *Purgatorio* XXVII:

è da sapere che per li savi è divisa la vita umana in vita attiva e in vita contemplativa; la vita attiva è via, porta e introduzione della contemplativa; la quale vita attiva ha suo termine e felicità nella operazione delle virtù morali, sicome chiaro appare nel primo e nel decimo dell'Etica del Filosofo. La vita contemplativa ha sua felicità e termine nella contemplazione della santa Trinitade, la quale è perfetta operazione dello intelletto, sicome mostra san Tommaso nel III, *Contra gentiles*, capitolo XXXVII; e, sicome è detto, la vita attiva è via alla contemplativa, imperquello che bisogna alla contemplativa vita buona, e dritta disposizione di corpo, alla quale sono ordinate tutte le artificiali azioni. Ancora bisogna quiete senza perturbazione d'animo, la quale non si può avere senza dritta e virtudiosa disposizione, sicome essere prudente. Ancora senza perturbazione estrinseca sicome le passioni corporee, alle quali è ordinata la vita civile. Sichè chiaro appare come ogni atto umano è ordinato a vita contemplativa e diretta, li quali atti è quella vita attiva, di che l'autore fa menzione.

2007, pp. 65-101; P. Ureni, *L'allegoria di Lia e Rachele: dalla patristica greca e latina alla "Commedia"*, in «Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXXIII, 2008, pp. 65-80; N. Fosca, *Dante da Lia a Rachele*, in «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 2009 [rivista online: <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/>]; M. Mocan, *Lo specchio di Rachele: "Purgatorio" XXVII e "Benjamin minor"*, in Id., *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella "Commedia" di Dante*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 53-92; R. Mercuri, *Figure femminili bibliche nella "Commedia" di Dante*, in «Linguistica e Letteratura», n. 1-2, XLI, 2016, 1-2, pp. 61-69; G. Ledda, *Figure femminili di santità nella "Commedia" di Dante*, cit.; S. Valerio, *Dante tra Lia e Rachele: considerazioni su una fonte biblica della "Commedia"*, in *Rivolti al monte. Studi sul "Purgatorio" dantesco*, a cura di G. Cascio, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 108-121.

⁵ Rachele, tra l'altro, non è citata nemmeno saltuariamente nel pur ampio catalogo de *Le donne di Dante* curato da Marco Santagata (Bologna, il Mulino, 2021).

Or la scrittura del vecchio testamento figura queste due vite per le figliuole di Laban, che furono moglie di Jacob, l'una nome Lia, che figura la vita attiva, l'altra nome Rachele, che figura la vita contemplativa. E similmente nel nuovo testamento è figurata Marta per la vita attiva, e Maria Maddalena per la vita contemplativa, sicome scrive santo Luca nell'Evangelio, capitolo decimo.⁶

I commentatori successivi non si discostano da questa linea interpretativa; semmai aggiungono il particolare che le due bibliche sorelle viste in sogno dal poeta prefigurano rispettivamente – giusta la loro caratura simbolica – i personaggi di Matelda e di Beatrice prossime a comparire fisicamente sulla scena (per alcuni, esse sono, come per Jacopo della Lana, prefigurazioni di Marta e Maria, o della sola Matelda). È il caso già di Pietro Alighieri che, a proposito del medesimo passo di *Purgatorio* XXVII, annota:

Fingit in nocte vidisse hanc Liam in somnio, et Matheldam in die: quae Mathelda pro vita activa novae Ecclesiae et Testamenti novi ponitur, de qua dicam in sequenti Capitulo. Per quae intelligere potes quare eam fingit ire per landam, quae dicitur locus prativus, et exercere manus ad flores, idest, ad opera parata ad fructum, et Rachelem solum ad visum, idest ad contemplationem.⁷

Non diversamente, il sempre autorevole Benvenuto da Imola a questo proposito scrive:

fuerunt enim duae uxores Jacob, quarum prima fuit Lya, quae figurat vitam activam: nam Lya fuit lippa oculis, quia vita activa saepe videt minus recte quia impeditur cura temporalium; Rachel vero tota pulcra quia recte respicit divina: ideo poeta primo inducit Lyam sub nomine Mathildis in fine purgatorii, quia virtus moralis in operatione consistit; Rachel vero inducit in fine paradisi, ubi contemplatur Deum.⁸

⁶ *Comedia di Dante degli Allighieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di L. Scarabelli, Bologna, Tipografia Regia, 1866-67, vol. II, p. 319. [cito dall'edizione digitale <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>].

⁷ *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum*, ed. Vincentio Nannucci, Florentiae, G. Piatti, 1845 [cito dall'edizione digitale <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>].

⁸ *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, a cura di F. Lacaita, Florentiae, G. Barbèra, 1887 [cito dall'edizione digitale <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>].

I commentatori moderni si limitano per lo più a compendiare e riproporre le linee interpretative degli antichi, magari con qualche variante dettata dalla sensibilità individuale. Lo Scartazzini – il cui commento alla *Commedia* ebbe notevole diffusione nel secondo Ottocento – ad esempio, pur riproponendo il discorso sulle due vite e l'associazione Lia-Matelda e Rachele-Beatrice, le interpreta anche come figure “interiori” dello stesso Dante:

Tutti i commentatori – egli scrive – vanno d'accordo che Lia e Rachele nella *Divina Commedia* come nelle scritture de' Padri sono simboli, la prima della vita operativa, la seconda della contemplativa. Ma perchè Dante le vide dentro da sè, chè tanto è averne avuta una visione fantastica? Crediamo (col *Berardinelli* l. c.) per significare che aveva nel suo animo quegli abiti, e mercè di essi, cioè alternando l'azione colla contemplazione, si era a quel punto avanzato sia purificando i vizii, sia incuorando ogni bella virtù, e compiendone gli atti. Abbiamo già osservato che Lia e Rachele sono figure di Matelda e di Beatrice, le quali appariranno poco appresso. Le due prime donne appaiono al Poeta nella notte, essendo esse i simboli delle due vite, attiva e contemplativa, nell'Antico Testamento avanti la venuta di Colui che è la luce del mondo. Matelda e Beatrice poi, che appaiono nel giorno, potrebbero figurare le due vite nella luce e perfezione cristiana.⁹

Più di recente, la Chiavacci Leonardi ha riconfermato la natura dualistica delle figure di Lia e Rachele, ma ha limitato la loro funzione nella prospettiva del trascendente, dissentendo in particolare sul rapporto figurale tra Rachele e Beatrice:

Ora le due sorelle (o meglio ciò che esse simboleggiano) sono le due forme della vita umana virtuosa su questa terra, come appare chiaramente da *Convivio* IV, XVII 9-10 e XXII 10-1, quelle cioè che portano alla felicità – nei limiti nei quali essa è qui raggiungibile – in questa vita (*Conv.* IV, XXII 18). Noi non crediamo quindi – come molti commentatori – che esse corrispondano alle due donne che vedremo poi nel giardino, cioè Matelda e Beatrice. Esse rappresentano infatti, insieme, la «beatitudinem... huius vite», che si raggiunge «secundum virtutes morales et intellectuales operando», e cioè quella pienezza umana che è raffigurata dall'Eden («que... per terrestrem paradisum figuratur»), come è scritto nella *Monarchia* (III, XV 7-8). Per questo Beatrice non è al loro livello e la sua funzione non è quella di Rachele. Ella conduce all'altra felicità, quella della vita eterna (figurata dal paradiso celeste), dove si arriva attraverso le virtù teologali, cioè soprannaturali, e che non è di questo mondo (*Mon.*, *ibidem*).

⁹ *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini, V. II, *Il Purgatorio*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1875, p. 563.

La figura di Matelda riassume dunque quasi certamente in sé, come già pensò il Poletto e oggi il Singleton, il Bosco e altri, tutt'e due le sorelle. È lei infatti l'abitatrice, quasi la regina, dell'Eden, quell'Eden che il sogno vuole anticipare; a quel luogo non appartiene Beatrice, che viene dal cielo e al cielo ritornerà.¹⁰

Ad ogni modo, la prospettazione dantesca delle due figure appare saldamente incardinata sulla secolare tradizione dell'esegesi biblica che, a partire da Sant'Agostino, le aveva pressoché unanimemente interpretate come simboli della vita attiva e della vita contemplativa.¹¹ Fonti certificabili in tal senso sono state viste in Gregorio Magno,¹² in Riccardo di San Vittore,¹³ e soprattutto in San Tommaso che sancisce da un lato l'interpretazione dualistica delle due donne come emblematiche della vita attiva e di quella contemplativa e, dall'altro, le lega "figuralmente" alle neotestamentarie Maria e Marta: «istae duae vitae significantur per duas uxores Iacob, activa quidem per Liam, contemplativa vero per Rachelem; et per duas mulieres quae dominum hospitio

¹⁰ Dante, *Divina Commedia*, commentata da A. M. Chiavacci, Leonardi, Milano, Mondadori, 2021, p. 654.

¹¹ S. Agostino, *Contra Faustum Manicheum*, XXII, 52 (in *Patrologia Latina – PL – 42*, 432): «Dicunt enim quod Lia interpretatur Laborans, Rachel autem Visum principium, sive Verbum ex quo videtur principium. Actio ergo humanae mortalisquae vitae, in qua vivimus ex fide, multa laboriosa facientes, incerti quo exitu proveniant ad utilitatem eorum quibus consulere volumus, ipsa est Lia prior uxor Jacob: ac per hoc et infirmis oculis fuisse commemoratur. Cogitationes enim mortalium timidae, et incertae providentiae nostrae (Sap. IX, 14). Spes vero aeternae contemplationis Dei, habens certam et delectabilem intelligentiam veritatis, ipsa est Rachel: unde etiam dicitur bona facie, et pulchra specie». Un'efficace ricostruzione dell'interpretazione agostiniana riguardo al significato allegorico delle figure di Lia e Rachele è offerta da Giovanni Catapano nel saggio *Leah and Rachel as figures of the active and the contemplative life in Augustine's Contra Faustum*, in *Theoria, Praxis and the Contemplative Life after Plato and Aristotle*, ed. by Th. Bénatouïl, M. Bonazzi, Leiden – Boston, Brill, 2012, pp. 215-228.

¹² «Quid per Rachelem nisi contemplativa, quid per Liam nisi activa vita designatur?», S. Gregorio Magno, *Moralia* VI, (in *PL* 75, 510).

¹³ Riccardo di San Vittore, tra l'altro, oltre a confermare l'identificazione delle due donne bibliche come emblemi della vita attiva e di quella contemplativa, reinterpreta la figura di Lia come «desiderium justitiae» (*Benjamin Minor*, *PL* 196, 1), quella di Rachele come «studium sapientiae» (*Benjamin Minor*, *PL* 196, 1).

receperunt, contemplativa quidem per Mariam, activa vero per Martham; ut Gregorius dicit, in VI *Moral.*¹⁴

Né va dimenticato che anche nel *Convivio* (IV, XVII, 9) Dante, sulla scorta di questa letteratura teologica (oltre che dell'autorità di Aristotele), si sofferma sul valore delle due vite: «Veramente è da sapere che noi potemo avere in questa vita due felicitadi, secondo due diversi cammini, buono e ottimo, che a ciò ne menano: l'una è la vita attiva, e l'altra la contemplativa, secondo che pruova lo Filosofo nel decimo dell'etica».¹⁵ Qui, tuttavia, il riferimento figurativo non è a personaggi dell'Antico Testamento, ma a Marta e Maria citate dal vangelo di San Luca¹⁶ (ed anche questa identificazione, non di rado tramite associazione di Lia a Marta e di Rachele a Maria, come abbiamo visto, era tradizionale nell'esegesi biblica).

III.

Dunque, tornando a Rachele, davvero si può sostenere che su di lei non aleggi alcun mistero e che la sua identità storica e poetica si risolva unicamente nella dimensione simbolico-allegorica? Non è questa la sede per riaprire la *vexata quaestio* sull'allegorismo quale preminente – se non esclusiva – chiave di lettura della *Commedia* che, come voleva Croce, riducendo la poesia di Dante a significati “allogrii”,¹⁷ in ogni caso comporta la

¹⁴ San Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* II-II, q. 179, a. 2, 6096. San Tommaso dedica, tra l'altro, ampio spazio alla riflessione sui rapporti tra vita attiva e vita contemplativa nelle *questiones* 179-182.

¹⁵ D. Alighieri, *Convivio*, Milano, Mondadori, 2019, p. 608.

¹⁶ «E Cristo l'afferma colla sua bocca nel Vangelo di Luca, parlando a Marta e rispondendo a quella: «Marta, Marta, sollicita se' e turbata intorno a molte cose: certamente una cosa è necessaria», cioè 'quello che fai'. E soggiunge: «Maria ottima parte ha eletta, la quale non le sarà tolta». E Maria, secondo che dinanzi è scritto a queste parole del Vangelo, a' piedi di Cristo sedendo, nulla cura del ministero della casa mostrava; ma solamente le parole del Salvatore ascoltava. Che se moralmente ciò volemo esponere, volse lo nostro Signore in ciò mostrare che la contemplativa vita fosse ottima, tutto che buona fosse l'attiva: ciò è manifesto a chi ben vuole porre mente alle evangeliche parole». (*Ibidem*)

¹⁷ Com'è noto, Benedetto Croce include l'interpretazione allegorica tra quelle frutto di indagini “allogrie” (cioè “estranee” alla natura intima dell'espressione poetica) che hanno come base inemendabili errori metodologici: «L'allegoria – egli scrive ne *La poesia di Dante* (Bari, Laterza, 1921, pp. 15-16) – non è altro, per chi non ne perda di vista la vera e semplice natura, se non una sorta di criptografia, e perciò un prodotto pratico, o un atto di volontà, col quale si decreta che questo debba significare quello, e quello quell'altro [...]. In mancanza della chiave, della espressa dichiarazione di

macroscopica perdita di valori sia estetici che semantici di più ampio spettro. Resta il fatto che Dante, per dirla con Erich Auerbach, è anche e soprattutto “poeta del mondo terreno”,¹⁸ ragion per cui i personaggi che popolano il suo universo ultraterreno – anche quelli leggendari – non perdono mai il loro carattere storico e conservano un’evidenza empirica e drammatica che ne sancisce agli occhi del lettore l’assoluta veridicità. Qual è, dunque, la verità storica di un personaggio come Rachele? Senz’altro quella che al poeta veniva consegnata da una secolare esegesi teologica, ma anche quella che ne era alla base, ossia il racconto veterotestamentario in cui lei è coprotagonista di eventi che, per la mentalità medievale, possiedono una inconfutabile storicità e che la semplificazione mitico-allegorica della patristica non sempre riesce ad abbracciare nella sua interezza. Rachele, si legge nel libro della *Genesi* (29-35), figlia di Làbano e sorella minore di Lia, è la pastorella «bella di forme e avvenente di aspetto» (al contrario della sorella che viene definita *lippa oculis*, «dagli occhi smorti»¹⁹ o cisposi) di cui si innamora Giacobbe (suo

chi ha formato l’allegoria, si può, fondandosi sopra altri luoghi dell’autore e dei libri che egli leggeva, giungere, nel miglior caso, a una probabilità dell’interpretazione, che per altro non si converte mai in certezza. [...] Invece, i più degli studiosi delle allegorie dantesche dimenticano questo principio proprio della materia che trattano, e pretendono giungere al significato riposto per acume d’intelletto e industrie di raziocinio, che farebbero meglio a riserbare al altri argomenti; onde il loro entrare, e spesso senza avvedersene, nella via che non è via (sebbene, anzi, appunto perché larghissima) delle congetture, delle quali l’una distrugge l’altra e nessuna persuade, se non forse chi l’ha escogitata e si è lasciato vincere dalle proprie escogitazioni e le ha poi rafforzate con l’amor proprio (con l’affetto “che l’intelletto lega”) mettendovi tanto maggior passione quanto più un’oscura coscienza lo avverte che egli non può fondare le sue pretese sopra alcun saldo diritto».

¹⁸ Cfr. E. Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno* [1929], in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 3-160. Il critico tedesco, tra l’altro, ben dimostra come Dante sia stato profondamente moderno nel rappresentare «l’uomo, non nella lontana figura della leggenda, né nella formulazione astratta o aneddotica del tipo morale, ma quello noto, vivo legato alla storia, l’individuo dato nella sua unità e completezza, in breve l’imitazione della sua natura storica»; ed ha compiuto questo «persino nella rappresentazione di personaggi sacri», per cui, dopo di lui, si tenderà «a comprendere il fenomeno della vita e a dargli storica evidenza, come se quei personaggi appartenessero al corso della storia» (*ibidem*, p. 157).

¹⁹ Le citazioni dal testo biblico sono tratte dalla *Bibbia* CEI (2008). Il particolare degli occhi “cisposi” di Lia – e dunque della scarsa avvenenza – viene trascurato da Dante che, anzi, fa di lei una donna «giovane e bella», sia per darne un’immagine “sublime” (gli occhi “cisposi” delle donne dominano invece nella tradizione comico-realistica) e sia per alludere ad una visione escatologica della donna: «La

cugino, in quanto nipote di Làbano) che, per averla in moglie, serve lo zio per sette anni. Ingannato da Làbano che lo costringe ad unirsi a Lia, Giacobbe trascorre altri sette anni²⁰ al suo servizio e finalmente può unirsi a Rachele, la quale, però, sarà sterile per molti anni e non potrà dargli figli (se non attraverso la schiava Bihla), mentre Lia è assai feconda e darà alla luce sei figli. Tutto il capitolo 30 della *Genesi* è in effetti segnato dal tema di un'ansiosa maternità, causa di invidie e gelosie tra le due sorelle, e vissuta con grande angoscia da Rachele che arriva a dire al marito: «Dammi dei figli, se no io muoio!». Contende addirittura alla sorella le “mandragore” di cui questa si serve per accaparrarsi i favori del marito bigamo. Finalmente, però «Dio si ricordò anche di Rachele; Dio l'esaudì e la rese feconda. Ella concepì e partorì un figlio [Giuseppe], e disse: “Dio ha tolto il mio disonore”». Morirà poi di parto a Èfrata (Rama), nel dare alla luce il suo secondo figlio, Beniamino (*Genesi*, 35, 16-20).

Siamo, dunque, di fronte ad una gara di fecondità e ad un'aspirazione spasmodica alla maternità, dato in sé storico – tipico delle società antiche, e direi per buona parte anche delle moderne – che riconduce al preminente ed esclusivo ruolo della donna come essere deputato essenzialmente alla procreazione (essere sterili, dice testualmente Rachele, è

figura di Lia nella poesia dantesca – scrive a tal proposito Paola Ureni (*art. cit.*, p. 77) – è, pertanto, del tutto nuova. Lia non è lippa, ma “giovane e bella” [...]: la sua bellezza simboleggia la riconquistata libertà morale del poeta pellegrino che Virgilio sta per proclamare con la solenne affermazione “libero, dritto e sano è il tuo arbitrio”. Il difetto fisico degli occhi cisposi e smorti del passo biblico, che S. Agostino e gli altri percepirono come metafora della scadente prospettiva soprannaturale di ogni attività umana, anche la più meritoria, è ignorato dal poeta. Dante, purificato dall'attraversamento del “muro” [...] del fuoco e pervenuto alla soglia del paradiso terrestre, vede Lia con gli occhi dello spirito, non del corpo». Cfr. anche P. De Ventura, *Purgatorio XXVII*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. IX, a cura di E. Pasquini e C. Galli, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 19-21.

²⁰ Il sette è ovviamente un numero altamente simbolico che, da alcuni lettori di Dante, è stato reinterpretato come essenziale anche nell'architettura della *Commedia*. Com'è noto, Pascoli (*La mirabile visione*, Bologna, Zanichelli, 1913, in particolare pp. 406-415) ne fece il numero emblematico (più del tre) per rileggere alcune allegorie dantesche e per stabilire una simmetria tra Dante e Giacobbe. Su questo rapporto, più di recente è tornato Robert Hollander, che sostanzialmente concorda con Pascoli: «As Jacob toiled for seven years in order to gain the hand of Rachel, only to be given that of Leah (*Genesis* 29: 10f.), so Dante has toiled up seven terraces of purgation with the promise of Beatrice, only to find Matelda» (R. Hollander, *Allegory in Dante's "Commedia"*, Princeton, Princeton University Press, 1969, pp. 151-152).

«disonore»), ma che nell'interpretazione cristiana assume valenze teleologiche dense di implicazioni sul piano teologico. A ben vedere, anche la lettura allegorica di Lia e Rachele come emblemi della vita attiva e della vita contemplativa – e il relativo discorso della superiorità della seconda sulla prima – si giustificano in riferimento alla *vis generandi* delle due figure, che potrebbe apparire superiore in Lia – stante la sua maggiore fecondità – ma in realtà non è così. Gregorio Magno a questo proposito puntualizza opportunamente che Lia «*amplius parit*» perché «*minus videt*»; e tuttavia, aggiunge, «*quisque perfectus ante activae vitae ad fecunditatem jungitur, et post contemplativae ad requiem copulatur*».²¹ In altri termini, la forza generativa della contemplazione (alias Rachele) trascende i moti inferiori della fecondità umana e conduce alla “copula” definitiva con il principio di tutte le cose, Dio stesso.

In tal senso Rachele non è solo un simbolo, ma un personaggio che sul piano figurale rimane nel Paradiso la donna che era, la madre che ha votato la sua vita al desiderio incoercibile di amare e generare. Non è un caso che sia richiamata nella sua funzione di matriarca anche nel Vangelo di Matteo a commento della strage degli innocenti: «Un grido è stato udito in Rama, / un pianto e un lamento grande: / Rachele piange i suoi figli / e non vuole essere consolata, / perché non sono più» (*Matteo* 2, 18). E si tratta di una vera e propria attualizzazione figurale, dato che l'evangelista riprende testualmente dall'Antico Testamento il libro di Geremia (31,15). Il riferimento storico è ovviamente diverso (il profeta rimanda alla diaspora del popolo ebraico), ma Rachele, figura di *mater dolorosa* che nel racconto della *Genesi* era morta partorendo e aveva assunto quella morte perché il figlio potesse vivere, è comunque immortalata nel suo ruolo universale di madre.

IV.

La dantistica accademica, non di rado preda di derive tautologiche, non sembra che abbia prestato un'attenzione specifica per la dimensione della femminilità materna di Rachele. Se ne trovano, invece, tracce interessanti in lettori “atipici”, che magari non elaborano interpretazioni sistematiche della *Commedia*, ma spesso sono in grado di restituire suggestioni notevoli. Uno di questi è senz'altro Angelo Conti, il “dolce

²¹ S. Gregorio Magno, *Moralia*, pars prima, lib. VI, cap. XXXVII, 61, in *PL* 75, col. 764B-C. Sulla questione si sofferma anche C. S. Singleton, *Viaggio a Beatrice*, Bologna, il Mulino, 1968, pp. 110-12.

filosofo” teorico dell’estetismo e sodale di Gabriele d’Annunzio, che, in un saggio degli anni Venti del Novecento dedicato al *Paradiso*, vede in Rachele il prototipo di una maternità che costituisce l’asse portante della trama al femminile che sorregge la *Commedia*.²²

La presenza di Rachele nel *Paradiso*, nella *Rosa mystica*, sotto il trono della Vergine e accanto a Beatrice, – egli scrive – costituisce senza dubbio uno dei motivi più profondamente dinamici della *Comedia*. Dante non spiega nulla, e la poesia che scaturisce dall’apparizione dell’eroina biblica accanto alla più alta creatura del mondo cristiano e alla più musicale della poesia moderna, nasce tutta nel nostro spirito.²³

²² Angelo Conti (Roma, 1860 – Napoli, 1930) fu uno dei protagonisti della stagione culturale a cavallo tra Ottocento e Novecento, attivo in particolare negli ambienti della Roma “bizantina”. Critico letterario e d’arte, collaborò intensamente a riviste come «Cronaca Bizantina», «Don Chisciotte», «Capitan Fracassa», «La Tribuna», «Il Marzocco», facendosi sostenitore della reazione antipositivista di fine Ottocento in nome di istanze spiritualistiche decadenti ed estetizzanti. Assidui furono i suoi rapporti con d’Annunzio in cui vide il prototipo dello scrittore autenticamente moderno, capace di esprimere in forme nuove le ragioni di un’arte che si facesse scandaglio verso le profondità della Natura. Sul piano teorico, le sue idee estetiche sono raccolte nella *La Beata Riva. Trattato dell’oblio, preceduto da un Ragionamento di G. d’Annunzio*, Milano, Treves, 1900 (riedito a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000). Gli interessi per l’opera dantesca sono evidenti, oltre che in quest’opera (come si evince sin dal titolo), anche in altri suoi libri e in una serie di articoli pubblicati sul «Marzocco» tra il 1899 e il 1921. Proprio tra il 1920 e il 1921, in occasione delle celebrazioni per i seicento anni dalla morte di Dante, iniziò a lavorare ad un saggio di interpretazione della terza cantica della *Commedia* che, su basi idealistico-spiritualistiche, egli concepì come risposta dialettica alle posizioni di Benedetto Croce espresse nel noto volume *La poesia di Dante* (Bari, Laterza, 1921). Il testo, portato a termine verso la metà degli anni Venti, rimase tuttavia inedito; è stato da noi pubblicato nel 2017 (cfr. A. Conti, *Nel Paradiso di Dante*, a cura di M. Cimini, Roma, Salerno Editrice, 2017). Sulla figura di Conti, cfr. G. Oliva, *Angelo Conti «dolce filosofo» e Documenti per Angelo Conti*, in Id., *I nobili spiriti. Pascoli, D’Annunzio e le riviste dell’estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italica, 1979 (seconda edizione, Venezia, Marsilio, 2002); R. Ricorda, *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni, 1993; L. Romani, *Il tempo dell’anima. Angelo Conti nella cultura italiana tra Otto e Novecento*, Roma, Studium, 1998; G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino, 1996.

²³ A. Conti, *Nel Paradiso di Dante*, cit., p. 75.

Emblema di una «maternità che vince la morte, che va oltre la morte», Rachele, «meritava di essere glorificata dinanzi al trono di Dio, accanto al Padre di tutti e alla Madre immortale che vide morire nel martirio il suo Figliuolo, era degna d'essere collocata nella sede della beatitudine». ²⁴

Se si accetta questa prospettiva, secondo Conti, anche le altre figure femminili della *Commedia* acquistano significati nuovi e plausibili lungo un'asse che ruota intorno al tema centrale della «femminilità materna», sino all'apoteosi della Vergine e dunque del supremo Amore:

Questo risveglio nella morte, – egli argomenta – questa immensa invocazione nel deserto, oltre la morte, quest'appello sconcolato della maternità, questa ribellione vittoriosa della maternità al silenzio infinito, è stata profondamente sentita da Dante. Egli ha perciò collocata la madre che *non vuol* morire accanto alla Madre che *non può* morire, in una stessa atmosfera d'immortalità.

Non si può dare altro significato alla apoteosi dantesca di Rachele. Ora, quando ciò sia stato compreso, la missione di Beatrice acquista un carattere più chiaro e la sua personificazione un'espressione più evidente. L'intero poema, di cui si scopre in tal modo l'intima unità, diventa più vasto e più profondo. L'ultimo canto della *Comedia* è un inno alla maternità della Vergine. Nel deserto orientale, il grido di Rachele diventa la voce che chiama non i soli suoi figli mortali, ma tutte le creature della sua razza; è la madre d'un intero popolo, che sorge dalla morte ad implorare per la vita della sua discendenza. In tal modo soltanto, la maternità poteva meritare d'essere collocata nell' "eterna pace", dove alla Madre è innalzata la preghiera più musicale che abbia scritta la poesia. ²⁵

Di certo, la lettura di Angelo Conti è di carattere estetizzante, in linea con i principi della critica decadente che rivendicava un rapporto "emozionale" con le opere d'arte, non esclusa quella dantesca. Ma come negare plausibilità a suggestioni come questa? Si può davvero sostenere a tale proposito che l'*intentio lectoris* travalichi e tradisca l'*intentio auctoris* e l'*intentio operis*, per dirla con Eco? ²⁶ Ricerche recenti – in primis quelle di Raffaele Pinto – hanno accertato, con solidi fondamenti metodologici, che nella *Commedia* non è azzardato rintracciare un «teologismo filogino», tale cioè «da implicare necessariamente una antropologia che ha nella donna e nella femminilità il valore, o un

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 15-32.

sistema di valori, fondativo».²⁷ Questo non significa fare arbitrariamente di Dante un intellettuale “profemminista”; semmai è un modo per cogliere nella complessa visione del suo mondo elementi originali che hanno pregnanza e plausibilità anche in rapporto alla cultura medievale di cui egli è coerente espressione.

Mi sia consentito, dunque, chiudere queste note assolutamente parziali sul personaggio di Rachele con un ultimo sillogismo: se questa donna è archetipo della femminilità e della maternità e se si specchia in eterno nel «miraglio» di Dio stesso, cioè ne è il riflesso, è così blasfemo vedere in lei l’enigma di una figura del divino proprio in ragione della sua natura femminile? «Videmus nunc per speculum in aenigmate, – scrive San Paolo nella prima lettera ai Corinzi – tunc autem facie ad faciem». E Dante per gli specchi e gli enigmi aveva un’indubbia sensibilità.

Bibliografia

Edizioni dantesche

Alighieri D., *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

Alighieri D., *Convivio*, Milano, Mondadori, 2019.

Commenti danteschi

Comedia di Dante degli Allighieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese, a cura di L. Scarabelli, Bologna, Tipografia Regia, 1866-67, vol. II

[Edizione digitale <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>].

Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum, ed. Vincentio Nannucci, Florentiae, G. Piatti, 1845

[Edizione digitale <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>].

Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, a cura di F. Lacaïta, Florentiae, G. Barbèra, 1887

[Edizione digitale <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>].

La Divina Commedia di Dante Alighieri, riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini, V. II, *Il Purgatorio*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1875.

Dante, *Divina Commedia*, commentata da A. M. Chiavacci, Leonardi, Milano, Mondadori, 2021.

²⁷ R. Pinto, *Dalla realtà all’immagine. Teologismo filogino (Dante) e antiteologismo misogino (Shakespeare)*, in «Dialogoi. Rivista di studi comparatistici», n. 8, 2021, p. 84. Dello stesso è interessante, per la prospettiva metodologica attenta anche alla questione “gender” sul piano linguistico, è anche il saggio *La selva e il colle. La ermeneutica dei generi nel primo canto dell’Inferno*, in «Quaderns d’Italià», n. 6, 2001, pp. 53-81.

Fonti e studi

- Sant'Agostino, *Contra Faustum Manicheum*, XXII, 52 in *Patrologia Latina – PL – 42*, 432.
- Auerbach E., *Dante, poeta del mondo terreno* [1929], in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Caligiure T., *Lia, Rachele e lo specchio*, in «Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXXII, 2007, pp. 65-101;
- Catapano G., *Leah and Rachel as figures of the active and the contemplative life in Augustine's Contra Faustum*, in *Theoria, Praxis and the Contemplative Life after Plato and Aristotle*, ed. by Th. Bénatouïl, M. Bonazzi, Leiden – Boston, Brill, 2012, pp. 215-228.
- Conti A., *Nel Paradiso di Dante*, a cura di M. Cimini, Roma, Salerno Editrice, 2017.
- Croce B., *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921.
- De Ventura P., *Purgatorio XXVII*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. IX, a cura di E. Pasquini e C. Galli, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 5-30.
- Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- Fosca N., *Dante da Lia a Rachele*, in «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», 2009 [Rivista digitale: <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/>].
- Gregorio Magno San, *Moralia VI*, in *PL 75*, 510.
- Hollander H., *Allegory in Dante's "Commedia"*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Ledda G., *Figure femminili di santità nella "Commedia" di Dante*, in «Cahiers d'études italiennes», 33, 2021 [in *Personaggi femminili e categoria di genere nella "Commedia" dantesca*, a cura di V. L. Puccetti; edizione digitale: <http://journals.openedition.org/cei/9640>; <https://doi.org/10.4000/cei.9640>].
- Mercuri M., *Figure femminili bibliche nella "Commedia" di Dante*, in «Linguistica e Letteratura», XLI, n. 1-2, 2016, pp. 61-69.
- Mocan M., *Lo specchio di Rachele: "Purgatorio" XXVII e "Benjamin minor"*, in Id., *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella "Commedia" di Dante*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 53-92.
- Pacchioni P., *Lia e Rachele, Matelda e Beatrice*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», XVIII, n. 42, 2001, 47-74.
- Pascoli G., *La mirabile visione*, Bologna, Zanichelli, 1913.
- Pinto R., *Dalla realtà all'immagine. Teologismo filogino (Dante) e antiteologismo misogino (Shakespeare)*, in «Dialogoi. Rivista di studi comparatistici», n. 8, 2021, pp. 83-103.
- Pinto R., *La selva e il colle. L'ermeneutica dei generi nel primo canto dell'Inferno*, in «Quaderns d'Italià», n. 6, 2001, pp. 53-81.
- Riccardo di San Vittore, *Benjamin Minor*, in *PL 196*.
- Singleton C. S., *Viaggio a Beatrice*, Bologna, il Mulino, 1968.
- Tommaso d'Aquino San, *Summa Theologiae II-II*, q. 179, a. 2, 6096.
- Ureni P., *L'allegoria di Lia e Rachele: dalla patristica greca e latina alla "Commedia"*, in «Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXXIII, 2008, pp. 65-80.
- Valerio S., *Dante tra Lia e Rachele: considerazioni su una fonte biblica della "Commedia"*, in *Rivolti al monte. Studi sul "Purgatorio" dantesco*, a cura di G. Cascio, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 108-121.

El Dante de Christine de Pizan o la otra *Commedia*

VICTORIA CIRLOT

No he venido a hablar en este congreso titulado *Le donne in Dante*, de las mujeres en Dante, sino del Dante de una mujer, de Christine de Pizan. Este quiasmo se debe al interés que me ha suscitado desde hace un par de años el caso de esta mujer de origen veneciano y de adopción francesa para quien Dante fue su modelo literario, el claro referente de su genealogía literaria, según la expresión de Kevin Brownlee, junto al que colocaba a su padre, Tomasso Pisano, representante de su genealogía natural y el responsable de su traslado a la corte de Francia cuando ella aún era una niña.²⁸ Esta pertenencia a dos mundos, lingüística y culturalmente, debió persistir a lo largo de toda su vida que situamos cronológicamente entre 1365 y 1430, y especialmente en la corte de los reyes de Francia, Carlos V y después de su muerte, de Carlos VI, casado con Isabel de Baviera. Su cultura humanista pudo formarse gracias a su padre, médico y astrólogo en Bolonia, de gran renombre, y al acceso que tenía a las mejores bibliotecas de la época, las de los reyes y también las de la familia de los reyes, todos ellos grandes bibliófilos: el duque de Borgoña, el duque de Berri, Luis de Orleans, y otros. La gran labor de traducción del latín al francés, en especial, llevada a cabo por Carlos V de la que Christine estaba muy al corriente, como puede comprobarse por la biografía que escribe del rey en donde cita las traducciones, debió de ser realmente útil para ella por mucho que pudiera leer latín. A lo largo de su obra Christine cita a muchos autores: Boecio, Ovidio, Boccaccio, Aristóteles, y a otros muchos más, aunque Dante ocupa un lugar especial. Frente a lo que ocurre con Ovidio de quien tiene una opinión doble, -gran admiración por su obra mayor, *Las Metamorfosis*, pero una condena sin ambages para sus obras sobre el amor en que ve una

²⁸ Kevin Brownlee, *Literary genealogy and the problem of the father: Christine de Pizan and Dante*, en "Journal of Medieval and Renaissance Studies", 23 (1993) 3, pp. 365-387, p. 366.

misoginia inaceptable,²⁹ con Dante, su actitud es unívoca: Dante es el gran poeta florentino. La presencia de Dante en Christine ha despertado el interés de muchos estudiosos: desde Arturo Farinelli con un artículo publicado en 1905, y María Merkel con un estudio de 1921³⁰, hasta la actualidad. Aunque justamente la *Commedia* no circulaba en Francia ni en el siglo XIV ni en el XV, por lo que es probable que Christine la hubiera leído en un ejemplar de la biblioteca de su padre.³¹ Mi propuesta surge de planteamientos recientes acerca de cómo hay que entender la posición de Christine ante los *auctores* y su *auctoritas*. La pregunta a la que trataré de responder aquí plantea cómo fue su recepción de Dante, si fue ésta realmente productiva y creadora, imitativa o transformadora, es decir, si se trató de una imitación o una reescritura con lo que ésta implica de diferencia por contraste. Con ello quiero destacar que el valor de Christine no reside sustancialmente en que fuera la primera que dio a conocer a Dante en Francia como algunos pensaron erróneamente, ya que el primero fue Philippe de Mézieres en su *Songe du viel pelerin* (1389), sino que su relación con Dante va mucho más allá de la cita. Mi hipótesis es que *Le Chemin de longue étude*, concluido en 1403, no solo ofrece préstamos notables con respecto a la obra dantesca como ya argumentó María Merkel, sino que es la otra *Commedia*, con intenciones muy diversas, sobre todo, centradas en su gran exigencia de pensar y describir cómo debería ser su propio camino vital dentro del proyecto autobiográfico que domina toda su obra.³²

Antes de componer el *Chemin de long estude*, Christine intervino en la querrela en torno al *Roman de la Rose*, en los años 1401-1402. Esa fue su primera aparición como *clergesse*, o

²⁹ Judith L. Kellogg, “Transforming Ovid. The Metamorphosis of Female Authority”, en *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, ed. Marilyn Desmond, Minnesota, University of Minnesota Press, 1998, pp. 181-194, p. 183.

³⁰ Arturo Farinelli, *Dante nell’opera di Christine de Pisan*, “Aus romanischen Sprachen und Literaturen: Festschrift Heinrich Morf”, Halle, Niemeyer, 1905, pp. 117-152. María Merkel, *Le Chemin De Long Estude, primo tentativo di imitazione dantesca in Francia*, “Rassegna Nazionale”, seconda serie, anno XLIII, volumen XXXII, 1921, pp. 189-211.

³¹ Earl Jeffrey Richards, *Christine de Pizan and Dante: A Reexamination*, “Archiv für Studium der neueren Sprachen und Literaturen” 137 (1985), pp. 100-111, p. 101.

³² Kevin Brownlee, “Le projet ‘autobiographique’ de Christine de Pizan: Histoires et fables du moi”, pp. 5-23 en *Au Champ des Escriptions, IIIe Colloque international sur Christine de Pizan*, ed. Eric Hicks, con la colaboración de Diego González y Philippe Simon, París, Champion, 2000, p. 6.

sea como mujer letrada, porque aunque hiciera diez años que escribía, hasta el momento solo se había dedicado a la poesía, a los géneros en boga en la época, las baladas, *rondeaux* y *virelays* que practicaban sus coetáneos como Guillaume de Machaut o Eustache Deschamps. Los debates, nos recuerda Charity Cannon Willard, fueron emergiendo como una costumbre propiamente humanista que desde Italia ya había llegado a la Universidad de París.³³ El *Roman de la Rose*, en especial la continuación de Jean de Meun, ejercía absoluta tiranía entre los intelectuales franceses, en palabras de Arturo Farinelli, aunque ya empezaban a surgir detractores, entre ellos, Jean Gerson, el canciller de París. La intervención de Christine viene motivada por el gran elogio que hizo al *Roman de la Rose* Jean de Montreuil, a quien ella escribió quejándose del mal trato que recibía el género femenino en dicha obra. Si bien Montreuil nunca respondió a Christine, en cambio sí lo hicieron personas muy afines a él como los hermanos Col, Gontier y Pierre, con los que Christine entabló un intercambio epistolar en el que desplegó toda su capacidad crítica y argumentativa. En la última carta que cierra esta correspondencia que Christine transformó en libro presentándose a sí misma como su autora y haciendo público el debate al entregársela a la reina Isabel de Baviera, es donde encontramos la primera mención a Dante en su obra:

Tu dis que ‘de tant conme il parle de vices et de vertus, d’enfer et de paradis pres a pres l’ung de l’autre, monstre il plus la beatitude des ungs et la laidures des autres.’ Responce: la beatitude de paradis ne monstre il mie quant il dist que les malfaiteurs yront. Et pour ce mesle il paradis avec les ordures dont il parle: pour donner plus foy a son livre. Mais se mieulx vuelz oïr descripre paradis et enfer et par plus subtilz termes plus haultement parlé de theologie, plus prouffitablement, plus poétiquement et de plus grant efficace, lis le livre que on appelle le Dant, ou le te fais exposer pour ce que il est en langue florentine souverainement dicté: la oyras autre propos mieux fondé plus subtilment, ne te deplaise, et ou tu pourras plus prouffiter que en ton *Romant de la Rose*, et cent fois mieulx composé; ne il n’y a comparison, ne t’en courrouces ja.³⁴

³³ Charity Cannon Willard, *Christine de Pizan. Her Life and Works. A Biography*, Persea Books, New York, 1984, p. 74.

³⁴ Christine de Pisan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col, *Le Débat sur le Roman de la Rose*, éd. Eric Hicks, Champion, París, 1977, p. 142

La carta está fechada el 2 de octubre de 1402. Paraíso e infierno desencadenan la cuestión y justifican la cita: mal tratados por Jean de Meun, frente a Dante en opinión de Christine. Es en el libro de Dante, le dice a Pierre Col, donde encontrará una descripción de paraíso e infierno en términos más sutiles (*par plus subtilz termes*), un adjetivo muy empleado por Christine, casi siempre en sentido positivo³⁵. Son muy interesantes los términos que emplea a continuación para referirse a la *Commedia* pues recuerdan a la controversia sobre teología y poesía sostenida por el cenáculo padovano y los espirituales franciscanos como Fra Giovannino, tan bien estudiada por Ernst Robert Curtius³⁶. Aquí, Christine alude a un modo de hacer ‘teología’, (*theologie*) -entendamos por este término *ars divina*-, que en Dante se caracteriza por ser: más elevado (*plus haultement*), más provechoso (*plus prouffitablement*), más poético (*plus poétiquement*) y más eficaz (*plus grant efficace*). Interesa sobre todo, el tercer modo, pues se aproximaría a la idea expresada por Giovanni di Virgilio o Alberto Mussato de que la ‘teología es poesía’. Introduce el nombre, Dant, en francés, para proseguir mostrando un claro orgullo patriótico al referirse al arte de narrar soberano (*souverainnement*) en lengua florentina, que si no la entiende, le dice a Pierre Col, se la puede hacer traducir. Termina aconsejándole esa lectura, en lugar de la del *Roman de la Rose*, porque está cien veces mejor compuesta, sin comparación. Las referencias a Dante continúan al menos hasta 1405: en el *Livre de la Mutacion de Fortune* de 1403, en que alude a güelfos y gibelinos (vv. 4645-4649), en *Le Livre de l’advison Cristine*, de 1405, en la que se refiere al Gerión del canto XVII del *Inferno* (vv. 1-18)³⁷, pero en ninguna de ellos Dante posee la presencia que domine el *Chemin de longue étude*, escrito después de la carta a Pierre Col. Como advirtió Kevin Brownlee, el *Chemin de longue étude* “is the first serious reading -the first *rifacimento*- of Dante’s *Commedia* in French Literature.”³⁸. Dejaremos a un lado la idea de la “pobre” Christine, de escaso ingenio, que “copió” a Dante, tal y como la trataban algunos críticos de principios del siglo pasado, para leer el *Chemin* desde otra

³⁵ Anne Paupert, “Pouëte si subtil” ou “grand deceveur”: Christine de Pizan lectrice d’Ovide”, pp. 45-60, en *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d’Ovide*, études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, París, Presses Sorbonne nouvelle, 2009, p. 51.

³⁶ Ernst Robert Curtius, “Poesía y teología”, en *Literatura europea y Edad Media latina*, I, (1948), trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2022, pp. 305-322.

³⁷ Earl Jeffrey Richards, op. cit., pp. 102-107.

³⁸ Kevin Brownlee, “Literary genealogy..., cit.”, p. 366.



perspectiva, aquella según la cual la mujer ya no es vista desde ese lugar de inferioridad que le atribuyó la cultura patriarcal.

Los manuscritos que contienen el *Chemin*, como por ejemplo el monotextual de la BnF 1188, fechado en el año 1403, es decir realizado justo después de que Christine concluyera el escrito, muestran en la miniatura inicial a la autora entregando el libro a su mecenas, en este caso, el rey Carlos VI (folio 1r) (FIG. 1, Fig. 1: Christine entrega al rey Carlos VI,

Le Livre du Chemin de Long estude. BnF fr. 1188, f. 1r, 1403).

También en el manuscrito conocido como “del duque”, en que se reunieron diversas obras, y que fue adquirido por el duque Jean de Berry en el año 1408, después de la muerte de Luis de Orleans en 1407 a quien debía estar originalmente destinado (BnF 836, fol. 1r). Los retratos de Christine al inicio de los manuscritos son múltiples y responden a su necesidad de forjarse una identidad como escritora y profesional de las letras. No hay duda de que es Christine quien concibió la idea de crear su imagen. Los estudios codicológicos han demostrado sus constantes intervenciones en manuscritos salidos de su propio taller, que van desde la copia hasta la supervisión de copias hechas por otros con correcciones interlineales y marginales, y también hasta la creación de los programas iconográficos para cuya resolución escogió a los mejores artistas que por entonces residían en París, como el llamado Maestro de la Ciudad de las Damas, o el Maestro de la Epístola de Otea, nombres derivados de que son los ilustradores de sus obras. En el caso del *Chemin* contamos con un manuscrito, también monotextual, el de la BnF 1643, fechado en 1403, pero mucho más pobre que los anteriores, ya que no cuenta con miniaturas, pero en cambio, sí conserva preciosas indicaciones de Christine en las que se dice dónde deberían ir las miniaturas,

como sucede en folio a la altura del verso 61 una nota marginal especifica que se deje espacio ahí para colocar la miniatura (*Cy soit laissié espace a faire histoire*, folio 2r, FIG. 2), es decir, después de la dedicatoria al rey Charles, justo donde tendría que ir la miniatura en la que se representa la entrega del libro con su retrato.

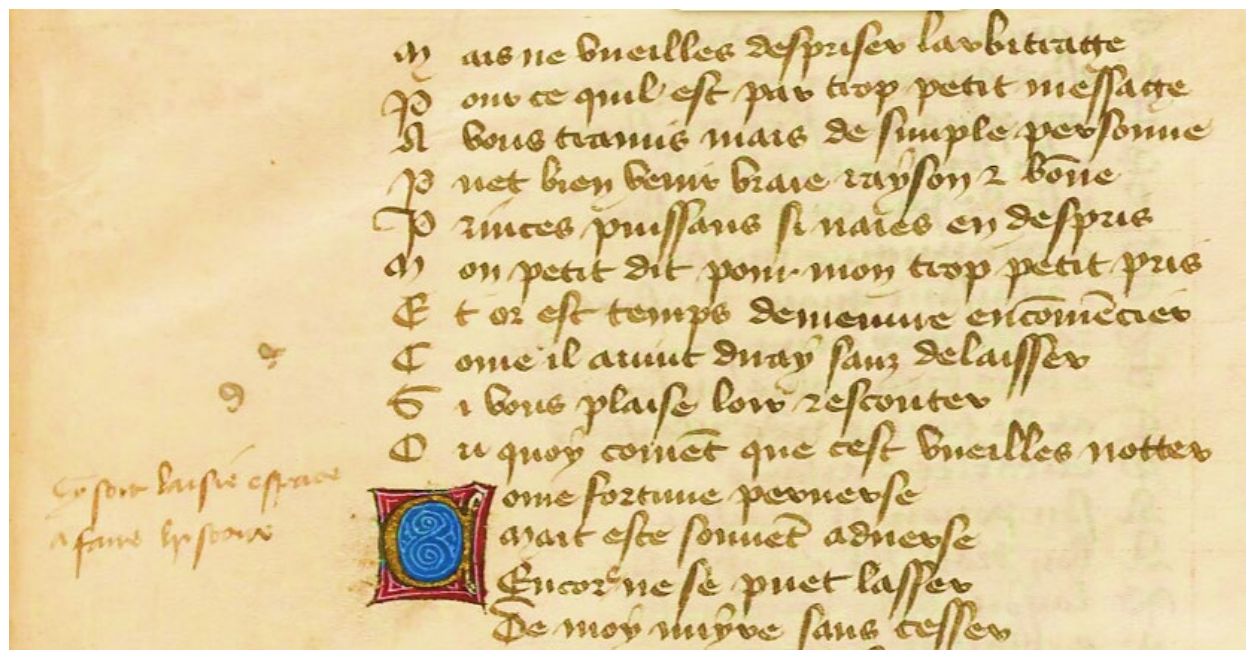


Fig. 2. Le Livre du chemin de long estude, fol 2 r., Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 1643. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8448957j/f7.item.zoom>

La mano X de la nota marginal ha sido identificada con la de la propia Christine.³⁹ Estos retratos forman parte de este proyecto autobiográfico al que nos referíamos más arriba y que encuentra también expresión textual. Después de la dedicatoria al rey (vv. 1-60), comienza propiamente el *Chemin* aludiendo a una situación personal que ya había sido objeto de escritura lírica: el duelo por la muerte de su marido, Etienne Chastel (vv. 61-169)⁴⁰:

Comme Fortune perverse
M'ait esté souvent averse,

³⁹ Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit, *Album Christine de Pizan*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 411.

⁴⁰ Christine de Pizan, *Le Chemin de longue étude*, édition critique du ms. Harley 4431, traduction, présentation et notes par Andrea Tarnowski, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

Ancor ne se puet lasser
 De moy nuire sanz cesser 64
 Par son tour qui plusieurs tue,
 Qui du tout m'a abatue;
 Dont de doulour excessive
 Souvent seuleté et pensive 68
 Suis, regruttant le temps passé
 Joyeux, qui m'est ore effacé
 Tout pour elle et par la mort
 Dont le souvenir me mort, 72
 Sans cesser remembrant cellui
 Par lequel sanz autre nullui
 Je vivoye joyeusement,
 Et si tres glorieusement, 76
 Quant la mort le vint happer,
 Que de moy il n'avoit per
 En ce monde, ce m'iert vis

Es este un duelo que no parece tener fin. Se han cumplido ya trece años (*Combien qu'il ait ja par temps/ Environ .XIII. ans de temps*, vv. 129-130) y, sin embargo, su dolor no ha disminuido, algo que Christine no se había cansado de dar forma en las baladas anteriores, pero de lo que no logra desprenderse: la soledad, la nostalgia del tiempo pasado, recordando sin cesar a aquel con el que vivió días felices, aquél que no tenía igual. Su lamento continúa a lo largo de unos 90 versos más, sin que pueda encontrar consuelo. Es en esta situación de desolación cuando un libro viene a aliviarla. No es un libro cualquiera. Es la *Consolatio* de Boecio:

Et lors me vint entre mains
 Un livre que moult amay,
 Car il m'osta hors d'esmay 204
 Et de desolacion:
Ce ert De Consolacion
Böece le prouffitable
 Livre qui tant est notable. 208
 Lors y commencay a lire,
 Et en lisant passay l'ire

Et l'anuyeuse pesance	
Dont j'estoie en mesaisance-	212
Car bon exemple ayde moult	
A confort, et anuy toul-	
Quant ou livre remiray	
Les tors fais, et m'y miray,	216
Qu'on fist a Böece a Romme,	
Qui tant ert vaillant pseudome	
Et a tort fu exillié	
Pour avoir bien conseillié	220
Et au bien commun aydier.	
[...]	
Ains le vint reconforter [Philosophie]	241
[...]	

Es una escena que ya inauguró Petrarca y que contrasta con las formas de lectura propiamente medievales. Nos encontraremos ahora con el lector solo, absorto en su lectura. Christine distingue bien entre una lectura estética, por placer, y otra ascética, como ejercicio, tal y como distinguió Brian Stock en su estudio sobre Agustín lector.⁴¹ Boecio es *le prouffitable*, pues es curativo. Si Filosofía viene a consolar a Boecio injustamente prisionero, será el libro de Boecio lo que consolará a Christine. Aunque no concluye aquí la comparación. También Christine será visitada y las miniaturas que muestran la visita de una dama, que no es Filosofía sino que será la Sibila (BnF 1188, folio 8v; BnF 836, folio 3v, **FIG. 3**) se resuelven al igual que las que representaron a Filosofía junto al lecho de Boecio en las traducciones que conocía Christine (Besançon, Bibl. Mun. 434, f. 294v, **FIG. 4**). Pero antes de la llegada de Sibila, y después de la lectura de Boecio, Christine decide irse a dormir. Se verá entonces asaltada por otras inquietudes, ahora no personales sino derivadas de la compleja situación política de Francia, de las guerras que la asolan, tanto interiores y exteriores, lo cual será un motivo constante de preocupación, lo que le incitó a escribir la célebre *Epístola a la reina* de 1405, o el *Lamento al duque de Berry*, fechada el 23 de agosto de 1410. Christine queda apresada por el insomnio y las ideas (*en un grant penser chaÿ*, v.

⁴¹ Brian Stock, *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, p. 36.

311), que la torturan, sin que pueda evitarlas. Piensa en la codicia de los hombres, la causa de tanto derramamiento de sangre:

Mais il fu temps d'aler coucher, 304

Car ja estoit mi nuit passee,

[...]

Et je me cuiday endormir,

Je n'oz garde de me dormir,

Car en un grant penser chaÿ,

Je ne sçay comment g'y chaÿ, 312

Mais ne m'en povoie retraire,

Tout y eusse je assez contraire.

[...]

C'est pitié quant tel convoitise

Homme mortel si fort atise, 356

Qu'il consent tant de sanc espandre;

Et si couvient ou rendre ou pendre.

Finalmente logra conciliar el sueño y entonces sucede la visión. No es esta una visión infundida por el Espíritu Santo, o sea una visión pentecostal, tal y como le sucedió a una Hildegard von Bingen, sino que se trata de otro tipo de visión:

Ainsi pensant je m'endormi,

Mais je n'oz pas gueres dormi 452

Que j'oz estrange vision;

Ce ne fu pas illusion.

Ains fu demonstrance certaine

De chose tres vraye et certaine. 456

Sicom a dormir je beoye,

Avis m'estoit que je veoye

Une dame de grant corsage,

Qui moult avoit honneste et sage 460

Semblant, et pesante maniere.

Ne jeune ne jolie n'yere,

Mais ancianne et moult rassise;

N'ot pas couronne ou chief assise, 464

Car roÿne n'yert couronnee,

Si fu simplement atournee
 Et voilee d'un cueuvrechief
 Entortillé entour le chief, 468
 Et selon l'ancien usage
 Vestue ot une cote large.

La visión es extraña (*estrang*), pero no ilusoria (*ce ne fut pas illusion*), sino *demonstrance certaine*, esto es 'mostración' cierta, refiriéndose a lo que adquiere visibilidad y posee sentido de algo verdadero. En la visión se le aparece una dama corpulenta (*de grant corsage*), de rostro honesto y sabio, y de maneras o gestos contundentes (*pesante maniere*). Ni joven ni bella, sino vieja, sin corona en la cabeza, a diferencia de la dama Filosofía de Boecio, con la cabeza togada simplemente y vestida a la manera antigua. La dama se dirige a ella, llamándola 'hija':

"Fille, Dieux te vueille tenir
 En paix d'ame et de conscience
 Et en l'amour qu'as a science 492
 Ou ta condicion t'encline;
 Et ains que vie te decline,
 En ce t'iras tant deduisant
 Que ton nom sera reluisant 496
 Après toy par longue memoire;
 Et pour le bien de ton memoire,
 Que voy abille a concevoir,
 Je t'aim et vueil faire a savoir 500
 De mes secrés une partie
 Ains que de toy soie partie;
 Et se un petit de mon fait sens,
 Encore en croistra plus ton sens. 504
 Et affin que tu mieulx m'ensuy,
 Vueil que tu saches qui je suy:
 Jadis fus femme moult senee,
 De la cite de Cumins nee, 508
 Qui siet en terre de Romaine
 Que l'en nomme la grant Champaigne,
 Almethea fus appellee.

La dama la reconoce como aquella que siente amor por el conocimiento (*en l'amour qu'as a science*), profetizándole que su nombre brillará y permanecerá en la memoria (*que ton nom sera reluisant/ apres toy par longue memoire*). Desea hacerle partícipe de sus secretos, al menos en parte, y se presenta a sí misma como aquella que nació en Cumas. Y cuenta su historia:

Celle suis, qui mena jadis
 Eneas, l'exillé Troyen;
 Sans autre conduit ne moyen
 Par mi enfer le convoyay,
 Puis en Ytalie l'avoyay. 600
 [...]
 En enfer lui monstray son pere
 Anchises, et l'ame sa mere
 Et d'aultres merveilles notables, 615
 [...]
 Virgile, qui après moy vint,
 Lonc temps de mes vers lui souvint, 628
 Car bien les avoit accointiez.
 De moy parla en ses dictiez
 Et dist: "Or est venu le temps,
 Ainsi com je voy et entens 632
 Que Seville Cumee ot dit."
 Ainsi le recorde en son dit.
 Or me suis je magnifestee
 A toy... 636

Ella fue quien acompañó a Eneas al Infierno, y en el infierno le mostró a su padre Anquises. Continúa diciendo que después llegó Virgilio, que recordó sus versos. Ella es la Sibila de Cumas que ha venido a manifestarse a Christine en esta extraña visión. Cuando Christine oye que la Sibila quiere ser su guía en el viaje que van a iniciar, se alegra inmensamente:

Quant j'entendi que ce ert Seville
 La Cumee, qui si abile 660
 Fu en son temps a prophecie,
 De joye adont Dieu remercie

Qui a moy la fist reveler:
 Car d'elle oz moult ouÿ parler. 664
 [...]

Puis que de mon conduit pensez; 692
 Si vous vueil suivre en toute voye:
 Car je sçay bien, se Dieux me voye,
 Que ne me conduirés en place
 Qui ne soit bonne et bien me place. 696
 Si suis vostre humble chamberiere.
 Alez devant! G'iray derriere.

El último verso suena como un eco. El original dice: *che tu mi segui, e io sarò tua guida* (*Inferno*, canto I, 113).⁴² Aquí quien habla es el guía, Virgilio; en cambio en el verso francés habla la guiada. El verso se repite tanto en la *Commedia* como en el *Chemin*, a veces en voz del guía y otras en la del guiado, con algunas variantes, pero repitiendo siempre el mismo gesto que no es sino el *sequere me* que dice Cristo en Mateo 8, 22: Sígueme, y deja que los muertos entierren a sus muertos. Dina de Rentis ha relacionado el *sequere me* con la *imitatio*, entendida como una categoría central que todos los humanistas grandes y menores emplearon en sus tratados, una de las categorías esenciales de la retórica y la poética desde los tiempos de Dante hasta el siglo XVI. En *De vulgari eloquentia*, Dante sostenía que “cuanto más los imitemos, mejor poesía haremos” (*quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur*, Libre II, parágrafo IV, v. 3). Se trata de un traslado de la *imitatio Christi* a las artes poéticas. En ese sentido, “seguir a Virgilio”, significa que Dante ha alcanzado una perfección retórica, poética, moral y filosófica que le hacen digno de ser coronado. Christine repite el mismo modelo. El paralelismo con la obra de Dante está claro: frente a Virgilio, ella elige a una figura femenina, la Sibila de Cumas, en cierto sentido superior a Virgilio, pues ella hizo lo que Virgilio cuenta: acompañar a Eneas al infierno; además será Virgilio quien hable de ella. Del mismo modo que Dante, siguiendo e imitando a su guía podrá escribir el libro y alcanzar sabiduría, legitimando así la función última

⁴² Dante Alighieri, *Divina comedia*, edición anotada bilingüe de R. Arqués, Ch. Cappuccio, C. Cattermole, R. Pinto, J. Varela, E. Vilella, traducción de Raffaele Pinto, Akal, Madrid, 2021.

expuesta en su obra que será la de asesorar a los reyes y príncipes de Francia en su política.⁴³ También se reconoce que el impulso a la escritura procede en ambos casos de una profunda crisis, una situación anímica expresada de modos muy distintos, aunque en una ocasión Christine se sirvió de los versos dantescos iniciales: *Ja passé avoye la moitié du chemin de mon pelerinage*, leemos en *L'advison Cristine*.⁴⁴ No es posible pasar por alto el delicioso realismo que se cuele en el relato de Christine y que Erich Auerbach ya detectó en otros relatos algo posteriores como el que comenta de Antoine de la Sale.⁴⁵ Antes de iniciar el viaje con Sibila, Christine describe cómo se vistió:

Adont vesti mon vestement,	700
Si m'atournay d'un atour simple,	
Touret de nes je mis et guimple,	
Pour le vent qui plus grieve a l'ueil	
En octobre que grant souleil.	704
Et ma robe tout a esture	
Je secourçay d'une çainture,	
Affin qu'el ne me nuisist pas	
A marcher de plus leger pas.	708
Si n'oz je aler a pié appris,	
Mais le chemin que j'oz empris	
Me plaisoit, et ce qui n'anuye	
N'est grief ne par vent ne par pluye.	712
Ainsi nous .II. nous deppartismes,	
Mais ne sçay quel chemin tismes,	
Ne deviser ne le saroie	715

Christine decide ir cómoda (*atour simple*), con un tocado (*guimple*) para protegerse del viento, y un cinturón que le alce la falda para no tropezarse al andar con paso ligero. Era en

⁴³ Dina De Rentii, “Sequere me”: “Imitatio” dans la “Divine Comédie”, en *The city of scholars: new approaches to Christine de Pizan*, De Gruyter, Berlin/New York, 1994, pp.31-42.

⁴⁴ Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, édition critique par Christine Reno et Liliane Dulac, París, Champion, 2001, p. 11.

⁴⁵ Erich Auerbach, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942), México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 220-244.

Mais celle autre est ymaginee; 916
 Par celle nous fault toutevoye
 Passer, car ceste estroite voye
 Te seroit trop fort a suivre:
 Si te couvient l'autre ensuivre, 920
 Qui est belle a qui bien emprise
 L'a, a ceulx qui n'ont ceste aprise.

Uno de los caminos, el más recto (*plus droit*), el más estrecho (*plus estroit*) y el más verde (*plus verdoiant*), desvela el rostro de Dios (*la face de Dieu*) a quien lo sigue hasta el final. El otro camino, más corto (*plus courte fin*), más amplio (*plus large*) lleva hasta el firmamento. Al comparar los dos caminos, Sibila considera que el segundo es más seguro (*plus certaine*), ya que está ordenado por el conocimiento (*car par science est ordenee*), mientras que el otro lo está por la imaginación (*est ymaginee*). Sibila aconseja a Christine seguir esta segunda vía. Como entendió Kevin Brownlee, se configuran aquí dos modelos de conocimiento, ciencia frente a imaginación, a través de los cuales Christine se diferencia de Dante, pues ella se sitúa en la ciencia, es decir, el camino del estudio, frente a Dante, que sigue el camino de la imaginación, esto es, el camino místico. Pero si el camino que está construyendo Christine posee un fundamento es justamente por su relación con el dantesco.⁴⁷ Es en la autoridad de la *Commedia* en la que se sostiene el *Chemin*, y en eso consiste el trabajo de reescritura, en la cita casi literal de la obra que habrá de ser transformada en la que le sigue. A esta elección del camino del estudio frente al camino místico, hay que añadir la exclusión del descenso al infierno en este viaje de Christine. La vía oscura, negra y tenebrosa (*voye ombreuse, noire et tenebreuse*, vv. 949-950) es la que conduce al infierno, y en el *Chemin* se considera *folz* a quien se interna por esa vía (*Folz est qui celle part s'est mis*, v. 954), un adjetivo que desde la *Chanson de Roland* se relaciona con la desmesura, el gran pecado en el que no debe caer el caballero. Por ello Sibila advierte a Christine que no tomarán ese camino (*Mais par tel voye n'irons mie*, v. 955). El contraste con la *Commedia* alcanza posiblemente aquí su punto culminante. No deja de ser curioso que sea muy poco después cuando el camino elegido por Sibila y Christine tenga un nombre propiamente dantesco, el que da título a la obra: *Lonc Estude* (v. 1103), *il lungo studio* (*Inferno*, canto I, v. 83). Es

⁴⁷ Kevin Brownlee, *Literary genealogy*, cit., p. 382.

en este momento del libro, cuando Christine escoge el nombre de su camino a partir de Dante, cuando cita ampliamente su fuente:

Autrefois vi ces lieux royaux,
Mais je n'y pris tel appetit,
Ains le consideray petit; 1124
Mais le nom du plaisant pourpris
Oncques mais ne me fu appris,
Fors en tant que bien me recorde
Que Dant de Florence recorde 1128
En son livre qu'il composa
Ou il moult beau stile posa,
Quant en la silve fu entrez
Ou tout de paour ert outrez, 1132
Lors que Virgile s'aparü
A lui dont il fu secouru,
Adont lui dist par grant estude
Ce mot: "Vaille moy lonc estude 1136
Qui m'a fait cerchier tes volumes
Par qui ensemble accointance eumes".
Or congnois a celle parole
Qui ne fu nice ne frivole 1140
Que le vaillant poete Dant,
Qui a lonc estude ot la dent,
Estoit en ce chemin entrez,
Quant Virgile y fu encontrez 1144

En estos versos Christine parece descorrer la cortina y desvelar lo que hay detrás de la historia que ha contado hasta el momento. La mención de 'Dant de Florence' alcanza aquí una sonoridad comparable al 'Dante' que suena por vez primera en boca de Beatrice al final del Purgatorio (canto XXX, v.55), en la que a su vez no podemos dejar de oír el nombre de Lancelot en el centro del *Chevalier de la charrete*.⁴⁸ El autor innombrado hasta el momento,

⁴⁸ Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, édition critique par Charles Méla, Lettres gothiques, París, 1992, vv. 3660, 3666.

como los personajes del poema o del roman, alcanza nombre, y con él también el libro de Christine, *Chemin de lonc estude*, ese largo estudio que le indujo a buscar en los libros de Dante, el mismo largo estudio que llevó a Dante a entrar en el camino donde encontró a Virgilio. Christine agradece a Sibila que le haya mostrado el camino del largo estudio, reconociendo en el su destino (...*car je sui destinee/a y user toute ma vie*, vv. 1162-1163). Una escalera tendida por Dios desde el cielo es el claro indicio de la ascensión de Christine, -como vemos en el folio 26v del ms 1188 de la BnF, o en el folio 10v del ms 836 de la BnF-, y el comienzo de su visita al firmamento. Así se lo explica Sibila:

Mais tu es moult bien avoyee,	1668
Dieux mercis, selon ta puissance,	
Car tu as congié et licence	
De monter jusqu'au lieu celestre.	
Par ceste eschele ou plus hault estre	1672
N'iras que jusqu'au firmament;	
Le chemin ou premierement	
Entrames, ne t'i menra mie,	
Mais par cestui yras, amie;	1676
Monter au firmament te fault,	
Combien que autres montent plus hault;	
Mais tu n'as mie le corsage	
Abille a ce. Toutefois say je	1680
Que de toy ne vient le deffault,	
Mais la force qui te deffaut	
Est pour ce que tart a m'escole	
Es venue. Fille, or acolle	1684
Celle eschele, et devant yray,	
Et bien et bel te conduiray.	
Or montes, tu as assez force	
Et de bien comprendre t'efforce	1688
Les belles choses que verras,	
Car en nouvel paÿs yras."	

En efecto, Christine puede subir hasta los lugares celestes, pero no más allá del firmamento. Como siempre en todo el viaje, la Sibila irá delante y ella detrás. Christine siente un gran miedo a lo que Sibila le responde:

Celle me respondi adont:
 “Certes, bien voy comment et dont
 Toute riens trait a sa nature:
 Femenin sexe par droiture 1740
 Craint et toudis est paoureux,
 Car tant ne te sont savoureux
 Mes dis ne chose que tu voyes,
 Que fors a grant peine me croyes. 1744
 Comme Ycarus ne cherras mie,
 Car a cire qui tost s’esmie
 Tu n’as pas esles atachees;
 Si n’ayes doubte que tu chees. 1748
 Ne presomcion ne te meine
 A ceste region haultaine,
 Ainçois grant desir de veoir
 Choses belles te fait avoir 1752
 La volenté de hault monter.
 Viens seurement et ne doubter,
 Car sauvement te conduiray
 Et au monde te ramenray.” 1756

Sibila asocia el miedo al sexo femenino (v. 1740-1) y le asegura que no caerá como Ícaro aduciendo una razón interesante: no es la vanidad ni la presunción lo que han llevado a Christine a realizar ese viaje (*ne presomcion ne te maine*), sino el gran deseo de ver (*grant desir de veoir*), es decir, de conocer. Otra miniatura nos muestra a Sibila y a Christine en el quinto cielo (BnF fr 836, f. 12r, FIG. 5) que se asemeja a otras que nos muestran a Dante en el Paraíso, pero no nos confundamos: Christine no puede llegar más allá del firmamento, del quinto cielo y nunca llegará al Empíreo, de modo que su viaje no le conduce hasta el rostro de Dios como sucede en el viaje dantesco. Christine no pertenece a la alta escuela (v. 1084-5), le dice la Sibila después de haber visitado la fuente de la sabiduría, a las nueve musas y a la ‘gente filosófica’ a la que en cambio sí pertenece Dante. Y hasta aquí llega la reescritura de la *Commedia*. La segunda parte se refiere a todos los conocimientos adquiridos por Christine en el debate alegórico que tendrá que trasladar a la tierra, en concreto, a la corte del rey de Francia. Como siempre, desde la arcaica cultura celta, hasta

la sofisticada cultura cortesana de la Edad Media otoñal, el viaje al Otro Mundo tiene un objetivo concreto y ese es la adquisición de conocimientos superiores que puedan ser aplicados al mejor funcionamiento de las sociedades terrenales.

No creo que corresponda establecer juicio de valor alguno acerca de la obra de Christine. Lo que sí me parece relevante es, en primer lugar, lo que el *Chemin* nos enseña de la *Commedia*, y, en segundo lugar, cómo a partir de la *Commedia*, Christine construye un itinerario vital propio y distinto. Considero que éste es un interesante caso de recepción creadora, permitiéndonos atisbar lo que un lector entendía de esa obra un siglo después de Dante. Por un lado, no hay duda de su fascinación por la obra dantesca, pero por otra también se percibe su necesidad de la transformación de la obra y de su adaptación a su propia vida. La visión monumental de Dante, el poeta del mundo terrenal, como lo llamó Erich Auerbach en su célebre libro publicado en 1929, puesto que de lo que se ocupó Dante fue del destino cumplido en el más allá de las almas que vivieron en la tierra,⁴⁹ pasamos a una visión reducida a la propia vida, individual, en que la lectora ha utilizado el libro como un *speculum* en el que reflejarse, necesitando hacer los cambios oportunos, eliminar y reducir, consciente de su incapacidad para abarcar el destino universal de la humanidad, y dedicarse únicamente a sí misma lo que tuvo que suponer un eficaz autoconocimiento, imprescindible para la construcción de su identidad.

Bibliografía

AUERBACH, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017. Idem, *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, El Acantilado, 2008.

BROWNLEE, Kevin, *Literary genealogy and the problem of the father: Christine de Pizan and Dante*, en "Journal of Medieval and Renaissance Studies", 23 (1993) 3, pp.365-387. Idem, "Le projet 'autobiographique' de Christine de Pizan: Histoires et fables du moi", pp. 5-23 en *Au Champ des Escriptions, IIIe Colloque international sur Christine de Pizan*, ed. Eric Hicks, con la colaboración de Diego González y Philippe Simon, París, Champion, 2000.

CHRETIEN DE TROYES, *Le chevalier de la charrette*, édition critique par Charles Méla, Lettres gothiques, París, Librairie Générale Française, 1992.

⁴⁹ Erich Auerbach, *Dante, poeta del mundo terrenal* (1929), Barcelona, El Acantilado, 2008, p. 216.

CHRISTINE DE PISAN, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col, *Le Débat sur le Roman de la Rose*, éd. Eric Hicks, Champion, Paris, 1977. Eadem, *Le Chemin de longue étude*, édition critique du ms. Harley 4431, traduction, présentation et notes par Andrea Tarnowski, Paris, Librairie Générale Française, 2000. Eadem, *Le Livre de l'advison Cristine*, édition critique par Christine Reno et Liliane Dulac, Paris, Champion, 2001.

CURTIUS, Ernst Robert, "Poesía y teología", en *Literatura europea y Edad Media latina*, I, (1948), trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2022.

DANTE ALIGHIERI, *Divina comedia*, edición anotada bilingüe de R. Arqués, Ch. Cappuccio, C. Cattermole, R. Pinto, J. Varela, E. Vilella, traducción de Raffaele Pinto, Madrid, Akal, 2021.

DE RENTIIS, Dina, "Sequere me": "Imitatio" dans la "Divine Comédie", en *The city of scholars: new approaches to Christine de Pizan*, De Gruyter, Berlin/New York, 1994, pp.31-42.

FARINELLI, Arturo, *Dante nell'opera di Christine de Pisan*, "Aus romanischen Sprachen und Literaturen: Festschrift Heinrich Morf", Halle, Niemeyer, 1905, pp. 117-152.

KELLOGG, Judith L., "Transforming Ovid. The Metamorphosis of Female Authority", en *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, ed. Marilyn Desmond, Minnesota, University of Minnesota Press, 1998, pp. 181-194.

MERKEL, Maria, *Le Chemin De Long Estude, primo tentativo di imitazione dantesca in Francia*, "Rassegna Nazionale", seconda serie, anno XLIII, volumen XXXII, 1921, pp. 189-211.

PAUPERT, Anne, "Pouëte si subtil" ou "grand deceveur": Christine de Pizan lectrice d'Ovide", pp. 45-60, en *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009.

RICHARDS, Earl Jeffrey, *Christine de Pizan and Dante: A Reexamination*, "Archiv für Studium der neueren Sprachen und Literaturen" 137 (1985), pp. 100-111.

STOCK, Brian, *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.

WILLARD, Charity Cannon, *Christine de Pizan. Her Life and Works. A Biography*, New York, Persea Books, 1984.

Matelda, l'enigma di una ninfa cristiana

MIRCO CITTADINI

A Miriam Matelda,
la mia piccola Luna.

Per salvarsi, Dante, deve tornare all'origine di tutta l'esperienza umana.

Al culmine del Purgatorio, superate le sette cornici dei sette peccati capitali, Dante giunge nel Paradiso Terrestre. Ritorna allo stato edenico, meta alchemica, condizione felice del Primo Uomo. E così il viaggio di Dante diventa un viaggio all'indietro.

Un percorso archeologico a ritroso.

Quello che appare a Dante è una «divina foresta spessa e viva» (*Purg.* XXVIII, 2), trasformazione di quella selva oscura dalla quale aveva avuto inizio tutto il cammino.

Scriva Adriana Mazzarella: «Non più selva oscura e selvaggia, come nell'Inferno, la foresta mostra ora il suo aspetto positivo, perché sono cambiati l'atteggiamento e il grado di completezza dell'uomo». ¹

Questo a confermare la circolarità e i richiami interni e simbolici tra i vari mondi, ovvero strutture concentriche, le quali condividono il medesimo *impianto mandalico*, dove l'identità tra queste strutture non è soltanto formale ma evidenzia la linearità di un processo, il quale si dispiega lungo l'intero poema. ²

La tradizione medievale considerava il giardino dell'Eden abitato da due uomini: Elia ed Enoch (e questo lo troviamo in autori come Agostino, Tertulliano, Gregorio di Tours), in quanto non pagarono mai il loro debito con la morte. ³

¹ A. Mazzarella., *Alla ricerca di Beatrice. Dante e Jung*, Milano, Edra, 2005, p. 322.

² Per il concetto di mandala nella *Commedia*, rimando C. Widman, *Saprai di tua vita il viaggio. Prolegomeni a un'interpretazione psicologica della Divina Commedia*, Roma, Edizioni Magi, 2021 p. 69-75: "La cosmografia di Dante è topografia della psiche colta nella sua totalità".

³ A. Graf., *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Milano, Mondadori, 2002, p. 66. Una menzione l'abbiamo anche nell'Ottimo Commento, «alcuni due che vivono nel Paradiso terrestre, cioè Enoc ed Elia». Tutte le citazioni relative ai commenti della *Commedia*, salvo indicazioni specifiche, sono reperibili ad

Lo stupore diventa grande quando invece dei due autorevoli *seniori*, noi troviamo una donna come vera e propria ministra dei riti lustrali di questa «selva antica» (*Purg.* XXVIII, 23).

Quindi, risalendo indietro fino all'origine di tutto noi troviamo una donna. Sulla soglia della salvezza abbiamo una misteriosa sacerdotessa, signora delle acque (e lo vedremo).⁴

Chi sia questa «bella donna» è enigma,⁵ come scrive giustamente Marco Ariani, «tra i più resistenti a cedere alle incursioni degli esegeti che, nei secoli, hanno tentato di risolverlo».⁶

Per cinque canti la vediamo senza nome, proprio *in extremis*, a chiusura di cantica, in maniera quasi fuggevole (ma emblematica) verrà chiamata «Matelda» (*Purg.* XXXIII, 119) da Beatrice, che nella cima dell'Eden, sembra avere il ruolo burocratico/normativo di dare nome alle persone, visto che in *Purgatorio* XXX sarà la prima e unica a chiamare «Dante» (*Purg.* XXX, 55) col proprio nome.⁷ Ruolo questo che originariamente apparteneva a Adamo.⁸ Ma vedremo come le funzioni sacerdotali e liturgiche, nel Paradiso Terrestre dantesco, saranno appannaggio del Femminile Sacro.⁹

locum presso il sito dante.dartmouth.edu. La cosa viene anche ripresa nel commento di Carrai, in S. Bellomo– S. Carrai (a cura di), *Purgatorio*, Torino, Einaudi, 2019, p. 477: «e l'assenza dei due unici abitanti dopo la cacciata di Adamo ed Eva, vale a dire Enoch ed Elia (secondo l'apocrifo *Libro dei Giubilei*, avvallato da tutti i dottori della Chiesa)».

⁴ E. Neumann (1974), *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, tr.it., Roma, Astrolabio, 1981.

⁵ Per la questione sull'identità di questa Mona Lisa edenica, rimando prima di tutto alla voce *Matelda* nell'Enciclopedia dantesca visibile al link:

https://www.treccani.it/enciclopedia/matelda_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

⁶ M. Ariani, *La lieta sapienza di Matelda*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Purgatorio*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 151. Sul personaggio di Matelda, Ariani tornerà sia in 'Regio spiritalis': *il «seme di felicitade» e la sapienza di Matelda. Lettura del canto XXVIII del 'Purgatorio'* in Rivista di Studi Danteschi, a. XII 2012, pp. 388-447; e in *L'iniziazione alla sapienza edenica*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di) *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 829-866.

⁷ C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita nova, «petrose» e Commedia*, Salerno Editrice, Roma, 1998, pag. 76-79.

⁸ *Gen.* 2. 20: «*Appellavitque Adam nominibus suis cuncta pecora et universa volatilia caeli et omnes bestias agri; Adae vero non inveniebatur adiutor similis eius*».

⁹ Su questo tema mi permetto di rimandare al mio, *Da Medusa a Maria. Dante e il femminile*, Bolzano, QuiEdit, 2022 e a G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Beatrice, Maria e altre 'Dee'*, Bergamo, Lemma Press, 2020.

Matelda è di fatto una guida, alla pari di Bernardo, negli ultimi canti, con la differenza che questa fanciulla è presente in più canti, rispetto al venerabile sene. Questo anche a smussare certe rigide simmetrie di certa tradizione.

Su di lei, però, le questioni si complicano, non riuscendo la critica a dare identificazione certa di questa misteriosa presenza.

A semplificare tantissimo, sostanzialmente tre sono gli approcci ermeneutici a questo personaggio:¹⁰

1. Matelda come personaggio storico;
2. i rapporti tra Matelda, Cavalcanti e Giovanna di *Vita nova*;
3. Matelda come personaggio allegorico o “mitico”,¹¹ *funzione* all’interno del rituale di purificazione e del Paradiso Terrestre.

Questo ha comportato numerose attribuzioni: Matelda come figlia di Eva, non cacciata dall’Eden,¹² Matelda come incarnazione di Flora¹³, Matelda come donna gentile, donna schermo, come madre di Dante o come sorella di Beatrice.¹⁴

Sulla prima linea, è da notare che i commenti antichi, al di là dell’accostamento Matelda/Lia, ravvisano nella fanciulla soprannaturale la contessa Matilde di Canossa (alla quale poi verranno accostate, sempre come identificazioni con personaggi storici, Matilde di Hackenborn e Matilde di Magdeburgo).¹⁵

¹⁰ Per la bibliografia rimando all’efficacissima sintesi in E. Fenzi, *Per Matelda? Un suggerimento*, in C. Coriasso Martín-Posadillo e J. Varela-Portas de Orduña (a cura di) «*Con angelica voce...*» *Studi in onore di Rosario Scrimieri Martín*, Milano, Ledizioni, 2023, pp. 161-191.

¹¹ Vedi il commento di Chiavacci Leonardi *ad locum*.

¹² U. Travanti, *Dante e l’incantato mondo della Sibilla Appenninica. Omaggio a Marcello Seta*, Ancona, Affinità Elettive, 2014, pp. 94 – 101.

¹³ Vedi il commento di Bellomo e Carrai, pp. 490 - 491.

¹⁴ Vedi il commento di Fosca *ad locum*.

¹⁵ Su questo aspetto rimando a E. Fenzi, *Per Matilde e Matelda*, op. cit.

Tra i molti contributi significativi¹⁶ che favoriscono l'abbinata Matelda/Matilde di Canossa, propongo quello di Enrico Fenzi.¹⁷

In particolare Fenzi, individua nel rituale di purificazione un legame con il rito di passaggio in *Purgatorio IX*, varco dal valore sacrale:

Il rito di passaggio di Dante, insomma, nella sostanza ripete le strutture fondamentali di un rito penitenziale esattamente codificato che aveva avuto la sua più spettacolare e famosa messa in scena – a questo punto è inevitabile ricordarlo – nel gennaio 1077 nel castello di Canossa, dove aveva visto come attori il penitente imperatore (per la verità ancora re dei Romani, incoronato come imperatore nel 1084) Enrico IV, e come sacerdote papa Gregorio VII che l'aveva scomunicato e che ora lo riammetterà in seno alla Chiesa.¹⁸

In tale occasione, ricorda Fenzi, la contessa Matilde si pone come mediatrice di tale cerimonia, *consobrina* di Enrico IV.¹⁹

Ma a mediare non è solo Matilde, ma anche la madre Beatrice. Chiaro quindi che un rito penitenziale che vede come mediatrice una Beatrice e una Matilde può essere l'occasione ideale per una delle tante felici connessioni dantesche.

Facili suggestioni onomastiche dalle storiche Beatrice-Matilde ci trasportano alle dantesche Beatrice – Matelda (ma *Mahctelda*, *Mathelda*, e *Matelda* quale esito volgare per *Mathildis*, erano forme che si trovano usate) (Villa 2009: 142, con citazioni volgari dai *Gesta Florentinorum* e dai *Gesta Lucanorum*), mentre va pure osservato come Beatrice di Lorena abbia assommato in sé le virtù di Lia e di Rachele.²⁰

¹⁶ Doveroso almeno il rimando a L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal 'Cantico dei cantici' al paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 79-83; C. Villa, *Matelda/Matilde: in favore della gran Contessa*, in *Ead., La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL, 2009, pp. 133-161.

¹⁷ E. Fenzi, *Per Matilde e Matelda*, op. cit.

¹⁸ Ivi, p. 169.

¹⁹ *Ibidem*: il termine *consobrina* è pascoliano. Cfr. bibliografia relativa riportata da Fenzi.

²⁰ Ivi, p. 172.

Sul secondo tipo di approccio, quello che vede nella «pastorella canterina»²¹ evidenti legami con Guido Cavalcanti, sicuramente sono da segnalare i contributi di Michelangelo Picone²² e Raffaele Pinto.²³

Pinto, a partire dai contributi di Stefano Carrai, nel suo commento al *Purgatorio*,²⁴ vede subito il nesso nel nome sciarada di Matelda «primavera» (*Purg.* XXVIII, 51;143) con l'incontro tra Dante e Giovanna, la donna di Guido, raccontato nel capitolo XXIV della *Vita Nova*.

Il gioco tra Matelda/primavera e Giovanna «prima verrà» è chiaramente verosimile, anche perché a apertura di *Purgatorio* XXIX l'omaggio citazione si fa ancora più dichiarato:

Cantando come donna innamorata,
continuò col fin di sue parole:
'*Beati quorum tecta sunt peccata!*'.
(*Purg.* XXIX, 1-3)

Dove il primo verso richiama apertamente il cavalcantiano «cantava come fosse innamorata» (*Rime* XLVI.7).

Ma Pinto rivela tutti i fitti richiami intertestuali all'opera di Cavalcanti, anche a composizioni di registro ben diverso dal genere lirico "pastorella", arrivando fino a trovare risonanze tra l'episodio di Matelda e la grande canzone *Donna me prega*.

Che lo spettro di *Donna me prega* sia presente anche nell'episodio e nel personaggio di Matelda è abbastanza evidente, soprattutto per il ruolo che ha la donna di guardiana della memoria e dell'oblio.²⁵

Pinto ben evidenzia come il legame tra Dante e Matelda, soprattutto nei primi canti, sia di natura soprattutto erotica. E non come "desessualizzazione" della componente erotico

²¹ M. Ariani, 'Regio spiritalis', op. cit., p. 831.

²² M. Picone, *Lectura Canto XXIX*, in G. Guntert e M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis, Purgatorio*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, pp.447-462.

²³ R. Pinto, *Il "sensato nome" di Matelda*, in Id., *Pensiero e poesia in Dante. Esercizi di filologia dantesca*, Roma, Aracne Editrice, 2021, pp. 43-53.

²⁴ S. Bellomo– S. Carrai, *Purgatorio*, op. cit., p. 492.

²⁵ R. Pinto, *Pensiero e poesia*, op. cit., p. 47.

cavalcantiana, secondo alcune letture, ma proprio in chiave di integrazione di tale componente libidica.

Contro ogni lettura sessuofobica di Dante, l'episodio di Matelda dimostra che la sublimazione teologica di Beatrice non implica affatto la rimozione del contenuto specificamente sessuale del fantasma femminile che è oggetto del suo desiderio, ma, al contrario, il riorientamento del desiderio verso mete più nobili ed alte che includono, superandole, le pulsioni sessuali veicolate dall'amore: senza Matelda, che rappresenta l'energia libidica del desiderio, sarebbe impossibile arrivare a Beatrice.²⁶

In effetti i canti XXVIII e XXIX sono canti impregnati del «lume d'esta stella» (*Par.* IX, 33), illuminati da raggi venerei nel pieno trionfo della dimensione afroditica.²⁷

Il «tremendo erotismo»²⁸ che avvolge Matelda è proprio segno di quella *plenitudo* edenica, anticipazione dell'erotismo cosmico paradisiaco.

Tornando a Pinto e ai nessi Matelda/Giovanna:

il ritorno di Beatrice, nella *Commedia*, rendeva necessario, contestualmente, il ritorno della sua “amica” ed il loro procedere di conserva, esattamente come le due donne ed il loro rapporto, mediato da simiglianze nominali, erano stati descritti nella *Vita nuova*. Il che conferma anche il carattere strutturale della presenza di Guido nella *Vita nuova*, nel senso che il mito di Beatrice, lì configurato nei termini pseudoteologici che verranno ripresi nella *Commedia*, ha bisogno, per sussistere nella forma di personaggio romanzesco, dell'altro mito, quello che Dante ha attribuito a Cavalcanti, nella forma romanzesca del personaggio di Giovanna–Matelda, che si presenta così come una Antibeatrice *ante litteram*, la antenata cavalcantiana della *pargoletta*.²⁹

²⁶ Ivi, p. 46.

²⁷ Sul peso della “folia rosa” afroditica, in chiave hillmaniano-archetipica rimando al mio intervento tenuto il 7 dicembre 2023 a Lugano, *Dante e il mondo infero: Hillman lettore (in)consapevole della Commedia*, all'interno del primo convegno internazionale del SISD (Seminario Internazionale di Studi Danteschi) relativo a *L'irradiazione dell'opera dantesca nella letteratura moderna*. Gli atti del convegno sono consultabili *online* all'interno del primo quaderno del SISD, *Theory and Criticism of Literature and Arts*, Vol. 8, No. 2, 2024.

²⁸ M. Ariani, *L'iniziazione alla sapienza edenica*, op. cit., p. 839.

²⁹ R. Pinto, *Pensiero e poesia*, op. cit., p. 47.

Ma è il terzo approccio quello che a me più interessa e verso il quale proverò a dare il mio personale contributo.

Sulla scia del mio maestro Marco Ariani, Matelda si presenta come:

un'ipostasi (...) schiettamente sincretica e sommatoria, l'unica figura non storica inventata da Dante a forza di conguagliamento simbolico di una miriade di fonti e suggestioni.³⁰

E ancora:

se anche Matelda fosse una delle Matildi suddette, prevarrebbe comunque nel personaggio la funzione sapienziale e non contrasterebbe perciò in niente con il referente storico; l'eccezionalità e unicità dello status teologico e dottrinale del paradiso terrestre, rimasto vuoto dopo la cacciata dei *primi parentes*, giustificerebbe l'adozione e l'invenzione di un personaggio simbolico [...] appunto un *hapax* teologico e dottrinale adeguato al problema, altrimenti insolubile.³¹

Ma proviamo a ripercorrere le tappe di questo incontro e le caratteristiche funzioni di questa «bella donna».³²

Appena varcato il muro di fuoco, superata l'ultima cornice, appare a Dante una fanciulla bellissima. Il suo sguardo irradia amore, proprio come quello di Venere trafitta da Cupido.³³

Una Venere innamorata è immagine di grande potenza. E forse dobbiamo temerla.

La ferita d'amore è immagine che ci riporta alla sensuosità di certe petrose o all'incontro folgorante con la Montanina³⁴. Dante, come nella canzone, è «feruto»³⁵ d'Amore.

³⁰ M. Ariani, *L'iniziazione alla sapienza edenica*, op. cit., p. 844.

³¹ M. Ariani, *L'iniziazione alla sapienza edenica*, op. cit., p. 862.

³² Sei le occorrenze di questo termine riferito a Matelda, come già osservava Ariani nel suo, *La lieta sapienza di Matelda*, op.cit., p.155.

³³ *Purg.* XXVIII, 64-66 (miei i corsivi): «Non credo che splendesse tanto lume/ sotto le ciglia a Venere, trafitta/ dal figlio fuor di tutto suo costume».

³⁴ R. Pinto, *La canzone "Montanina" e l'antefatto erotico della Commedia*, in «Gruppo Tenzzone», *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, ed. E. Pasquini, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM. Asociación Complutense de Dantología, 2009, pp. 97-146.

³⁵ CXVI - *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*.

Coi piè ristretti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai;

e là m'apparve, sì com'elli appare
subitamente cosa che disvia
per meraviglia tutto altro pensare,

una donna soletta che si gia
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond'era pinta tutta la sua via.
(*Purg.* XXVIII, 34-42)

Siamo in un contesto di ipernatura traboccante di ogni semenza e di ogni meraviglia. Un vero proprio verziere botanico, un Eden generato dalla bellezza divina. Siamo davanti al *topos* del *locus amoenus*, il paesaggio ideale, necessario requisito della poesia, caro a tanta tradizione classica.³⁶

E questa gemma pagana è perfettamente inserita in un contesto giudaico-cristiano. Al tempo stesso questo giardino «mostra ancora tracce dell'oscurità dell'inconscio», dove l'elemento liquido «del fiume dell'oblio e del ricordo scorre, malgrado la limpidezza, *bruna bruna sotto l'ombra perpetua* (XXVIII, vv. 31-32)».³⁷

Dante non può raggiungerla, un fiume si pone a ostacolo, e qui il poeta si lancia in un altro omaggio ovidiano:

più odio da Leandro non sofferse
per mareggiare intra Sesto e Abido,
che quel da me perch' allor non s'aperse.
(*Purg.* XXVIII, 73-75)

³⁶ E.R., Curtius (1948), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, tr.it., Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 219-222.

³⁷ S. Baratta, F. Ermini (a cura di), *In nome della Grande Madre*, Moretti & Vitali, Bergamo, p. 26.

Dante odia quel fiume, così come Leandro odiò l'Ellesponto che lo separava dalla sua Ero.
Così nel commento di Fosca *ad locum*:

Ancora un riferimento ovidiano, ed ancora di carattere fortemente sensuale (...) Il pellegrino è paragonato a Leandro, con evidenti connotazioni sensuali; come abbiamo visto, ciò può stupire solo chi ritiene Dante, in questo momento, innocente, il che non è.

Dante prova una fortissima attrazione erotica:

«Deh, bella donna, che a' raggi d'amore
ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti
che soglion esser testimon del core,

vegnati in voglia di trarreti avanti»,
diss'io a lei, «verso questa rivera,
tanto ch'io possa intender che tu canti.

Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera».
(*Purg.* XXVIII, 43-51)

Matelda è una novella Proserpina. La citazione è ovidiana (*Met.* V 391-2: *Qua dum Proserpina luco / ludit, et aut violas aut candida lilia carpit*).

Che Matelda sia una Proserpina non è così innocua come connessione: Proserpina nel mito classico è regina degli Inferi, è una divinità triplice (nelle sue versioni Demetra/Proserpina/Ecate), ed è divinità che si presta perfettamente come contraltare rispetto alla trinità celeste composta da Maria/Beatrice/Lucia.³⁸

È una Proserpina colta qualche attimo prima di essere preda del *raptus* (rapimento/stupro) da parte di Ade. Notiamo che lo stesso Dante è personaggio che si trova prima di

³⁸ Su questi aspetti rimando ancora al mio *Da Medusa a Maria*, op. cit. pp. 48-50; 155-156.

partecipare al *raptus* mistico che lo vedrà coinvolto nei cieli paradisiaci, proprio come anticipato nel primo sogno purgatoriale, dove Dante si vede come un nuovo Ganimede.³⁹

Tornando a Matelda/Proserpina osserva Benvenuto da Imola *ad locum*:

Et sic nota quantum comparatio est propria: nam Proserpina pulcherrima inventa est in prato florido, colligens diversa genera florum, juxta montem qui ex summitate emittit ignem apud lacum lucidissimum; ita Mathildis talis per omnia inventa est in monte purgatorii propinqua igni et rivo purissimo, colligens flores etc. Ut ergo concludam uno verbo, poeta vult dicere: tu videris mihi una Dea pulcra, honesta, qualis est Diana dea castitatis, quae est quaedam regina mundi.

Roberto Mercuri, nel suo commento al canto XXVIII, ⁴⁰vede proprio in Proserpina la chiave del mistero, anche a partire dall'etimologia del nome:

Proserpina, il cui nome significa la vita che si riscatta superando il vizio e il peccato («Proserpinae, quae proserpentem et erigentem se a vitiis vitam innuit consecraret» *Policratus VIII*, xxv e xxviii). Questa spiegazione etimologica del nome Proserpina era, del resto, attestata autorevolmente nella cultura medievale da Agostino (*De Civ.* CII, 20) a Isidoro (*Etym.* VIII, xi, 60) fino alle più importanti enciclopedie del tempo.⁴¹

La comparazione è perfetta. Calzante. Matelda è figura divina.⁴²

Ma se restiamo su Isidoro di Siviglia, leggiamo che *Proserpinam, quod ex ea proserpian fruges*, ovvero colei che fa *germogliare*. E non a caso Dante, tramite questa Proserpina cristiana potrà fiorire come «novella fronda» (*Purg.* XXXIII, 144).

³⁹ Ganimede viene evocato in *Purg.* IX ai versi 22-24. Sulla vicenda del giovane troiano sottratto sotto gli artigli di Zeus in forma di aquila, i Padri della Chiesa hanno espresso pareri molto severi. Chi intendo il tutto come *stuprum* (Agostino), chi considerandolo come un mito che parlava di un rapimento *in libidinum* (Arnobio). Su questo rimando a G. Barucci, “*Simile a quel che talvolta si sogna*”. *I sogni del Purgatorio dantesco*, Firenze, Le lettere, 2015, p. 85.

⁴⁰ R. Mercuri, *Purgatorio*, Torino, Einaudi, 2021.

⁴¹ R. Mercuri, *Purgatorio*, op. cit., pp. 327-328.

⁴² M. Ariani, ‘*Regio spiritalis*’, op. cit., p. 405.

A tale proposito apro una parentesi relativa al salmo «*Delectasti*» citato in *Purgatorio* XXVIII:

maravigliando tienvi alcun sospetto;
ma luce rende il salmo *Delectasti*,
che puote disnebbiar vostro intelletto.
(*Purgatorio* XVIII, 79-81)

Tutti i commenti, da quanto mi risulta, sia quelli *online* nella piattaforma del *Dartmouth project*, sia quelli di recente pubblicazione (Inglese, Bellomo, Mercuri, Pinto) sono concordi nel riconoscere una citazione dal Salmo 91 al versetto 5, e quindi non in posizione incipitaria.⁴³

E la cosa ha una sua logica. Il Salmo, ha varie metafore di natura floreale. Tralasciando gli empi e i malfattori che spunteranno come l'erba e fioriranno («*germinaverint ... floruerint*», v. 8), salvo poi essere abbattuti; il giusto fiorirà come la palma («*Iustus ut palma florebit*», v.13) e fioriranno, al plurale, negli atri di Dio («*in atriis Dei nostri florebut*», v.14) e possiamo considerare la zona liminale dell'Eden come *atrium* del Divino. E ancora, nella vecchiaia daranno frutti e saranno verdi e rigogliosi («*Adhuc fructus dabunt in senecta, uberes et bene virentes erunt*» v. 15).

Ciò che più conta è il versetto 6, dove si dichiara che opere e pensieri di Dio sono profondi e lo stolto non li capisce. E infatti Matelda «disnebbia» l'intelletto di Dante e i suoi compagni di viaggio.

Il termine «*Delectasti*» compare anche al v. 2 (e quindi di fatto al primo verso) del Salmo 29: «*Exaltabo te, Domine, quoniam extraxisti me, nec delectasti inimicos meos super me*». Sicuramente questo Salmo ha meno appigli rispetto al 91, ma certo un verso come questo, il 4: «*Domine, eduxisti ab inferno animam meam, vivificasti me, ut non descenderem in lacum*», poteva intrigare un abile giocatore come Dante e produrre una sorta di crasi felice tra i due salmi.

⁴³ G. Inglese, *Purgatorio*, Roma, Carocci, 2019², p. 341: non è l'*incipit* del salmo, ma la parola che serve precisamente di riscontro.

Torniamo a noi: Matelda è al tempo stesso pagana e cristiana. Il suo essere «sola» la pone in linea con l'antica madre Eva, «femmina, *sola* e pur testé formata» (*Purg.* XXIX, 27, mio corsivo).⁴⁴

Ma d'altronde un'Eva è necessaria in questa scena, proprio per celebrare le nozze mistiche. Come scrive Ariani, Matelda, lieta, sapiente e innocente, novella Eva, accoglie ora Dante, nuovo Adamo, nel ritrovato nido dell'umanità.⁴⁵

Dante torna nell'Eden, novello Adamo, congiunto in nozze mistiche con Matelda/Eva. La tensione sensuale presente è debitrice sia della poesia di Cavalcanti (una sensualità integrata, “corretta” e orientata al Paradiso), che della poesia di Ovidio.

Viene ricostituita la coppia archetipica.⁴⁶

Matelda, ovviamente, non è Eva, ma in assenza dell'antica madre va a sostituirne ruolo e funzione. La vediamo accogliere «il primo uomo che ritorna a nido originario e... guidarlo, «pia... conduttrice» (*Purg.*, XXXII 82-83)». ⁴⁷

E poi c'è la questione del nome: Matelda.

Vediamo, sempre sulla scia dello studio di Ariani, quali azioni compie questa signora dell'Eden «donnescamente» (*Purg.* XXXIII, 135):

1. è una donna «soletta» (*Purg.* XXVIII, 41) che raccoglie fiori e canta,
2. presenta la situazione delle acque e dei venti,
3. conduce Dante verso la processione mistica,
4. immerge Dante nel fiume Letè,
5. lo conduce nel cerchio di ninfe all'interno della fantasmagorica processione,
6. sta accanto a Dante mentre dorme in una sorta di torpore estatico,
7. conduce Dante a bere l'acqua dell'Eunoè.

⁴⁴M. Picone, *Lectura canto XXIX*, op. cit. p. 448 (miei i corsivi): Eva, la «femmina sola» che ha provocato la perdita per l'uomo (e per Dante) delle «ineffabili delizie» edeniche, *trova il suo completamento figurale in Matelda*, la «donna soletta».

⁴⁵ Ivi, p. 436.

⁴⁶ M. Ariani, *La lieta sapienza di Matelda*, op.cit., pp.152-153.

⁴⁷ Ivi, p.155.

Noi vediamo questa fanciulla. nell'atto di immergere/battezzare il pellegrino nel fiume Leté. Ma questo rito purificatorio è una sorta di affogamento. Una morte simbolica:

Poi, quando il cor virtù di fuor rendemmi,
la donna ch'io avea trovata sola
sopra me vidi, e dicea: «Tiemmi, tiemmi!».

Tratto m'avea nel fiume infin la gola,
e tirandosi me dietro sen giva
sovresso l'acqua lieve come scola.

Quando fui presso a la beata riva,
'*Asperges me*' sì dolcemente udissi,
che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva.

La bella donna ne le braccia aprissi;
abbracciommi la testa e mi sommerse
ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi.

Indi mi tolse, e bagnato m'offerse
dentro a la danza de le quattro belle;
e ciascuna del braccio mi coperse.

«Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle:
pria che Beatrice discendesse al mondo,
fummo ordinate a lei per sue ancelle.
(*Purg. XXXI*, 91-108)

Un'azione che avvicina questa fanciulla al regno delle ninfe acquatiche, delle Ondine, piuttosto che al mondo delle sante. Dante muore e risorge nell'acqua, come nuovo Ulisse. Ma al tempo stesso muore e risorge all'interno di un utero materno.

Ed è interessante che anche in questo sta la grande differenza tra i due, a prescindere dai punti di contatto ⁴⁸, che Ulisse, l'*insottraibile*, per compiere il suo viaggio "maschile"

⁴⁸ P. Cataldi, *L'Ulisse di Dante. La parola nel tempo*, in *Id. «Cesare taccio». Saggi di critica letteraria*, Roma, Carocci, pp. 29- 44.

rinuncia all'elemento femminile e alla componente affettivo-relazionale⁴⁹ («Quando/mi diparti' da Circe, che sottrasse» *Inf. XXVI*, 90-91; «né 'l debito amore/ lo qual dovea Penelopè far lieta» *Inf. XXVI*, 95-96, alla moglie, come osserva giustamente Pietro Cataldi è affidata giusto una *volatina*).⁵⁰

Dante, invece, ha bisogno di una donna potente perché l'elemento liquido diventi fonte di rinascita e rigenerazione.

Viene immerso nella freschezza primaverile e sensuale di una giovinezza liquida, nel regno umido delle nereidi e delle driadi, facendo coincidere battesimo cristiano con immersione pagana. Dante sprofonda letteralmente nei misteri primordiali del Femminile Sacro. Ancora una volta è il femminile, come nel caso della triade celeste di *Inferno* II, ad attuare la trasformazione spirituale del protagonista. Tutte queste figure di donne emblematiche e potenti rientrano appieno nell'archetipo della Dea intesa come *Signora della trasformazione*.⁵¹

Stiamo ancora un momento sul rito lustrale/battesimo destinato a tutte le anime del *Purgatorio*, alla fine del loro percorso. Abbiamo visto come a Matelda sia affidata l'immersione, mentre sarà Beatrice quella che darà il nome a Dante.

Marco Santagata propone Matelda come figura di Giovanni Battista, a completare la sequenza Guido/Giovanna – primavera – prima verrà/ Giovanni Battista con Dante/Beatrice/ Cristo, episodio già visto in *Vita nova*. E Santagata continua, tutta la scena è un richiamo costante al Battista, anche nella sua “fiorentinità”:⁵²

È più probabile che il Battista, con tutte le associazioni ‘fiorentine’ che esso veicola, si sia insediato nell'immaginario dantesco durante la stesura di questi canti, esercitandovi anche una funzione totemica

⁴⁹ Sulla dinamica “anaffettiva” dell'anti eroe greco, mi permetto di rinviare al mio intervento, *Ulisse-una controeducazione relazionale*, tenuto a Ravenna il 19 maggio del 2023, all'interno del Congresso Internazionale di Studi Danteschi, reperibile anche *online* al *link*: https://www.academia.edu/102013035/Ulisse_una_controeducazione_relazionale.

⁵⁰ P. Cataldi, *L'Ulisse di Dante*, op. cit. p. 35.

⁵¹ E. Neumann, *La Grande Madre*, op. cit., pp. 283-285.

⁵² M. Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp.274-275.

(...) il Battista, nelle sue varie manifestazioni – liturgiche, architettoniche, lirico – poetiche, enigmatico-profetiche – sembra agire come una sineddoche sostitutiva del nome, Firenze.⁵³

Preme evidenziare che questa cruciale funzione purificatrice, così densa di richiami anche storico biografici, non sia appunto affidata al Battista o a qualche figura sacerdotale maschile, ma venga affidata a questa fanciulla in tutta la sua sfuggente complessità.

Nulla avrebbe vietato a Dante, nell'esuberanza della sua fantasia, di porre proprio il Battista a questo punto come custode del Paradiso Terrestre, contraltare di Catone (anch'egli innominato, tra l'altro).

Non solo, Dante viene consegnato a delle ninfe, che giustamente la critica vede come allegoria delle virtù cardinali, ma ciò non toglie che a livello simbolico le ninfe occupino ruoli ben più perturbanti. Divinità delle correnti, delle fonti d'acqua, degli alberi, delle cavità umide e buie. Sono creature pericolose, capaci di rapire i bambini, di turbare lo spirito di improvvidi testimoni. In loro permane un misto di paura e attrazione. Il loro è un fascino capace di portare alla follia o ad una sorta di ebbrezza numinosa.⁵⁴ La stessa acqua purificata, come scrive suggestivamente Gaston Bachelard, si *ninfizza*.⁵⁵

Leggiamo in Susanna Mati:

Tutte le ninfe si legano infatti per nascita al regno della passione erotica, il regno cioè d'Afrodite, la nata dalla schiuma (*aphròs*), la *protògonos Kore*, la quale è espressione deificata delle qualità appunto afrodisiache dell'elemento umido.⁵⁶

È interessante come in questi ultimi canti finali la presenza delle ninfe sia costante, quasi invadente, addirittura a sproposito come nella «Naiade», presentata come scioglitrice di enigmi, di *Purg.* XXXIII, 49. E poco importa se il passo a portata di Dante presentasse o

⁵³ Ivi, p. 283.

⁵⁴ S. Mati, *Ninfa in labirinto. Epifanie di una divinità in fuga*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2006, p.61: «Spiriti plurali della vita e delle fugaci verità, geni di fonti vitali, afferrano per un istante viandanti e veggenti». Sulla presenza delle ninfe all'interno del poema rimando al mio dialogo con Susanna Mati, consultabile online al link: <https://www.youtube.com/watch?v=jJCVqHWqCIA&t=2s>.

⁵⁵ G. Bachelard (1942), *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, tr.it, Red Edizioni, 2014, p.163.

⁵⁶ S. Mati, *Ninfa in labirinto*, op. cit., pp. 142-143.

meno *Naiades* al posto di *Laiades*,⁵⁷ quello che importa è che per Dante non era assolutamente un problema che una ninfa potesse avere questo tipo di funzione.

E sicuramente le ninfe pur nella loro sensuale pienezza, sono figure capaci di autorevolezza. Le vediamo *arbitrare*⁵⁸ la gara tra Calliope e le Pieridi, gara che Dante ricorda nel primo canto del *Purgatorio*:

Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga,

seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.
(*Purg.* I, 7 – 12)

Le Muse gareggiano contro le Pieridi, Calliope le sconfiggerà. Quelle canteranno le imprese superbe dei giganti; questa canterà proprio di Proserpina e del suo rapimento.

Entrambi gli episodi sono nel libro quinto delle *Metamorfosi*, in una magnifica costruzione a scatole cinesi, nella quale Atena visita l'Elicona, scortata da Urania, episodio citato in *Purgatorio* XXIX:

Or convien che Elicona per me versi,
e Uranie m'aiuti col suo coro
forti cose a pensar mettere in versi.
(*Purg.* XXIX, 40-42)

Elicona che appare già come sorta di prefigurazione del *locus amoenus* edenico:

«*Quae mirata diu factas pedis ictibus undas,/ silvarum lucis circumspicit antiquarum/ antraque et innumeris distinctas floribus herbas / felicesque vocat pariter studioque locoque/Mnemonidas*» (*Met.* V, 264 – 268)

⁵⁷ Tra i vari commenti, rimando alla nota del commento di S. Bellomo-S. Carrai, *Purgatorio*, op. cit., p. 561.

⁵⁸ «*Dirimant certamina nymphae*» (*Met.* V, 310)

Pallade Atena può quindi ammirare le foreste secolari, le grotte e i prati punteggiati d'innunerevoli fiori.

Urania racconterà della sfida tra le Muse e le Pieridi, che noi abbiamo in *Purgatorio* I, Calliope canterà il rapimento di Proserpina da parte di Ade (per volere di Venere), che sarà l'ipotesto del personaggio di Matelda e degli ultimi cinque canti purgatoriali.

Quindi inizio e fine, dalla spiaggia del Purgatorio al Paradiso Terrestre, sono fortemente legati al libro V delle *Metamorfosi*, ai racconti di Urania e Calliope.

Il libro V è un libro dove la presenza delle ninfe è nuovamente sovrabbondante, e come dicevo prima, anche dove le ninfe ricoprono un ruolo autorevoli di arbitre.

Quello che Dante crea è un ninfale di conturbante bellezza. Un ninfale che guarda direttamente Ovidio e il libro V.

Qui le ninfe appaiono nella loro dimensione di preda erotica come nell'episodio della ninfa Aretusa che fugge da Alfeo, sempre nel libro V (*Metam.* V.572-641).

E come abbiamo visto appaiono in veste di giudici («*electae iurant per flumina nymphae;/ factaque de vivo pressere sedilia saxo*» (*Met.* V, 315- 316).

Proseguiamo, Matelda immerge Dante nelle acque del Leté e il rito lustrale prevede che Beatrice stessa sia al centro di una coreografia con le sette ninfe danzanti attorno:

In cerchio le facevan di sé claustro
le sette ninfe, con quei lumi in mano
(*Purg.* XXXII, 97-99)

Sia chiaro, questa sequenza di canti e danze potrebbe anche riecheggiare «il tipico scheletro liturgico di una Messa medievale al tempo di festa»,⁵⁹ senza per forza, ricorrere a chissà a quale *Bacchanalia* o ridda pagana. Eppure è evidente il tentativo di Dante di tenere in equilibrio sempre il mondo pagano con quello cristiano. Non c'è terzina che in qualche maniera non cerchi faticosamente di mantenere entrambe le energie. Si pensi solo al trionfo

⁵⁹A. Rossini, *Il Dante sapienziale. Dionigi e la bellezza di Beatrice*, in Quaderni della Rivista di cultura classica e medioevale, Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009, p.79.

solare di Cristo e Maria che diventa il trionfo lunare di Trivia con uno stuolo di ninfe «eterne», come leggiamo in *Paradiso* XXIII, 26.

Questi accostamenti, che possono sembrare poco ortodossi o inopportuni in uno scrittore che ambisce ad essere il più grande poeta cristiano di tutti i tempi, non devono stupire, perché rientrano nelle tensioni proprie del linguaggio mistico. I misteri divini sono indicibili e per questo lo scrittore può ricorrere a *symbola dissimilia*, immagini sconvenienti o turpi, che vanno a creare cortocircuiti estranianti.⁶⁰ In questo modo si rappresenta Dio in modo del tutto inatteso. Il Sacro è laddove meno uno se lo possa aspettare. Anche nel trionfo di questa stordente primavera pagana. L'omaggio al mondo classico, la funzione del mito, diventano la chiave di accesso per penetrare nei misteri più antichi.

Il fascino di questo personaggio, la sua aura di «femminile fisicità»,⁶¹ derivano proprio dal riverbero del mito di Proserpina su di lei. Da una parte il mito è presente e attivo consapevolmente nel poeta (infatti la citazione è palese), dall'altra l'archetipo si muove e si manifesta in maniera «atemporale e invisibile». ⁶² Le proiezioni di questa *scrittura verticale* sulla psiche di Dante sono per noi assolutamente imperscrutabili. Però l'archetipo c'è. E appare in tutta la sua energia numinosa.

Matelda è ierodula, sacerdotessa, colei che introduce Dante all'interno di sacri misteri, purificandolo e «dotandolo, nel contempo, delle nozioni essenziali per comprendere il senso delle prove a cui viene sottoposto».⁶³

⁶⁰ Sul concetto di *symbola dissimilia* Rimando all'autorità di Marco Ariani, *Lux Inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010. Per alcuni approcci in chiave mistica di situazioni dissonanti, perturbanti o al limite col mostruoso rimando alla bella *lectura* di *Purgatorio* XXIX di S. Cristaldi, *Simboli in processione*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana, Cento canti per cento anni, II, Purgatorio*, Roma, Salerno Ed., 2014, pagg.876-879.

⁶¹ R. Migliorini Fissi, *Da Matelda a Beatrice (cenni sull'archetipo del femminile)*, in M. Picchio Simonelli (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990: atti del Convegno internazionale*, Firenze, Cadmo Edizioni, 1990, p.86.

⁶² Ivi, p. 190.

⁶³ M. Ariani, *La lieta sapienza di Matelda*, op.cit., p.157.

L'archetipo della *Kore* che soggiace alla figura di Matelda/Persefone è proprio quello dell'iniziazione.⁶⁴ Del passaggio liminale dall'umano al divino (e questo ancor più confermato dalla presenza liminale e numinosa delle ninfe).

La ninfa è creatura delle soglie,⁶⁵ e non poteva che apparire proprio in *Purgatorio*, ovvero nel punto intermedio tra la Terra e il Cielo. E su questo avremo modo di tornare.

Le ninfe, a questa altezza di Paradiso Terrestre, e a questo punto del percorso trasformativo dantesco, proseguono la funzione che gli angeli portinai e mistagoghi aveva attuato lungo tutte le cornici. Sono transiti sapienziali.⁶⁶

L'Innominata, l'indicibile fanciulla, è «usa» (*Purg.* XXXIII, 128) «donnescamente» (*Purg.* XXXIII, 135) a questo tipo di trasformazione, una sorta di prova generale di *deificatio*, di «trasumanar» (*Par.* I, 70).⁶⁷

E su quel «donnescamente» mi pongo sulla linea di Chiavacci Leonardi, che a sua volta riprende Benvenuto da Imola, nel tradurlo «con atto, autorità di signora».⁶⁸

Matelda compie la sua azione «*more dominantis*»,⁶⁹ nel ruolo di *domina*.

Matelda rappresenta proprio quel femminile sacerdotale e sacro, elemento materno e nutritivo in grado di iniziare il pellegrino ai misteri più profondi.

⁶⁴ G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Milano, Electa, 2010.

⁶⁵ S. Mati, *Ninfa in labirinto*, op. cit. p. 73: «silfide mediana e liminare».

⁶⁶ M. Ariani, *Gli angeli del Purgatorio*, in G. Rati (a cura di), *Lectura Dantis Interamnensis. Purgatorio - Paradiso*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57 – 91.

⁶⁷ Su questa prospettiva trasformativa, da altra angolazione complementare a questa mia linea, la visione di Matelda come *lapis* alchemico, «la pietra finale degli alchimisti, come la materia-prodotto finale del processo di trasformazione, dove i poli dell'opposizione si sono riuniti e dove materia ed eros si mostrano allacciati. In questo senso, non è indifferente la prossimità fonica fra le parole materia e Matelda. L'identificazione simbolica di questa figura come materia finale prende corpo nell'immagine della pastorella che la connota con i tratti della fanciulla, dotata di bellezza fisica, di pienezza sensoriale, inquadrata nella dimensione della natura e marcata dall'amore, come dimostra il suo canto di giovane innamorata; materia prima e finale, pronta al trapasso soprannaturale.» in R. Scrimieri Martin, *Dalla donna gentile alla donna pietra: riflessioni intorno alla sestina 'Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra'*, in GRUPO TENZONE, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, edición de E. Vilella, Madrid, Departamento de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, pp. 117-145.

⁶⁸ Chiavacci Leonardi *ad locum*.

⁶⁹ Benvenuto da Imola *ad locum*.

Matelda è signora delle acque, in «sincronia con tutta la simbologia positiva del Femminile».⁷⁰ E come lei così sono le ninfe, creature che si nutrono e vivono di un immaginale linfatico. Appare sulla riva del fiume edenico, acqua magica, dotata «di poteri sovranaturali, sconosciuti ai fiumi terreni», con «una precisa funzione di catarsi e di redenzione».⁷¹

Sotto la guida di Beatrice, Matelda sarà proprio la ministra che compirà «riti lustrali di straordinaria gravidanza».⁷²

Matelda è signora delle piante, «è riso di luce, e con lei riluce lieta la vegetazione primaverile».⁷³ E come tale diventa la matrona del mistero prodigioso della crescita. La Grande Madre, la Dea, da Iside a Maria, passando da Demetra, è caratterizzata da questa potenza vegetativa.

Risulta evidente che in Matelda/Proserpina Dante abbia fatto rivivere l'immagine primordiale e archetipica della *kore* divina. In questa *persona* si nasconde la trinità Ecate/Demetra/Persefone, triade lunare posta a controbilanciare la triade luminosa e celeste Maria/Lucia/Beatrice.

Qui abbiamo la connessione di tre aspetti del Femminile Sacro: quello oscuro e lunare di Ecate, quello materno di Demetra e quello virginale di Persefone/Proserpina.⁷⁴

Questi tre aspetti vanno a equilibrarsi e fondono assieme aspetti positivi e negativi della Dea. Matelda è la fanciulla sotto l'influsso lunare: conosce i venti, la crescita delle piante, è signora delle acque, presiede ai riti lustrali della rinascita.⁷⁵

Ma con Ecate abbiamo delle sorprese e proprio nel canto XXVIII, dove la fanciulla misteriosa appare come raffigurazione di Proserpina.

⁷⁰ Ivi, p.193.

⁷¹ *Ibidem*

⁷² *Ibidem*

⁷³ S. Baratta, F. Ermini, *In nome della Grande Madre*, op.cit., p. 26.

⁷⁴ Su questi aspetti rimando a K. Kerény, *Kore*, in G. Jung e K. Kerény (1942), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

⁷⁵ E.M. Inguzzi, *il Dizionario dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2021, pp.185-186: «alla Luna, che si scalda ai raggi del sole, corrisponde Matelda che si scalda ai raggi d'amore; (...) Acque, vento e crescita della vegetazione, la fenomenologia del polo lunare, sono di competenza esclusiva di Matelda (...). Al polo lunare e alla funzione iniziatica delle acque si collega ancora il ruolo di Matelda in quanto officiante del duplice battesimo, premessa alla palingenesi».

Ed ecco più andar mi tolse un rio,
che 'nver' sinistra con sue piccole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.

Tutte l'acque che son di qua più monde,
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde,

Avvegna che si mova bruna bruna
sotto l'ombra perpetua, che mai
raggiar non lascia sole ivi né luna.

Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai;

E là m'apparve, sì com'elli appare
subitamente cosa che disvia
per meraviglia tutto altro pensare.
(*Purg.* XXVIII, 25-29)

Dove se leggiamo a ritroso l'iniziale di ogni terzina possiamo leggere la parola *ECATE*.⁷⁶ Ecate è divinità psicopompa, si muove nei tre mondi, è anch'essa una e trina, è la temibile signora della via tenebrosa, della magia, delle soglie, dei fantasmi e dei morti. Ma questo acrostico inverso, questo nome da leggere al contrario perché trovi senso, può essere soluzione del nome stesso di questa dama soprannaturale.⁷⁷

⁷⁶ A. Soro, *L'acrostico inverso ECATE di Purg. XXVIII, 25-37 e l'identità di «Matelda»*, consultabile online al link:

<https://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/soro031809.html>: Dante è cosciente della triplice identità 'tremenda' della donna. Egli sa di aver a che fare con la «Trivia», e sembra provare una comprensibile paura: la triplice natura di Ecate, infatti, era dichiarata espressamente dal poeta latino in *Aen.* IV, 609, dove parla di «*Hecate triviis ululata per urbes*».

⁷⁷ E. Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, (a cura di G. Marchianò), Venezia, Marsilio, 2018⁴.

Noi abbiamo una fanciulla archetipica con una funzione precisa, quella di operare una transizione, una rinascita.

Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire a le stelle.
(*Purg.* XXXIII, 142 – 145)

L'onda rinovella, ri-*fa*, purifica, predispone al contatto con le stelle.

Matelda immergere nell'acqua trasformativa e conduce verso la felicità, la *letizia*. Da qui la teoria, che a me continua a convincere, del nome *Matelda* nuovamente come gioco di parola, sciarada, codice, che letto al contrario diventa *ad letam*,⁷⁸ ovvero “*a colei che è lieta*”, cioè Beatrice.⁷⁹

Matelda e le ninfe salvano Dante all'interno di un disegno ben preciso. L'immagine primigenia della dea opera una straordinaria fusione. Come scrive efficacemente Migliorini Fissi «la Matelda dantesca segna la splendida rinascita della fanciulla divina: è la *Kore* cristiana e medievale».⁸⁰

Questa integrazione diventa la cifra di come Dante tratta il Femminile Sacro. Le immagini perturbanti e oscure della Dea trovano legittimazione e salvezza nelle vertigini celesti.

Matelda è indefinibile, sospesa tra la condizione umana e divina, ora pastorella, ora Venere, ninfa e sacerdotessa, proprio perché questa è la condizione di un Dante, sospeso tra l'umano e il divino, tra esperienze poetiche passate e indicibili trionfi futuri, uomo e al tempo stesso uomo di luce.

⁷⁸ Oltre a Soro, si veda il commento di Hollander, su DDP, *ad locum*, *Purg.* XXXIII, 119.

⁷⁹ Si legga il commento al canto XXVIII del *Purgatorio* in R. Pinto, *Divina Commedia. Purgatorio*, Firenze, Edimedia, 2022, p. 297.

⁸⁰ R. Migliorini Fissi, *Da Matelda a Beatrice*, op. cit., p. 199.

Matelda, indicibile, sfuggente, sulla soglia tra l'umano e divino, diventa perfetta rappresentazione del Paradiso Terrestre e della condizione stessa di Dante, ambigua, novello Adamo, novello «Ganimede» (*Purg.* IX,23), novello «Glauco» (*Par.* I, 67), «consorto» (*Par.* I, 68) consanguineo al divino.

Tra amor profano e amor sacro: Cunizza da Romano

MARIANNA ESPOSITO VINZI

Dante nel Paradiso è davvero il poeta della grazia glorificante, di quella “*grazia che conduce a Dio, la quale trova la propria espressione simbolica nella luce suprema della visione di Dio e nel fuoco dell’Empireo*”, come sottolineato da Giovanni Getto nel suo saggio sul Paradiso del 1966.¹

Dante è il poeta che canta di quel luogo, il paradiso, dove i giusti godranno dopo la morte di una vita eterna e felice nella beatitudine della visione immediata di Dio.

In questo canto, Paradiso IX, Dante guarda al futuro ed anche qui sarà l’amore di una donna, Cunizza da Romano, a portare avanti il suo compito profetico di indirizzare l’umanità verso quel destino di felicità che da Dio le è stato assegnato.

Cunizza fa parte di quei personaggi femminili della Commedia di cui Dante aveva sentito parlare, e che magari aveva anche intravisto passeggiare per le strade di Firenze, prima di essere esiliato. Erano gentildonne di alto rango, di buona posizione sociale, spesso protagoniste di articolate vicende sentimentali e matrimoniali, qualcuna aveva subito una morte violenta per mano del coniuge o di parenti, come Pia de’ Tolomei.

Nobildonne dunque che per il loro ruolo sociale, o per il loro agire e spesso per la loro fine drammatica, avevano fatto molto parlare di sé. Tra cronaca rosa e cronaca nera diremmo oggi, queste storie ripescate dal passato, un passato spesso non troppo lontano a Dante, fra pettegolezzi e storie di potere Dante dà loro voce nella Commedia, attribuendo a tali donne valori esemplari e spesso anche peso politico, come vedremo per Cunizza.

Le donne di Dante sanno parlare, conoscono l’eloquenza, sono interlocutrici privilegiate per Dante che vuole parlare alle donne, ma non per omaggio cavalleresco, né per strategie di conquista. Nel suo sceglierle come interlocutrici privilegiate c’è l’obiettivo di affidare loro il compito di cambiare la società dalle sue fondamenta. La necessità di rivolgersi alle donne non è finalizzata a suscitare la loro semplice attenzione: per Dante esse sono per natura più sensibili e profonde e quindi più capaci di recepire il senso della sua poesia, che

¹ G. Getto, *Il canto XXVI del Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1966.

è poesia di rottura, di proposta di cambiamento nella direzione di uno ingentilimento generale della società.

La sensibilità, secondo Dante, è caratteristica fondamentale dell'animo femminile. La superiorità psicologica e morale riconosciuta da Dante alle donne le grava tuttavia di una pesante missione, ossia l'innalzamento e l'incivilimento dell'intera società. A partire da Dante, nell'immaginario europeo, è lo statuto generale della posizione femminile nella società che cambia radicalmente, sovvertendo il paradigma misogino antico.²

Ma chi era questa nobildonna di cui si parlava tanto a Firenze?

Cunizza da Romano è una beata che si presenta a Dante fra gli spiriti amanti nel cielo di Venere. Con Cunizza siamo in *Par. IX* 13-66. Questo canto sviluppa una serie di profezie in un crescendo di polemiche e di indignazione, che è caratteristica delle anime di questo cielo. Sono anime predisposte alla visione del futuro e sono particolarmente ricettive dunque alla ispirazione divina.

Ancora una volta, con Cunizza, Dante affida ad una donna il compito profetico di guidare l'umanità verso il destino di felicità che da Dio le è stato assegnato: un compito politico dunque, ossia quello di contestare le relazioni sessuali imposte dalla feroce società feudale e affermare un nuovo paradigma erotico-affettivo. Prima di Dante, era stata una donna, Maria di Francia (1145-1198), a parlare d'amore come normalità dell'atto sessuale e del desiderio femminile, giungendo a sdoganare l'adulterio. Gli amanti per Maria di Francia e dei suoi componimenti poetici non sono lussuriosi, fornicatori o adulteri, ma semplicemente *amantes*, secondo l'etimologia latina del termine, persone che si amano. Preferendo per gli amanti il nome di amici, Maria di Francia voleva ottenere per l'amore lo stesso statuto dell'amicizia, la quale non suscita le stesse manie di catalogazione e quindi di giudizio.

Cunizza fu l'ultimogenita di Ezzelino II, detto il Monaco, e di Adelaide dei conti di Mangona ed era la sorella di Ezzelino III da Romano, tiranno ghibellino della Marca Trevigiana, un territorio corrispondente all'attuale Veneto, esclusa Venezia, la cui corte si trovava nella città di Treviso. Stando alle cronache, Cunizza era nata probabilmente

² *Lectio magistralis* di Raffaele Pinto, *Dante e l'orizzonte utopico della modernità*, in *Studi Danteschi*, 2018, 83, pp.1-13.

intorno al 1198, nel Veneto, dalle parti di Treviso, e morì a Firenze nel 1279 alla veneranda età di 81 anni, sopravvivendo ai mariti, agli amanti, al padre e ai temibili fratelli.

Cunizza era famosa ai suoi tempi per la sua intensa e disordinata vita sentimentale: nel 1222, a 24 anni, sposò il signore di Verona Rizzardo di San Bonifacio. Alcuni mesi dopo venne rapita, per volere del fratello Ezzelino dal poeta Sordello da Goito e riportata a Treviso. Era una voce diffusa che in seguito avesse allacciato una relazione sentimentale con lo stesso Sordello.

Allontanato Sordello dalla corte trevigiana, e siamo negli anni 1227-28, Cunizza aveva stretto una avventurosa relazione sentimentale, relazione che l'aveva portata anche alla rottura dei rapporti con i fratelli, con un facoltoso giudice di Treviso, Enrico da Bonio, un uomo sposato, che anni dopo morì in uno scontro con i soldati di Ezzelino.

Cunizza in seguito si riappacificò con il fratello e convolò a nozze per la seconda volta con Naimerio dei Breganze, un signore di Vicenza. Sembrerebbe che si sposò anche una terza e forse quarta volta, ma al riguardo non abbiamo notizie certe.

Cosa certa invece è che, dopo la rovina dei fratelli da Romano (Ezzelino morì nel 1259, quando Cunizza aveva 61 anni, e Alberico fu assassinato con tutta la famiglia l'anno seguente, nel 1260), Cunizza si trasferì in Toscana presso i parenti della famiglia materna, i conti di Mangona, una città vicino Firenze, un ramo della famiglia Alberti, a loro volta conti di Prato. Attestata è dunque la presenza di Cunizza a Firenze, in casa del filosofo Cavalcante Cavalcanti, padre di Guido Cavalcanti, nel 1265 (anno in cui nasceva Dante) e nel castello degli Alberti di Cerbaia in Val Bisenzio nel 1279, anno della sua morte.

Dunque Cunizza morì quando Dante aveva 14 anni, un adolescente praticamente, ed è probabile che lui l'abbia intravista a Firenze. Sicuramente aveva sentito parlare di lei poiché era una donna che non passava inosservata in quanto nelle varie corti se ne parlava, e parlava, non poco.

Molti e discordanti erano i pareri su di lei: c'era chi la giudicava donna immorale e dissoluta, una prostituta praticamente, una donna di facili costumi, chi invece la definiva una dama ligia ai precetti dell'amor cortese, una donna che nella vecchiaia, trascorsa in Toscana, si sarebbe poi comportata in modo irreprensibile dedicandosi anche ad opere di misericordia. Luci ed ombre dunque su quella che fu una donna molto discussa.

Veniamo alla Cunizza della *Commedia* dantesca.

Probabilmente Dante era stato attratto dalla vita penitente della gentildonna in età avanzata e da quanto si raccontava sulla sua tardiva conversione. Dante colloca nella beatitudine, oltre i santi, venerati come tali dalla Chiesa, tutte quelle anime di cui si aveva testimonianza di una fine pia e di un pentimento sincero, sia per ampliare il tema della misericordia divina, sia per trattenere gli uomini dal giudicare in modo arbitrario sul tema della salvezza. Quando Dante incontra Cunizza in Paradiso, lei si presenta come una donna governata da Venere:

Cunizza fui chiamata, e qui refulgo
perché mi vinse il lume d'esta stella.

Par. IX 32-33.

Dunque proprio per questo eccesso di sensualità e di energia erotica, benché beata, il suo grado di beatitudine celeste, che in Paradiso è misurato dalla maggiore o minore vicinanza al seggio divino, non è del tutto pieno.

Aveva il fuoco dentro Cunizza. Adescava uomini e con ognuno di loro concludeva qualcosa. Eppure, è nel cielo di Venere che finisce, invece che nell'Inferno, *Inf. V 39*, “*i peccator carnali che la ragion sommettono al talento*”, come Cleopatra, Semiramide, Francesca.

Il personaggio dichiara apertamente l'influenza di Venere sul suo temperamento, ossia l'inclinazione alla passione amorosa che dominò la sua esistenza. Notevole è la somiglianza con il personaggio di Francesca da Rimini: per entrambe Dante utilizza la stessa espressione “*mi vinse*” per indicare la soggezione al desiderio sessuale (si veda *Inf. V 132*). Diversissima è però la considerazione di tale soggezione al desiderio: Francesca ne è amaramente contrita, mentre Cunizza la rivendica con orgoglio, “*refulgo*”, “*risplendo*”.

Cunizza è molto indulgente nei confronti della sua appassionata esistenza, il che può apparire strano al senso comune dei mortali. Può sembrare strano che nel Paradiso vengano giustificate o tollerate le sregolatezze sessuali ma la comprensione che Dante mostra sempre verso i peccati di tipo erotico (che si conferma in questo stesso canto per la presenza nel cielo di Venere della prostituta biblica Raab) urta severamente con la severità con cui l'etica cattolica da sempre giudica il desiderio erotico. Per Dante molto più serie e gravi delle problematiche dell'amore sensuale nell'esistenza dell'uomo sono le perversioni sociali e politiche del desiderio umano.

“*Ma lietamente a me medesima indulgo*” *Par. IX 34*, sottolinea Cunizza, suggerendo il suo compiacimento chiaramente narcisistico per la forte carica di seduzione che la caratterizza. In Paradiso appare anche la prostituta biblica Raab (*Par. IX 115-126*), prostituta della città di Gerico. Fu lei a favorire la prima conquista degli ebrei in Palestina, il che fu idealmente l’inizio delle crociate. Era meretrice prima di seguire il popolo di Israele. Professando la sua fede in Dio fu premiata dagli israeliti che risparmiarono a lei e ai suoi familiari la vita e i beni quando distrussero Gerico.

Tra le anime beate che Cristo redense, Raab fu la prima ad essere accolta in cielo quando Cristo liberò dal Limbo le anime dei patriarchi e “*si tranquilla*” *Par. IX 115*, appagata dalla visione beatifica, si gode serenamente le gioie del Paradiso.

La glorificazione di Raab è considerata una giusta testimonianza del trionfo di Cristo e della redenzione conseguita con la crocifissione. L’elogio di Raab rimanda al suo essere figura della Chiesa fedele a Cristo, accogliente e protettiva, in antitesi alla Meretrice apocalittica, figura della Chiesa corrotta.

Nello stesso canto incontriamo un altro personaggio, Folchetto di Marsiglia (indicato come Folco) il quale presenta se stesso e racconta la sua vita di trovatore in giovinezza, e poi di vescovo di Marsiglia. Folchetto nacque nella seconda metà del secolo XII e morì nel 1231. Fu amante focoso di numerose donne, poi abate di Torronet nel 1201 e infine entrò nell’ordine dei cistercensi ed intraprese una brillante carriera ecclesiastica fino ad essere eletto, nel 1025, vescovo di Tolosa. Folchetto rimprovera il papa di badare troppo ai propri interessi temporali e la critica è aspra proprio perchè pronunciata da un vescovo.

A tutti e tre, peccatori prima di convertirsi all’amore di Dio, ossia a Cunizza da Romano, a Raab e a Folchetto di Marsiglia è affidato il forte messaggio politico che si impone in questo canto: la denuncia delle cause della corruzione del clero e della conseguente degenerazione della società. Dante sottolinea come la diffusione della ricchezza aveva corrotto i vertici della Chiesa e questi non avevano più protetto e guidato, ma divorato, il popolo loro affidato, avendo mutato il pastore in lupo (“*però che fatto ha lupo del pastore*” *Par. IX 132*). In effetti tutto il cielo di Venere, e i due canti che ad esso sono dedicati, l’VIII e il IX, descrivono e lamentano la decadenza della società italiana al tempo di Dante.

Cunizza denuncia l’ostilità dei guelfi di Padova al vicario imperiale Cangrande della Scala e Folchetto accusa la corte pontificia di essersi prostituita al fiorino, “*il maladetto fiore*” (*Par. IX 130*), il fiorino, la moneta coniata a Firenze, causa prima della corruzione della Chiesa che scatena la cupidigia, definita da San Paolo la radice di tutti i mali, e allontana

l'uomo dai veri valori di cui Cristo fu esempio, ossia l'umiltà e la povertà, e Dante accusa la Chiesa di aver abbandonato, per gli interessi materiali e temporali, la sua missione evangelica.

Dante è anche sferzante e pungente nei riguardi dei teologi (*Par. IX* 133-135) per quanto riguarda l'interesse che mostrano nello studio del diritto canonico (le Decretali, le norme di diritto canonico redatte in forma di lettere, epistole decretali appunto, che assumevano forza obbligatoria per tutti i fedeli), diritto canonico che è strumento di potere materiale e il poeta sottolinea il disinteresse dei teologi, invece, nei confronti del messaggio del Vangelo e degli scritti dei grandi padri della Chiesa. Dante sottolinea quanto il Vaticano era infangato da una corte papale simoniaca e corrotta.

Che personaggi così famosi per le loro vite condotte all'insegna dell'amore passionale e delle pulsioni erotiche appaiano qui, in questo canto del Paradiso, come portavoci della giustizia divina, si spiega attraverso la visione che aveva Dante secondo la quale l'amore è un'energia cosmica che, se ben orientata, guida l'umanità alla felicità. Nella prospettiva di Dante, l'amore e il denaro, che governano il mondo, sono fortemente antagonisti poiché il primo, l'amore, è positivo, il secondo è negativo e dunque tali principi guidano l'umanità verso il bene o verso il male. Nel paradiso dantesco c'è l'umanità intera, c'è la storia di persone concrete.

L'amore di Cunizza, la sua dirompente carica erotica, non sono un peccato ma sono qualcos'altro. Forse perchè ha vissuto così a lungo da avere il tempo di pentirsi delle sue trasgressioni. Non rimprovera a se stessa Cunizza i passati comportamenti, non sente il bisogno di pentirsene, come tutti i beati, gode di partecipare alla beatitudine divina indipendentemente dal grado della sua perfezione:

Ma lietamente a me medesima indulgo
la cagion di mia sorte, e non mi noia
Par. IX 34-35.

La Cunizza di Dante non parla né di se stessa, né dei tanti suoi amori ai quali in vita è stata legata, per affetto o per interesse, per periodi più o meno lunghi. Le uniche due volte in cui ci da informazioni sono quando ci dice di essere nata a Romano nella Marca Trevigiana e di essere sorella di Ezzelino:

In quella quella parte della terra prava
italica che siede tra Rialto
e le fontane di Brenta e di Piava
Par. IX 25-27.

Cunizza ci parla di politica attraverso le sue predizioni e non sorprende che sia una donna a farlo. Chi meglio di lei, unica esponente ancora in vita dei da Romano, la più famosa famiglia ghibellina del Veneto, avrebbe potuto appoggiare la causa di Cangrande della Scala, signore ghibellino di Verona, astro nascente del ghibellinismo in quella parte d'Italia?

Quel Cangrande della Scala definito dallo storico Giuseppe Portigliotti nel suo saggio *Condottieri* del 1935,³ “*Ardimentoso e instancabile Cangrande che i grandi condottieri annuncia, ma anche i grandi Signori italiani del Rinascimento, poiché agli artisti e poeti apre la sua Corte. Il Signore scaligero rimarrà eternamente vivo nella memoria degli italiani laddove già Dante ne ha inciso perenne il ricordo nel Paradiso*”. Il suo mecenatismo portò a Verona Giotto e sotto la sua signoria la città divenne uno dei centri più potenti ed influenti del Nord Italia. Mediante Cunizza Dante si schiera apertamente a sostegno di Cangrande. Cunizza dunque è una portavoce di Dante autore.

Non rinnega dunque i suoi molti amori Cunizza. Nelle note alla sua traduzione del *Paradiso* in *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine, Cantica III Paradise* (pubblicato postumo da Barbara Reynolds nel 1962), Dorothy Leigh Sayers, poetessa, saggista e traduttrice britannica (1893-1957) celebra la capacità che Cunizza ha di perdonare se stessa come “*uno dei discorsi più gioiosi dell'intero Paradiso*”.

Cunizza accetta che altri possano vedere vergogna laddove lei trova pienezza, in una sorta di “monogamia seriale” dove ogni amore dura finché dura, dove ogni nuovo amore è una profanazione, un'offesa, un oltraggio dell'ultimo e allo stesso tempo ne è ossequio, ne è riconoscimento e se vogliamo tributo, così come evidenziato dalla saggista e scrittrice statunitense Leslie Jamison nel suo saggio *Cunizza in Paradise* del 2021.⁴

³ G. Portigliotti, *Condottieri*, Milano, Treves Editori, 1935, pp.27-45.

⁴ L. Jamison, *Cunizza in Paradise*, in *The Comedy of Women. Nine Women of Dante Alighieri's Divine Comedy*, Ravenna, Longo Editore, 2021.

“Cunizza”, prosegue Jamison, “è uno spirito azzurro sopra la scia di un azzurro più pallido, come un’ombra che passa sotto l’acqua: la sua fiamma trova refrigerio, il suo fuoco non rinuncia a se stesso, la sua forma è quella che ha bisogno che sia, i suoi contorni si spostano e fluttuano in un gioco di luci, in un batter d’occhio”.

Dante descrive le parole di Cunizza come grazia:

Onde la luce che m’era ancora nova,
del suo profondo, ond’ella pria cantava,
seguette come a cui di ben far giova,
Par. IX 22-24.

Atto di generosità perdonare se stessa, rivendicare i suoi molteplici amori come guadagno, e non perdita, innamorarsi di continuo in un modo diverso di vedere tutti quegli amori.

“Quell’amore che non spreca la sua bellezza solo perché è finito. Che può essere plurale, che molti amori possono esistere in una vita intera, che la loro molteplicità non li sminuisce né li falsifica, che un amore non ha bisogno di durare fino alla morte per diventare ciò che doveva essere.” scrive Jamison.

Anche prima di arrivare in Paradiso, Cunizza ha vissuto più a lungo di tutti i suoi uomini. Ha trascorso gli ultimi anni della sua vita liberando tutti i servi che erano stati al servizio della sua famiglia come veri e propri schiavi. La servitù a quel tempo designava una categoria numerosa ed eterogenea di dipendenti al servizio dei padroni. Era composta da servi e domestiche impiegati nell’agricoltura e nei lavori domestici, e comprendeva spesso anche bambini. L’importanza di quel valore assoluto della vita e dei valori che la vita stessa porta con sé.

Anche questo viene dal fuoco che aveva dentro. L’impulso di amare e di essere amata non aveva a che fare solo con le sue storie d’amore. Riguarda la grazia di riconoscere l’altro, sottolinea Jamison, riguarda il vedere l’umanità, la sua e quella degli altri, e il dire a se stessa e agli altri “*meritate di essere liberi*”.

Bibliografia

- R. Merlante, S. Prandi, *Dante Alighieri. La Divina Commedia*, Brescia, Editrice La Scuola, 2007.
- G. Inglese, *Dante Alighieri. Commedia. Paradiso*, Roma, Carocci Editore, 2016.
- D. Leigh Sayers, *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine. Cantica III: Paradise*, New York, Penguin Books, 1962.
- M. Santagata, *Le Donne di Dante*, Bologna, il Mulino, 2021.
- L. Jamison, *Cunizza in Paradise*, in *The Comedy of Women. Nine Women of Dante Alighieri's Divine Comedy*, Ravenna, Longo Editore, 2021.
- G. Getto, *Il canto XXVI del Paradiso*, Parigi, Le Monnier, 1966.
- G. Portigliotti, *Condottieri*, Milano, Treves Editori, 1935.
- A. Lanza, *Cunizza, Folchetto, Raab (Canto IX del Paradiso)*, in *Dante eterodosso. Una diversa lettura della Commedia*, Bergamo, Moretti Honegger, 2004.
- R. Pinto, *Lectio magistralis Dante e l'orizzonte utopico della modernità*, in *Studi Danteschi*, 2018, 83, pp.1-13.

Piccarda e Costanza, tra *Convivio* e *Monarchia*

ENRICO FENZI

Cominciamo con un brevissimo riassunto del canto III del *Paradiso*. Dante sta per rivolgersi a Beatrice per confermare d'aver compreso quanto in precedenza gli era stato detto, ma la vista di una serie di volti luminosi e trasparenti che lo circondano lo affascina e gli fa credere che si tratti di volti riflessi. Si volge allora, in cerca delle loro reali figure dietro di sé, ma Beatrice interviene e gli spiega che quei volti non sono immagini specchiate ma «pure sostanze [...] qui rlegate per manco di voto» (v. 30): cioè di anime che sono relegate nel cielo più basso, quello della Luna, per aver, in terra, mancato ai voti. La cosa suscita di per sé molte domande, che Beatrice s'incaricherà di chiarire nel canto seguente, il IV. Al momento, invece, segue immediato il dialogo con quella sembianza «che pareva più vaga / di ragionar» (vv. 34-35), innescato da Dante che vuole subito sapere il suo nome e la sua vicenda. L'anima «pronta e con occhi ridenti» (v. 42) gli risponde, e in modo altrettanto diretto racconta di sé cominciando con il farsi riconoscere. Si tratta di Piccarda Donati, sorella di Forese, della quale Dante ha già chiesto al fratello in *Purg.* XXIV,¹ e di Corso, che l'aveva tratta con forza dal monastero di santa Chiara per darla sposa a un altro capo della parte Nera, Rossellino della Tosa. Piccarda conferma le ragioni della sua collocazione ribadendo di essere situata, insieme alle altre anime che l'attorniano, «in la spera più tarda» e addirittura «pur giù cotanto» (v. 55) perché «fuor negletti / li nostri voti, e vòti in alcun canto» (*i nostri voti sono rimasti irrealizzati, anche se non nelle nostre intenzioni*). Dicendo questo Piccarda non manca per contro di sottolineare, in contemporanea, la condizione di beata (con «altri beati / beata son») che sta in letizia, infiammata com'è «nel piacer de lo Spirito Santo» (v. 53). Insomma, ci sono tutte le premesse per la successiva domanda di Dante (vv. 64-66):

¹ *Purg.* XXIV 10-15: «Ma dimmi, se tu sai, dov'è Piccarda [...] La mia sorella, che tra bella e buona / non so qual fosse più, triünfa lieta / ne l'alto Olimpo già di sua corona».

Ma dimmi: voi che siete qui felici,
desiderate voi più alto loco
per più vedere e per più farvi amici?

Si osservi che Dante si mostra ancora legato a una dimensione terrena degli affetti, non perfettamente in sintonia con la situazione paradisiaca che avrebbe forse dovuto suggerire un: ‘... per essere più vicini a Dio’,² e non ha evidentemente colto l’ellittico e anticipato accenno che già poteva rispondere ai suoi dubbi, nei vv. 52-54:

Li nostri affetti, che solo infiammati
son nel piacer dello Spirito Santo,
letizian del suo ordine formati

che possiamo parafrasare con: ‘i nostri desideri, che ardono esclusivamente entro il fuoco d’amore dello Spirito Santo, godono proprio in quanto prendono forma dal suo ordine, cioè dal grado di beatitudine che il medesimo Spirito Santo assegna loro,³ e che ora Piccarda sviluppa compiutamente (vv. 70-90):

² Arcangelo Leone De Castris, *Canto III*, in *Lectura Dantis Scaligera. Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 65-92: pp. 79-80: «Dante scarica la sua sete di conoscenza e d’amore in una dubitazione ingenuamente condizionata all’imperfetta misura dei desideri e delle aspirazioni mondane [...] Proprio al fervore della accorata domanda (così intensa e ispirata nel tono e nelle forme, così ingenua e terrena nei contenuti) si lega e fa riscontro –per quella reattiva reciprocità d’impulsi che costruisce il dialogo intero- il disegno di luminosa letizia che annunzia la risposta di Piccarda».

³ Questa interpretazione già di Porena, ch’è anche nel recente commento di Giorgio Inglese, condiziona a ritroso quella del *piacer*, che ne deriva con bella ambiguità una connotazione di ‘volontà’ (per ‘volontà’ intende, con altri, la Chiavacci Leonardi, che rinvia a III 102). Esclude tale connotazione Porena, al quale non sembra possibile che Dante richieda una spiegazione che sostanzialmente Piccarda ha già dato (che però lo studioso curiosamente accetta per il v. 54), ma è pur verisimile che ad animare il colloquio siano precisamente le incertezze di Dante che non è in grado di afferrare immediatamente e in maniera completa quanto gli viene spiegato, e nel caso si ferma al senso primo e che immediatamente lo interessa di *piacer*, senza cogliere nella parola l’allusivo preannunzio di una ‘volontà’ che solo un supplemento di discorso gli chiarirà (Manfredi Porena, *Paradiso III* [1922], in Id., *La mia Lectura Dantis*, Napoli, Guida, 1932, pp. 319-340: pp. 325-326).

“Frate, la nostra volontà quieta
 Virtù di carità, che fa volerne
 Sol quel ch’avemo, e d’altro non ci asseta.
 Se disiassimo esser più superne,
 foran discordi li nostri disiri
 dal voler di colui che qui ne cerne
 [...]

Anzi è formale ad esto beato *esse*
 Tenersi dentro a la divina voglia,
 perch’una fansi nostre voglie stesse;
 sì che, come noi sem di soglia in soglia
 per questo regno, a tutto il regno piace
 com’a lo re che ‘n suo voler ne ‘nvoglia.
 E ‘n la sua volontade è nostra pace:
 ell’è quel mare al qual tutto si move
 ciò ch’ella cria o che natura face”.
 Chiaro mi fu allor come ogne dove
 In cielo è paradiso, *etsi* la grazia
 Del sommo ben d’un modo non vi piove ...

Soddisfatto il dubbio per dir così teologico, o dottrinale, alla luce del fatto che la più alta felicità possibile consiste nell’intima e perfetta adesione alla volontà divina e dunque a ciò che è sommamente giusto, resta a Dante la curiosità di risentire quale fosse stata la vicenda vissuta da Piccarda, la quale distesamente risponde, raccontando della sua monacazione, e del fatto che

Uomini poi, a mal più ch’a bene usi,
 fuor mi rapiron de la dolce chiostra:
 Iddio si sa qual poi mia vita fusi.
 (vv. 106-108)

Ove l’ultimo verso ha la sublime laconicità e reticenza di: «Quel giorno più non vi leggemmo avante» (*Inf.* V 138), ma anche di Pia de’ Tolomei (*Purg.* V 133-136: e si potrebbe finire con il manzoniano: «La sventurata rispose»).

Immediatamente, poi, Piccarda passa a parlare di un’altra anima che le sta vicina: «E quest’altro splendor ...» (v. 109). Si tratta della “luce de la gran Costanza”, cioè Costanza

d'Altavilla, ultima erede normanna del regno di Sicilia, sposa di Enrico VI figlio del Barbarossa, e dunque «del secondo vento di Soave [*Svevia*]», e madre di Federico II, che secondo una falsa versione della sua storia (alla quale anche Dante evidentemente credeva) sarebbe stata tratta a cinquant'anni da un convento palermitano ov'era monaca per darla in moglie all'imperatore.

Il canto finisce con pochi versi, nei quali Dante torna a volgersi a Beatrice che lo folgora con il suo sguardo, sì da ritardare le domande che gli urgono dentro, alle quali Beatrice dà risposta nel canto successivo, il IV, ch'è una sorta di grande chiosa di questo e mostra tutta l'importanza e le possibili articolazioni di un discorso che, com'è stato ben osservato, «si distingue per le insistite allusioni all'ansia di conoscenza che caratterizza l'atteggiamento di Dante».⁴

Nei primi versi del nuovo canto Dante resta silenzioso, incerto tra le diverse domande che vorrebbe fare (belle le similitudini dell'uomo libero di scegliere tra due cibi «distanti e moventi»; dell'agnello tra due lupi e del cane tra due cerbiatti). Ma Beatrice capisce benissimo e le formula al suo posto (vv. 19 ss.). La prima: se il *buon volere*, cioè l'intenzione, rimane intatta, perché il merito diminuisce? La seconda: potrebbe sembrare che le anime beate tornino alle stelle dalle quali sarebbero discese «secondo la sentenza di Platone» (v. 24). Ed è questo secondo dubbio che Beatrice chiarisce per primo, come quello propriamente eretico e ch'è più pericoloso per la fede (vv. 28-48). Per la verità, la spiegazione è divisa in due parti: la prima dichiara che anche gli spiriti più grandi e persino Maria abitano lo stesso luogo delle anime beate che Dante ha appena visto, e cioè l'Empireo, dove «differentemente han dolce vita / per sentir più e men l'eterno spiro» (vv. 35-36). Se Piccarda e Costanza e le altre anime sono apparse collocate più in basso, ciò è solo in servizio di lui, Dante, che ha bisogno che una realtà ch'è tutta spirituale (nel caso una realtà spiritualmente ribassata: «la spiritual ch'ha men salita», v. 39) gli venga rappresentata nei termini d'una gerarchia terrena e concreta: «Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno», vv. 40-42). Tale differenza tra le anime, in definitiva, è affatto reale nei riguardi della beatitudine della quale godono, ma l'ordine corrispettivo con il quale appaiono a Dante risponde alle necessità

⁴ Le parole citate sono di Enrico Malato, *Il difetto della volontà che «non s'ammorza»: Piccarda e Costanza. Lettura del canto III del Paradiso* (1996), in Id., *Studi su Dante. «Lecturae Dantis», chiose e altre note dantesche*, Cittadella (PD), Bertinocello Artigrafiche, 2005, pp. 258-298: p. 260.

della nostra appercezione terrena fondata su categorie spazio-temporali estranee alla trascendente e inconcepibile dimensione paradisiaca: i modi della rappresentazione sono dunque analoghi ai procedimenti per i quali la Scrittura attribuisce a Dio piedi e mani, e gli angeli vengono raffigurati in aspetto umano (IV 43-48).

La seconda parte della spiegazione ribadisce invece che non è vero che le anime, quali particelle o ‘scintille’ della eterea sostanza celeste, discendano dalle stelle a incarnarsi in un corpo, come afferma il *Timeo* (ma vd. soprattutto Macrobio, nel commento al *Somnium Scipionis*, I 11-12), essendo vero, al contrario, che esse non preesistono al corpo nel quale verrebbero incarcerate, ma insieme al corpo sono create da Dio individualmente, di volta in volta, quando nel ventre materno si forma l’embrione (*Purg.* XXV 61 ss.: ma ciò è qui dato per sottinteso).⁵ Tuttavia, la credenza platonica, ma pure generalmente pagana, del ‘ritorno’ delle anime alle stelle, vuol forse significare qualcosa di non disprezzabile (vv. 58-60):

S’elli intende tornare a queste ruote
l’onor de la influenza e ‘l biasmo, forse
in alcun vero suo arco percuote.

Cioè: se Platone intende non che le anime ‘tornino’ alle stelle, ma che alle stelle infine torni la responsabilità (l’*onor*) dell’influenza che hanno esercitato sulle singole anime, ebbene, in questo caso può darsi che in quelle affermazioni ci sia qualcosa di vero. Di qui ha in ogni

⁵ Importante al proposito è anche un famoso passo di VIRGILIO, *Aen.* VI 730-734: «Igneus est illis vigor et celestis origo / seminibus, quantum non noxia corpora tardant / terrenique hebetant artus, moribundaque membra. / Hinc metuunt cupiuntque dolent gaudentque, neque auras / respiciunt, clause tenebris et carcere ceco» [*Resta in queste scintille il fuoco della loro origine celeste, per per quel tanto che non sia gravato dalla pernicioso corporeità e ottuse dagli organi terreni e da membra destinate a morire. Onde temono e bramano, soffrono e godono, né sanno più guardare al cielo, chiuse nel buio del loro cieco carcere*]. Era dottrina comune nell’antichità che l’anima fosse costituita da una particella dell’elemento celeste, l’etere, del quale erano fatti gli astri: scesa a incarnarsi per una qualche colpa individuale o collettiva, dopo la morte del corpo sarebbe stata destinata a tornare al cielo. Cfr. ancora *Georg.* IV 219-227; SENECA, *Ad Marciam* 25, e *Ad Helviam* VI 7-8; Cicerone, *De nat. deorum* II 16, 40-42; *Tusc.* I 18, 42 ss.; VARRONE, *De lingua latina* V 59; PLINIO, *Hist. nat.* II 85. Discute di quei versi di Virgilio AGOSTINO, *De civ. Dei* XIV 3. Dante accenna a questa idea in *Conv.* II 13, 5 («... quali da esse stelle specialmente l’anime umane, sì come Socrate, e anche Plato e Dionisio Accademico») e IV 21, 2.

caso prevalso un'interpretazione sbagliata, che ha portato ad attribuire agli astri nomi di divinità, e dunque ad equipararli a Dio stesso.

È il momento di risolvere l'altro dubbio (vv. 64 ss.), sul perché queste anime, sottoposte a violenza, debbano meritare meno di altre. La cosa è abbastanza facile (vv. 73 ss.):

Se violenza è quando quel che pate
niente conferisce a quel che sforza,
non fuor quest'alme per essa scusate:
ché volontà, se non vuol, non s'ammorza,
ma fa come natura face in foco,
se mille volte violenza il torza.
Per che, s'ella si piega assai o poco,
segue la forza; e così queste fero
possendo rifuggir nel santo loco.

Se il loro volere fosse stato *intero*, mostrando la virtù eroica di san Lorenzo e di Muzio Scevola, sia Piccarda che Costanza sarebbero rimaste o tornate al convento, a qualsiasi prezzo, anche della vita: ma una simile volontà eroica è davvero rara, e non è stata la loro. A partire di qui, appare conseguente il supplemento di spiegazione che segue. Piccarda ha affermato che Costanza ha mantenuto in cuor suo la fedeltà al voto, ma in verità il suo caso mostra che «Per fuggir periglio, contra grato / si fé di quel che far non si convenne», sì che di fatto, seppur in piccola parte, ha mischiato «la forza al voler», ed ha cioè sottomesso la sua volontà alla forza che la minacciava. Così, anche se è vero che: «Voglia assoluta non consente al danno» (IV 109), cioè la volontà di per sé considerata rimane uguale a se stessa, in concreto «consentevi» ovvero «conferisce a quel che sforza» nel momento in cui si ritrae per timore e cede alla violenza.⁶

A questo punto, vv. 115 ss., dinanzi al fluire “del fonte ond'ogni ver deriva”, cioè alla Verità divina nel caso impersonata da Beatrice, Dante manifesta la sua gioia e si profonde in ringraziamenti, e aggiunge qualcosa che sta al centro di tutto il nostro discorso, e che va dunque ben analizzato (vv. 124-135):

⁶ Per quel *conferisce* Cfr. Aristotele, *Eth.* III 2, 10a 1-2, trad. Grossatesta: «Violentum autem est cuius principium extra tale existens in quo nihil confert operans vel patiens».

Io veggio ben che già mai non si sazia
nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra
di fuor dal qual nessun vero si spazia.
Posasi in esso come fera in lustra,
tosto che giunto l'ha, e giugner puollo:
se non, ciascun disio sarebbe frustra.
Nasce per quello, a quisa di rampollo,
a pie' del vero il dubbio, ed è natura
ch'al sommo pinge noi di collo in collo.
Questo m'invita, questo m'assicura
con reverenza, donna, a dimandarvi
d'un'altra verità che m'è oscura.

La nuova domanda riguarda la possibilità di compensare il venir meno ai voti «con altri beni», cioè con altri atti e comportamenti di altrettali peso ed efficacia, e Beatrice risponderà negativamente nella prima parte del canto seguente, il V, sulla base di un sillogismo siffatto: a) il dono maggiore che Dio ha fatto all'uomo è quello del libero arbitrio; b) con i voti fatti a Dio monacandosi le due donne hanno usato del loro libero arbitrio precisamente per rinunciarvi, quasi restituendolo a Chi gliel'ha donato; c) in conclusione, non esiste nulla d'altrettanto valore con il quale esse possano compensare il libero arbitrio nel momento in cui se lo riprendono dopo essersi impegnate a rinunciarvi (ove s'osservi il forte e quasi provocatorio rovesciamento in base al quale Piccarda e Costanza da vittime della violenza altrui tornano a essere responsabili delle loro scelte).⁷ Detto questo, e lasciando il tema del libero arbitrio, a noi interessa l'altra parte del discorso, e osservare che nel movimento che porta da una verità acquisita ad *altre verità* Dante pone se stesso come esempio di quello che ha appena detto, cioè della possibilità da parte dell'uomo di passare, spinto a ciò dalla sua stessa natura, da una verità conquistata ad altre verità ancora da

⁷ In modi diversi, affronta con ampiezza la questione dei voti, del loro possibile scioglimento o commutazione Tommaso, *Summa* II II^{ae} q. 88, ove si potrà almeno osservare che, all'art. 11, si dice che il voto di castità può essere disatteso quando impedisca il bene della collettività, e insomma che è possibile e legittima una 'politica matrimoniale', per esempio quando «per contractum matrimonii aliquarum personarum quae continentiam voverunt, posset pax patriae procurari».

conquistare. Ma ecco una libera parafrasi di quei versi, che non mi sembrano sempre ben intesi:

‘Ora riesco a vedere bene che il nostro intelletto è soddisfatto solo quando è illuminato da quella Verità al di fuori della quale nessun’altra verità esiste.⁸ Il nostro intelletto, appena ha acquisito qualche verità, si queta in essa così come fa la fiera che ha trascinato la sua preda dentro la tana. Come la fiera, in effetti, l’intelletto è in grado di conquistare quella verità ch’è la sua propria preda: in caso contrario, infatti, ogni nostro desiderio di sapere sarebbe frustra, cioè innaturalmente destinato a essere frustrato. Poi, dal vero conquistato (per quello), così come germoglia un rampollo al piede di un albero, nasce una nuova domanda (il dubbio), ed è la nostra natura che ci spinge a passare di sommità in sommità, e cioè dall’una all’altra delle progressivamente conquistate altezze di ogni singolo vero. E proprio questo processo mi dà il coraggio di interrogarvi, donna, intorno a un’altra verità che per il momento non m’è chiara.

Al proposito, trovo almeno distraente l’interpretazione, ch’è per altro quella comunemente data, della Chiavacci Leonardi: «l’uomo è sospinto a raggiungere la suprema verità [...] Questo salire per gradi, di tappa in tappa, da minore a maggiore (già descritto in *Conv.* IV 12, 17 per i desideri umani), è proprio il percorso che il pellegrino fa nell’immaginato viaggio, fino al sommo, alla meta finale, l’Empireo, raggiunto nell’ultimo canto del poema». Pur essendo di per sé incontestabile, questo infilare il tutto nell’imbuto della *meta finale* mi pare un travisamento del discorso di Dante. Una volta specificato, a proposito del rimando al *Convivio*, che non si tratta di generici desideri ma precisamente del desiderio di sapere, qui si dice che l’uomo è continuamente e ripetutamente sospinto a raggiungere *un’altra verità*, che s’aggiunga a quelle già con piena soddisfazione raggiunte, e che a sua volta darà occasione di aggiungerne altre ancora. Si tratta, insomma, del procedere

⁸ Alla luce dei versi che seguono, ciò significa, del tutto agostinianamente, che ogni singolo vero è tale perché appartiene alla verità. Cfr. *Sol.* I 15, 27-28, distinguendo il *vero* dalla *verità*: «R. Primo itaque illud videamus quod duo verba sint veritas et verum, utrum tibi etiam res duae istis verbis significari, an una videatur. – A. Duae res videntur. Nam, ut aliud est castitas, aliud castum, et multa in hunc modum; ita credo aliud esse veritatem, et aliud quod verum dicitur. R. Quod horum duorum putas esse prestantius? – A. Veritatem opinor. Non enim casto castitas, sed castitate fit castum; ita etiam, si quid verum est, veritate utique verum est [...] Nihil autem verum in quo veritas non est»; *De libero arbitrio* II 12, 33: «nullo modo negaveris esse incommutabilem veritatem, haec omnia quae incommutabiliter vera sunt continentem». A queste parole di Agostino rimanderà Petrarca, *Fam.* III 15, 1, e XXI 10, 12. Cfr. ancora avanti, nota 16.

naturale, *in progress* o, per dire così, *ad infinitum* di ogni sapere umano, e l'accento di Dante non batte sulla meta finale del percorso, quella Verità ultima che solo dopo la morte potrà essere raggiunta, ma piuttosto sui caratteri propri del percorso medesimo che caratterizza l'esperienza terrena del sapere. Ma, se vogliamo intendere più a fondo il passo, lasciamo osservazioni minori, come quelle che sottolineano alcune corrispondenze che si inseguono nel testo: III 82, *di soglia in soglia* può essere accostato a IV 132, *di collo in collo*, o in maniera più sostanziale; III 91-92, ove *un cibo sazia*, mentre un altro *cibo* lascia il desiderio di sé, istituendo una indubbia corrispondenza con l'appagamento per una verità raggiunta e il desiderio ancora insoddisfatto di *un'altra verità*, di cui si discute nel IV. E diciamo invece che qui Dante riprende fedelmente quanto aveva già detto nel *Convivio* III e IV, tenendo fermo il memorabile *incipit* dell'opera: «Sì come dice lo Filosofo nel principio della Prima Filosofia, tutti gli uomini naturalmente desiderano di sapere». Vediamo meglio, partendo proprio, anche se in maniera incompleta ed ellittica, da quei due libri del *Convivio* la cui importanza 'seminale' non può essere sopravvalutata, premettendo per maggiore chiarezza la posizione di Tommaso circa i limiti del sapere umano.

Per procedere e soprattutto per poter tornare alla questione della completa eppur 'ribassata' felicità delle anime beate di Piccarda e Costanza, trascurerò di ripercorrere le linee normalmente seguite nelle 'letture' dei due canti alle quali in ogni caso rimando,⁹ preferendo aprire una lunga parentesi per legare, come penso di debba fare, quella questione affatto centrale nell'architettura del *Paradiso* all'altra, che riguarda la versione ortodossa del difficile nodo sapere-felicità. Il che significa, in altri termini, cominciare dalla soluzione data da Tommaso. Di là dalle tante finzze speculative che non è qui il caso di

⁹ Si vedano in particolare Lucia Battaglia Ricci, « *Ne' mirabili aspetti / vostri risplende non so che divino* ». *Nel cielo della luna, davanti ai primi beati*, e Manlio Pastore Stocchi, *Ragione teologica e ragione poetica*, entrambi in *Cento canti per cento anni [Lectura Dantis Romana]*. III. *Paradiso* · 1. Canti I-XVII, Roma, Salerno Editrice, 2015, rispettivamente pp. 85-110, e 111-130. Ma ancora, per le finzze dell'analisi, Mario Marti, *Paradiso, III*, in Id., *Realismo dantesco e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 80-91 (ma già nelle *Letture dantesche*, a cura di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 39-50); Arcangelo Leone De Castris, *Canto III*, cit.; Enrico Malato, *Il difetto della volontà*, cit., donde si traggono anche ampie indicazioni bibliografiche. Per il canto IV, m'è stata utile la lettura di Pompeo Giannantonio, *Il canto IV del «Paradiso»*, in *Paradiso. Letture degli anni 1979-'81*, Roma, Bonacci [Casa di Dante in Roma], 1989, pp. 121-143.

inseguire, la cosa non è difficile, date le ottime guide oggi disponibili. In sostanza, Tommaso accoglie da Aristotele la convinzione che il bene e la felicità dell'uomo sta tutta nell'esercizio della sua parte più nobile, l'intelletto, e attraverso una solida progressione argomentativa, perseguita soprattutto nelle *quaestiones* 1-5 della *Prima Secundae* della *Summa*, dalle quali derivano i passi di seguito citati (ma si legga già la *quaestio* 12 del primo libro, *Quomodo Deus a nobis cognoscatur*)¹⁰ stabilisce che: 1) «tutti si riconoscono nel desiderio di un fine ultimo, poiché tutti desiderano vedere pienamente realizzata la propria perfezione, che è ragione del fine ultimo» (q. 1 a rt. 7: *omnes conveniunt in appetitu finis ultimi, quia omnes appetunt suam perfectionem adimpleri, quae est ratio ultimi finis*); 2) «la cosa stessa desiderata come ultimo fine è quella nella quale consiste la beatitudine che rende beati, e la sua acquisizione si chiama appunto felicità» (q. 2 art. 7: *Res ergo ipsa, quae*

¹⁰ *Summa* I 12 art. 1: l'essenza divina non è di per sé inconoscibile, ma eccede le possibilità intellettuali della creatura «per eccesso dell'intelligibile sopra l'intelletto, così come il sole, che è visibilissimo, non può essere guardato dal pipistrello per l'eccesso della sua luce. In considerazione di ciò, alcuni posero che nessun intelletto creato possa vedere l'essenza divina. Ma ciò non è detto correttamente. L'ultima felicità dell'uomo consiste infatti nella più alta delle sue operazioni, cioè nell'operazione dell'intelletto: se l'intelletto creato non potesse vedere l'essenza di Dio, ne seguirebbe che non sarebbe mai felice, oppure che la sua felicità consisterebbe in qualcosa di diverso da Dio. E ciò è contrario alla fede. In Dio consiste infatti l'ultima perfezione della creatura razionale essendo Dio il principio del suo essere, ed è perfetto tutto ciò che attinge al proprio principio. Lo stesso per ciò che va di là dalla ragione. Nell'uomo esiste un naturale desiderio di conoscere le cause una volta che abbia scorto gli effetti, e ciò per gli uomini è motivo di stupore. Se dunque l'intelletto della creatura razionale non potesse arrivare alla causa prima delle cose, resterebbe vano il desiderio naturale. Occorre perciò concedere in assoluto che i beati contemplino l'essenza divina» (*propter excessum intelligibilis supra intellectum: sicut sol qui est maxime visibilis, videri non potest a vespertione propter excessum luminis. Hoc igitur attendentes, quidam posuerunt quod nullus intellectus creatus essentiam Dei videre potest. Sed hoc inconvenienter dicitur. Cum enim ultima hominis beatitudo in altissima eius operatione consistat, quae est operatio intellectus, si nunquam essentiam Dei videre potest intellectus creatus, vel nunquam beatitudinem obtinebit, vel in alio eius beatitudo consistet quam in Deo. Quod est alienum a fide. In ipso enim est ultima perfectio rationalis creaturae, quod est ei principium essendi: intantum enim unumquodque perfectum est, inquantum ad suum principium attingit. – Similiter etiam est praeter rationem. Inest enim homini naturale desiderium cognoscendi causam, cum intuetur effectum, et ex hoc admiratio in hominibus consurgit. Si igitur intellectus rationalis creaturae pertingere non possit ad primam causam rerum, remanebit inane desiderium naturae. Unde simpliciter concedendum est quod beati Dei essentiam videant*). Circa l'ipotesi di un *inane desiderium naturae*, Cfr. avanti.

appetitur ut finis, est id in quo beatitudo consistit et quod beatum facit, sed huius rei adeptio vocatur beatitudo); 3) «è impossibile che la felicità dell'uomo si trovi in qualche bene creato. La felicità è un bene perfetto che soddisfa completamente il desiderio: in caso contrario, se restasse ancora qualcosa da desiderare, non costituirebbe il fine ultimo. Ora, l'oggetto della volontà, che è l'umano appetito, è il bene universale, così come l'oggetto dell'intelletto è il bene universale. È perciò evidente che nulla può davvero soddisfare la volontà dell'uomo al di fuori del bene universale. E ciò non si trova in nulla di creato, ma solo in Dio, poiché ogni altra creatura possiede il bene per partecipazione. Perciò solo Iddio può riempire la volontà umana [...] E quindi la felicità umana consiste solamente in Dio» (q. 2 art. 8: *impossibile est beatitudinem hominis esse in aliquo bono creato. Beatitudo enim est bonum perfectum quod totaliter quietat appetitum, alioquin non esset ultimus finis si adhuc restaret aliquid appetendum. Obiectum autem voluntatis, quae est appetitus humanus, est universale bonum; sicut obiectum intellectus et universale verum. Ex quo patet quod nihil potest quietare voluntatem hominis, nisi bonum universale. Quod non invenitur in aliquo creato, sed solum in Deo, quia omnis creatura habet bonitatem participatam. Unde solus Deus voluntatem hominis implere potest [...] In solo igitur Deo beatitudo hominis consistit*).

A questo punto, dopo aver detto e molte volte ripetuto che la felicità è l'*ultima hominis perfectio* ed è una operazione della parte non sensitiva ma intellettiva dell'uomo: «l'operazione mediante la quale lo spirito umano si congiunge a Dio non dipende dai sensi» (q. 3 art. 3: *Non autem tunc operatio qua mens humana Deo coniungetur a sensu dependebit*), e specificamente dell'intelletto speculativo piuttosto che dell'intelletto pratico, Tommaso specifica che le scienze speculative non vanno oltre la conoscenza sensibile, nella quale non può dunque consistere l'ultima felicità.¹¹ Lo schema si fa sempre più chiaro, e

¹¹ «Una cosa non può essere portata a un più alto grado di perfezione da un'altra che le sia inferiore, se non nella misura in cui nell'inferiore esiste una qualche partecipazione di ciò che le è superiore. Ora, è chiaro che la forma della pietra o di qualsiasi altra cosa sensibile è inferiore all'uomo. Di conseguenza, l'intelletto non si perfeziona per la forma della pietra in quanto tale, ma in quanto nella pietra esista per partecipazione la similitudine di qualcosa che è sopra l'intelletto umano, come la luce intelligibile o qualcosa del genere. Ora, tutto ciò che è per altro va ricondotto a ciò che è per sé. Onde è necessario che l'ultima perfezione dell'uomo si realizzi attraverso la conoscenza di qualcosa che sia superiore all'intelletto umano. Sopra abbiamo mostrato che attraverso le realtà sensibili non si può accedere alla conoscenza delle sostanze separate che sono al di sopra dell'intelletto umano. Resta dunque che l'ultima felicità dell'uomo

più serrata l'argomentazione. La felicità consiste dunque nella contemplazione (che, ricordiamo, è superiore all'azione, dal momento che l'azione tende a qualcosa mentre la contemplazione è fine a se stessa) di ciò che è superiore all'intelletto umano, vale a dire le sostanze separate, e insomma gli angeli? La risposta è in parallelo perfetto con quella già data a proposito delle scienze speculative: «gli angeli possiedono un essere partecipato, dal momento che solo in Dio l'essere coincide con l'essenza [...]. Resta dunque che solo Dio è per essenza la verità, e che solo la sua contemplazione rende perfettamente felici. Tuttavia niente impedisce di trovare qualche imperfetta felicità nella contemplazione degli angeli: e si tratterà in ogni caso di una felicità più alta di quella che si trova nello studio delle scienze speculative» (q. 3 art. 7: *Angeli autem habent esse participatum, quia solius Dei suum esse est sua essentia [...]. Unde relinquitur quod solus Deus sit veritas per essentiam, et quod eius contemplatio faciat perfecte beatum. Aliqualem autem beatitudinem imperfectam nihil prohibet attendi in contemplatione angelorum, et etiam altiore quam in consideratione scientiarum speculativarum*). Ancora un passo decisivo, per ribadire che l'ultima e perfetta felicità si ha solo con la visione dell'essenza divina: «l'intelletto procede verso la propria perfezione nella misura in cui conosce l'essenza di qualcosa. Se dunque l'intelletto conosce l'essenza di un effetto senza poter risalire all'essenza della causa in maniera tale da conoscere della causa che cosa è [*quid est*], non si può dire che tale intelletto arrivi a comprendere la causa in assoluto, anche se attraverso il suo effetto potrà dire della causa che essa esiste [*an sit*]. E perciò, dal momento che conosce l'effetto e sa bene che tale effetto

non può consistere nelle scienze speculative. Tuttavia, dal momento che nelle realtà sensibili risiede per partecipazione qualche similitudine delle sostanze superiori, così nello studio delle scienze speculative si realizzerà una qualche partecipazione della vera e perfetta felicità» (q. 3 art. 6: *Non enim aliquid perficitur ab aliquo inferiori, nisi secundum quod in inferiori est aliqua participatio superioris. Manifestum est autem, quod forma lapidis vel cuiuslibet rei sensibilis est inferior homine. Unde per formam lapidis non perficitur intellectus inquantum est talis forma, sed inquantum in ea participatur aliqua similitudo alicuius quod est supra intellectum humanum, scilicet lumen intelligibile vel aliquid huiusmodi. Omne autem quod est per aliud, reducitur ad id quod est per se. Unde oportet quod ultima perfectio hominis sit per cognitionem alicuius rei quae sit supra intellectum humanum. Ostensum est autem quod per sensibilia non potest deveniri in cognitionem substantiarum separatarum, quae sunt supra intellectum humanum. Unde relinquitur quod ultima hominis beatitudo non possit esse in consideratione speculativarum scientiarum. Sed sicut in formis sensibilibus participatur aliqua similitudo superiorum substantiarum, ita consideratio scientiarum speculativarum est quaedam participatio verae et perfectae beatitudinis*).

ha una causa, all'uomo resta naturalmente il desiderio di sapere che cosa sia quella causa. E questo desiderio è una forma di stupore che fomenta la ricerca, come dice nel suo principio la *Metafisica*. Per esempio, se qualcuno, considerando un'eclisse di sole, deduce che essa procede da una causa, ma non sa che cosa sia tale causa, se ne stupisce, e meravigliandosi, indagherà. Se dunque l'intelletto umano, conoscendo l'essenza di un effetto del creato, non conosce di Dio null'altro se non che egli è [*an est*], la sua perfezione non arriva ancora alla causa prima, ma gli resta il desiderio naturale di indagarla. Dunque non è perfettamente felice. Per la felicità perfetta, infatti, si richiede che l'intelletto risalga all'essenza stessa della prima causa. Così, realizzerà la propria perfezione unendosi a Dio come all'unico oggetto nel quale la felicità umana consiste» (q. 3 art. 8: *ultima et perfecta beatitudo non potest esse nisi in visione divinae essentiae [...] intantum procedit perfectio intellectus, inquantum cognoscit essentiam alicuius rei. Si ergo intellectus aliquis cognoscat essentiam alicuius effectus, per quam non possit cognosci essentia causae, ut scilicet sciatur de causa quid est, non dicitur intellectus attingere ad causam simpliciter, quamvis per effectum cognoscere possit de causa an sit. Et ideo remanet naturaliter homini desiderium, cum cognoscit effectum, et scit eum habere causam, ut etiam sciat de causa quid est. Et illud desiderium est admirationis, et causat inquisitionem, ut dicitur in principio Metaphysicae [Met. I 2, 982b 12; 983a 12]. Puta si aliquis cognoscens eclipsim solis, considerat quod ex aliqua causa procedit, de qua, quia nescit quid sit, admiratur, et admirando inquit. Nec ista inquisitio quiescit quousque perveniat ad cognoscendum essentiam causae. Si igitur intellectus humanus, cognoscens essentiam alicuius effectus creati, non cognoscat de Deo nisi an est, nondum perfectio eius attingit simpliciter ad causam primam, sed remanet ei adhuc naturale desiderium inquirendi causam. Unde nondum est perfecte beatus. Ad perfectam igitur beatitudinem requiritur quod intellectus pertingat ad ipsam essentiam primae causae. Et sic perfectionem suam habebit per unionem ad Deum sicut ad obiectum in quo solo beatitudo hominis consistit).*

Resta un passo, almeno per quanto qui ci riguarda più da vicino. Tommaso già ha stabilito che l'uomo ha la possibilità di raggiungere la perfetta beatitudine, in forza di un argomento che Dante, come vedremo, riprenderà e piegherà a sensi diversi nel *Convivio*: «Se l'intelletto della creatura razionale non potesse arrivare alla causa prima delle cose, resterebbe vano il desiderio naturale. Occorre perciò concedere in assoluto che i beati contemplino l'essenza divina» (*Summa*, I 12, 1: vd. sopra, nota 29). Ma qui c'è già la risposta alla domanda ora decisiva: tale 'unione a Dio' nella quale solo consiste la perfetta felicità, è possibile in questa

vita? Per un monte di ragioni, no, non è possibile, e all'uomo non resta dunque che godere quaggiù di una felicità imperfetta, così com'è imperfetta tutta la scienza che può avere, aspettando di ottenere la felicità perfetta nell'al di là, dopo la morte, quando l'unione a Dio potrà realizzarsi: «Rispondo dicendo che in questa vita si può avere una certa partecipazione alla felicità, ma che in questa vita la vera felicità non la si può avere. Ciò può essere argomentato secondo due punti di vista. Il primo deriva dalla stessa comune nozione di felicità. La felicità, per essere un bene perfetto e compiuto esclude ogni male e soddisfa ogni desiderio. Ma in questa vita non si può escludere ogni male. La vita presente soggiace infatti a molti mali che non possono essere evitati, per ignoranza dalla parte dell'intelletto, per il disordine delle passioni dalla parte del desiderio, e per molteplici tormenti dalla parte del corpo, come spiega minuziosamente Agostino nel XIX del *De civitate Dei*. Allo stesso modo, in questa vita non può essere soddisfatto il desiderio del bene. L'uomo desidera naturalmente la permanenza del bene che possiede. Ma i beni della vita presente sono transitori, mentre la vita medesima passa: la vita che naturalmente desideriamo e che vorremmo rimanesse per sempre, poiché l'uomo naturalmente rifugge dalla morte. È insomma impossibile che si possa godere di vera felicità in questa vita. Circa il secondo punto, allo stesso risultato si arriva se si considera in cosa precisamente consista la vera felicità, cioè nella contemplazione dell'essenza divina, alla quale gli uomini non possono arrivare in questa vita, come nel primo libro è già stato mostrato.¹² Da tutto ciò appare chiaro che nessuno può raggiungere in questa vita la vera e perfetta felicità» (q. 5 art. 3: *Respondeo dicendum quod aliqualis beatitudinis participatio in hac vita haberi potest, perfecta autem et vera beatitudo non potest haberi in hac vita. Et hoc quidem considerari potest dupliciter. Primo quidem, ex ipsa communi beatitudinis ratione. Nam beatitudo, cum sit perfectum et sufficiens bonum, omne malum excludit, et omne desiderium implet. In hac autem vita non potest omne malum excludi. Multis enim malis praesens vita subiacet, quae vitari non possunt, et ignorantiae ex parte intellectus, et inordinatae affectioni ex parte appetitus, et multiplicibus poenalitibus ex parte corporis, ut Augustinus diligenter prosequitur XIX De civitate Dei. Similiter etiam desiderium boni in hac vita satiari non potest. Naturaliter enim homo desiderat permanentiam eius boni quod habet. Bona autem praesentis vitae transitoria sunt, cum et ipsa vita transeat, quam naturaliter desideramus, et eam perpetuo permanere vellemus, quia naturaliter homo refugit mortem. Unde impossibile*

¹² Cioè in *Summa* I q. 12 art. 1 (Cfr. sopra, nota 29).

est quod in hac vita vera beatitudo habeatur. Secundo, si consideretur id, in quo specialiter beatitudo consistit, scilicet visio divinae essentiae, quae non potest homini provenire in hac vita, ut in primo ostensum est. Ex quibus manifeste apparet quod non potest aliquis in hac vita veram et perfectam beatitudinem adipisci).

Molti altri passaggi andrebbero presi in considerazione, ma questi possono bastare se non altro per osservare come, per Tommaso (ed è anche questo un elemento molto importante in rapporto a quanto Dante dirà nel *Convivio*), l'imperfezione di ogni sapere e di ogni felicità non spicca solo nel caso eccezionale dell'uomo che sia tanto progredito nelle conoscenze terrene, le 'speculative', da averle, per dir così, esaurite, al punto da volerle trascendere mediante una definitiva e e però impossibile tensione intellettuale. Sapere e felicità sono invece imperfette ogni volta, da subito, perché l'esperienza puntuale della conoscenza è inevitabilmente anche esperienza dei suoi limiti, in un mondo di 'effetti' dei quali si ignora il *quid est* della causa prima pur sapendo benissimo che tale causa esiste. Da questo punto di vista si può dunque sostenere che in Tommaso si è perfettamente compiuto il trasferimento di significato della massima salomonica: *qui addit scientiam addet et dolorem* da un vecchio ambito morale relativo alla consapevolezza dei propri peccati e del male del mondo a un ambito intellettuale e strettamente filosofico relativo al rapporto tra conoscenza e felicità. Sul punto occorre infatti aggiungere quanto giustamente Imbach ha osservato, scrivendo nell'introduzione al suo prezioso libretto: «Comment ne pas voir l'incroyable tension entre le désir de connaître et d'être heureux et l'impossibilité d'y parvenir? Cette tension est, selon Thomas, cause d'angoisse». ¹³ È ben Tommaso, infatti, che nella *Summa contra Gentiles*, III 48, n. 16, osserva quanta angoscia abbiano dovuto provare i grandi pensatori dell'antichità, segnatamente Alessandro di Afrodisia, Averroè e Aristotele, ¹⁴ dalla quale i credenti sono liberati avendo per certo che dopo la morte le loro

¹³ THOMAS D'AQUIN – BOECE DE DACIE, *Sur le bonheur*, cit., p. 30.

¹⁴ «In ciò apparirà chiaro quanta fosse l'angoscia che hanno provato quei famosi pensatori» (*In quo satis apparet quantam angustiam patiebantur hinc inde eorum praeclara ingenia*). Naturalmente, dalla *Summa contra gentiles* si potrebbero e forse si dovrebbero trarre molte altre affermazioni strettamente pertinenti al tema, specialmente nel l. III, capp. 25-63. Nei capp. 47 e 48 di nuovo si argomenta ampiamente che in questa vita non si può contemplare Dio nella sua essenza e che l'ultima felicità dell'uomo non è raggiungibile in questa vita, mentre i capitoli successivi tentano di spiegare il difficile problema della contemplazione dell'essenza divina da parte dei beati e degli angeli, e nel cap. 54 si finisce di spiegare come tale contemplazione da parte dei beati sia possibile, e come, per contro, sia falsa ed eretica l'opinione di

anime immortali godranno di una perfetta felicità, perché allora conosceranno al modo stesso in cui gli angeli conoscono (*in quo statu anima intelliget per modum quo intelligunt substantiae separatae*). Si tratta di un movimento che ci rimanda avanti, a quanto Dante dirà là dove torna il ricordo del Limbo e dei suoi «spiriti magni», quali Aristotele e Platone, il cui desiderio di sapere «eternalmente è dato lor per lutto» (*Purg.* III 42), e con ciò stesso ci porta, finalmente, al *Convivio*.

I passi del *Convivio* in discussione sono quelli che trattano in maniera approfondita del rapporto tra sapere e felicità, cioè III 15, 6-10 e IV 13, 1-9, ove il secondo riprende e completa il primo. Dirò subito che sull'argomento è ora fondamentale il volume già occasionalmente citato di Paolo Falzone, che dovrò dare in larga misura per acquisito, accontentandomi in questa sede di aggiungere alcune considerazioni che mi sembrano non del tutto marginali. La prima cosa che mi sento di sostenere è che le cose dette sin qui, per quanto rapide e sommarie, ci aiutano in modo determinante a farci percepire la novità e il peso anche polemico delle posizioni dantesche. La seconda: appare importante tentare di capire le ragioni che hanno portato Dante ad assumere quelle posizioni, di là dalla fitta rete delle corrispondenze e dello 'stato' del dibattito che di per sé potrebbero velare proprio la percezione della loro novità. Per chiarire, vorrei accennare a un esempio tratto dal vicinissimo *De vulgari eloquentia*. Come si sa, proprio nei primi capitoli di questa opera Dante affronta il problema della *locutio* angelica, certo non nuovo e non semplice, come Irène Rosier-Catach che l'ha studiato a fondo ha mostrato benissimo. Ma il punto centrale non è tanto e solo quello di imbrigliare la tesi dantesca nel fitto reticolo delle oposte *auctoritates*, ma semmai di cogliere appieno la spregiudicata libertà di Dante che non ha alcuna remora nel rifiutare la soluzione tomistica e quindi nell'assumere di fatto una posizione eterodossa, dal momento che la ragione essenziale che lo induce a negare l'uso del linguaggio agli angeli e agli animali non vive affatto entro il gioco tutto interno alla storia del dibattito, ma piuttosto ha la sua chiave nella tesi di fondo, ricca di straordinarie implicazioni, secondo la quale il linguaggio è un fenomeno solo ed esclusivamente umano, e di tale natura da porre l'uomo al centro del creato secondo una visione che per alcuni

coloro che lo negano (si ricordi il passo di *Summa* I 12 art. 1, citato sopra, nota 29: *quidam posuerunt quod nullus intellectus creatus essentiam Dei videre potest*).

studiosi ha addirittura precorso le tesi espresse da Giannozzo Manetti nel *De dignitate et excellentia hominis*.

Con queste premesse passiamo ai testi. Dispiegando tutto il suo entusiasmo per quella «eccellentissima dilettazione» tutta mentale e filosofica «che non pate alcuna intermissione o vero difetto, cioè vera felicitade che per contemplazione della veritade s'acquista» (*Conv.* III 11, 14), Dante urta in un dubbio che ormai ci è familiare. Considerato che molte cose, *in primis* l'essenza divina, sono destinate a restare precluse al nostro intelletto, che per i suoi limiti non può raggiungere una perfezione di conoscenza quanto meno intuita e desiderata, non se ne dovrà dedurre che la via del sapere non porta affatto alla felicità, ma semmai al suo contrario, all'infelicità e alla frustrazione tanto più immedicabili in quanto radicate in quella che è l'aspirazione assolutamente costitutiva della natura umana?

Veramente può qui alcuno forte dubitare come ciò sia, che la sapienza possa fare l'uomo beato, non potendo a lui perfettamente certe cose mostrare; con ciò sia cosa che 'l naturale desiderio sia nell'uomo di sapere, e senza compiere lo desiderio beato essere non possa. A ciò si può chiaramente rispondere che lo desiderio naturale in ciascuna cosa è misurato secondo la possibilitade della cosa desiderante: altrimenti andrebbe in contrario di se medesimo, che impossibile è; e la Natura l'averebbe fatto indarno, che è anche impossibile. In contrario andrebbe: ché, desiderando la sua perfezione, desiderrebbe la sua imperfezione; imperò che desiderrebbe sé sempre desiderare e non compiere mai suo desiderio (e in questo errore cade l'avarò maladetto, e non s'accorge che desidera sé sempre desiderare, andando dietro al numero impossibile a giugnere). Averebbero anco la Natura fatto indarno [vd. *Par.* IV 129 e 131-132], però che non sarebbe ad alcuno fine ordinato. E però l'umano desiderio è misurato in questa vita a quella scienza che qui avere si può, e quello punto non passa se non per errore, lo quale è di fuori di naturale intenzione [...]. Onde, con ciò sia cosa che conoscere di Dio e di certe altre cose, quello esso è, non sia possibile alla nostra natura, quello da noi naturalmente non è desiderato di sapere. E per questo è la dubitazione soluta (*Conv.* III 15, 7-10).

Merito di Falzone è quello di aver tolto il passo di Dante dall'isolamento nel quale era stato lasciato,¹⁵ e di aver per contro mostrato come la soluzione dantesca fosse già stata considerata tra le possibili anche se finalmente rifiutata, com'è per esempio nella *Summa*

¹⁵ Tipica al proposito è la posizione di Gilson, che non vuole si responsabilizzi troppo l'affermazione dantesca, considerata come una sorta di occasionale *boutade* senza conseguenze: Cfr. FALZONE, *Desiderio della scienza*, cit., pp. 210-1.

di Enrico di Gand (1276) che la attribuisce ai *philosophi*, cioè ai *magistri artium* condannati da Tempier, e la prende in seria considerazione pur finendo per allinearsi a Tommaso. Così è anche nel caso di Egidio Romano e di Guglielmo di Alnwich, mentre indubbiamente vicini a Dante sono Pietro d'Alvernia e Remigio dei Girolami e, in maniera tutta particolare, Sigieri.¹⁶ Con tutto ciò, qual è l'elemento che soprattutto caratterizza il passo di Dante? Senza dubbio, il fatto di tenere il discorso rigorosamente ancorato all'esperienza umana, rifiutando con implicito ma forte atteggiamento di contrapposizione di scendere sul terreno di Tommaso, e di appiattare la questione intorno al sapere-felicità sul vano tentativo di risalire sino alla Prima Causa e dunque di affidare la soluzione del dubbio alla felice e appagata condizione contemplativa della quale sicuramente godranno le anime dei beati. E una volta risecato lo schema di Tommaso della sua conclusione, è del tutto evidente che ciò che resta non può che confermare la sentenza che quaggiù la via del sapere non porta da nessuna parte, e genera invece angoscia e frustrazione. Di qui, a pensare che l'idolo polemico di Dante sia proprio Tommaso non corre molto. E, forzando un poco le cose, parrebbe quasi che Dante consideri quello di Tommaso una sorta di *escamotage* addirittura contraddittorio, perché se è vero che il luogo del desiderio è quaggiù, e che il cielo *non* è il luogo del desiderio ma piuttosto quello del suo appagamento, ebbene, è allora nei termini di quaggiù che le questioni poste dal desiderio vanno risolte. Lo impone, tra l'altro, anche il ruolo attribuito alla Natura che *nihil facit frustra*: ad essa non potrà infatti essere addebitata una responsabilità che oltrepassi la sua giurisdizione, quale sarebbe quella di fare una promessa in terra per mantenerla in cielo. Se sulle orme di Aristotele, *De caelo* II 11 291b, si assume come principio indiscutibile –e tutti continuamente lo fanno– che la Natura *nihil facit frustra*, l'unica soluzione rigorosa è solo quella prospettata da Dante. Il quale, come ho appena detto, non riduce la questione sapere-felicità nel tradizionale imbuto della conoscenza della Prima Causa, cioè Dio. La cosa è di per sé assai significativa, e al proposito occorre un'osservazione solo in apparenza banale: là dove affronta la

¹⁶ Cfr. FALZONE, *Desiderio della scienza*, cit., pp. 180 ss. per lo stretto rapporto che lega le soluzioni dantesche a quelle già prospettate da Sigieri; pp. 211-30 per l'ampio esame della *quaestio* di Enrico di Gand (1276); pp. 231-3 per Pietro d'Alvernia; pp. 234-6 per Remigio; pp. 237-8 per Egidio Romano; p. 241 per Guglielmo di Alnwick. E si veda quanto Falzone conclusivamente scrive, p. 197: «l'assonanza tra il *Convivio* e le scritture dei *magistri artium* sul tema della perfezione del desiderio umano di sapere, testimonia in modo esplicito l'adesione di Dante a una concezione naturalistica della perfezione umana (ossia della felicità) che era stata già quella di Sigieri, di Pietro d'Alvernia e di altri filosofi», ecc.

questione, la parola stessa *causa* è assente dal lessico di Dante, sostituita, penso *pour cause*, dal sinonimo *cagione*¹⁷, e la circostanza è appunto curiosa visto che sin qui abbiamo visto che il processo del sapere era sempre intrinsecamente inteso come un processo inteso a risalire ogni volta dall'effetto alla causa (si rivedano, per esempio, le citazioni di Tommaso). Ora, il risoluto gesto di Dante rompe questa catena, e nel valore di questa rottura, o soluzione di continuità, sta il suo significato e la sua forza, di là dalla forma paradossale con la quale è espresso: «Onde, con ciò sia cosa che conoscere di Dio e di certe altre cose, quello esso è, non sia possibile alla nostra natura, quello da noi naturalmente non è desiderato di sapere». Così, nel cuore del problema, proprio quella Prima Causa non ha alcun ruolo, né lo ha a ritroso la catena delle cause, e la circostanza è decisiva, visto che sin qui il processo del sapere era sempre inteso come un processo capace (o incapace) di risalire ogni volta dall'effetto alla causa, di *scire per causas*, appunto. Basti ancora Tommaso, per poche citazioni. Dal *Proemio* al commento della *Metafisica* aristotelica, per esempio, la certezza della scienza deriva tutta dalla conoscenza «princeps sive domina» delle cause universali, le quali sole traggono le cose dall'indeterminatezza e ne possono dare una «completa cognitio» (la «perfetta» di Dante). Oppure dal *Proemio* al commento al *Liber de causis*, ove si legge che l'effetto si conosce per le cause, sì che è necessario che le cause prime delle cose siano i più alti e nobili oggetti d'intellezione, perché sono causa dell'essenza e della verità di quelle. Anche se Tommaso precisa che in questa vita tale conoscenza è limitata e solo nell'al di là sarà perfetta e beatificante, ma non per ciò cessa di essere la molla potente che guida ogni atto di conoscenza e addirittura s'invera nel percorso ideale di ogni vita dedicata al sapere:

Ecco perché l'intelletto dei filosofi consisteva soprattutto nel raggiungere, attraverso tutto ciò che esaminavano nelle cose, la conoscenza delle cause prime. Perciò ponevano la conoscenza delle cause prime come fine ultimo, e a questa contemplazione riservavano l'ultimo periodo della loro vita. Iniziavano dalla logica, la quale dà il metodo stesso delle scienze; passavano poi alla matematica, che è alla portata anche dei fanciulli; in un terzo momento affrontavano la filosofia naturale, che richiede tempo perché si basa sull'esperienza; in quarto la filosofia morale, a cui un giovane non può

¹⁷ Il termine ricorre solo due volte nel *Convivio* (III 11, 1 e IV 14, 16), e non in relazione al nostro problema: Dante infatti usa quasi sempre *cagione*.

dedicarsi con pieno profitto, ed infine si dedicavano alla scienza divina, che contempla la causa prima degli enti.¹⁸

Ora, il risoluto gesto di Dante rompe la catena secondo la quale ciò che in questa vita non si potrà mai sapere è niente di meno che la ‘causa’ e dunque il contenuto di verità di ciò che si sa.

Apro qui una breve parentesi. In un vecchio saggio avevo osservato che una delle novità del libro IV del *Convivio* rispetto ai precedenti sta nella progressiva sostituzione delle metafore di tipo luminoso con metafore sempre più circostanziate relative al mondo vegetale, dal *seme* alla *pianta* al *frutto*, e mi era sembrato di poterne ricavare che rispetto alle canzoni che va commentando, tutte percorse da un più canonico repertorio di immagini di pura visibilità, da luci e raggi dagli effetti nobilitanti, la spiegazione in prosa sceglie una strada diversa, riducendo e addirittura trascurando ciò che scende dall’alto e esaltando invece ciò che *dentro* la realtà ha la forza di crescere e produrre frutti suoi, e cioè di vivere secondo le proprie organiche leggi di sviluppo.¹⁹ In altri termini, in queste ultime parti del *Convivio* Dante passa da contesti informati al momento ricettivo dell’influsso a

¹⁸ «Et inde est quod philosophorum intentio ad hoc principaliter erat ut, per omnia quae in rebus considerabant, ad cognitionem primarum causarum pervenirent. Unde scientiam de primis causis ultimo ordinabant, cuius considerationi ultimum tempus suae vitae deputarent: primo quidem incipientes a logica quae modo scientiarum tradit, secundo procedentes ad mathematicam cuius etiam pueri possunt esse capaces, tertio ad naturalem philosophiam quae propter experientiam tempore indiget, quarto autem ad moralem cuius iuvenis esse conveniens auditor non potest, ultimo autem scivientiae insistebant quae considerat primas entium causas». Cito la traduzione dal *Commento al libro ‘De causis’*, a cura di Cristina d’Ancona Costa, Milano, Rusconi, 1986, pp. 166-168, rinviando sia alla ricca *Introduzione* che agli altri studi della stessa D’Ancona, e soprattutto al suo *Recherche sur le «Livre de causis»*, Paris, Vrin, 1995. Per quanto riguarda la lettura che Dante ha fatto del *Liber* attraverso l’altrettanto importante commento di Alberto Magno, spiccano gli studi fondamentali di Bruno Nardi: ma Cfr. ora PAOLO FALZONE, *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel ‘Convivio’ di Dante*, Bologna, il Mulino, 2010, dal quale si trarrà la necessaria bibliografia [Cfr. ora la recente messa a punto di Loris Sturlese, *Dante, Alberto il Grande e la filosofia degli antichi*, in *La biblioteca di Dante*, Roma, Bardi (Atti dei Convegni Lincei 345), 2022, pp. 380-391]

¹⁹ ENRICO FENZI, *L’esperienza di sé come esperienza dell’allegoria (a proposito di Dante, Convivio II 1, 2)*, «Studi danteschi», LXVII, pp. 161-200: pp. 191-7.

contesti informati al momento espansivo del seme. Andando un poco grossolanamente al punto, passa dunque da un emanazionismo di tipo neoplatonico a un naturalismo di tipo aristotelico.²⁰ Ed è entro questo nuovo quadro che egli affronta e definisce quello che potremmo chiamare il ‘luogo’ del sapere.

Si consideri ancora che nella visione di tipo emanatistico, quale quella che Dante esplora nella canzone *Amor che movi*, dalla forte impronta dionisiana,²¹ e dunque entro una considerazione del creato quale ‘effetto’, la verità di ogni cosa non appartiene a quella tale cosa: è altrove. Dalla pietra all’eclisse, per restare agli esempi fatti dallo stesso Tommaso, la verità trascende sempre l’oggetto, e subito vola via verso la *causa*. L’enfasi sull’effusione della grazia/luce/bontà, che in misura diversa informa di sé ogni cosa, dagli angeli ai minerali (vd. *Conv.* III 7, 2-7), rischia in effetti di far sparire la ‘cosa’ dalle mani, perché essa non avrà la forza di costituirsi come autonomo oggetto di sapere, e perché, a questo punto, il vero sapere consisterà ogni volta nel ricondurre la cosa alla *causa*, cioè alla sua invariante fondamentale: la luce divina, ogni volta diversa per quantità, non per qualità. Diventa allora chiaro che Dante taglia i ponti a questa sorta di fuga perenne verso una *causa* che evita addirittura di nominare, e lo fa per poter restituire alla scienza il proprio oggetto. Un oggetto solido, preciso, limitato: esaltato nella sua autonomia da un principio di limitazione che diventa la garanzia della sua piena comprensibilità.

²⁰ Non posso qui andare oltre nel discorso, ma può essere pertinente quanto osserva PETER DRONKE, «*L’Amor che move il sole e l’altre stelle*» (1965), in ID., *The Medieval Poet and his World*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1984, p. 439-75: p. 440, là dove distingue tra una concezione ‘boeziana’ attiva e discendente e una concezione ‘aristotelica’ che vede nel moto delle cose un movimento di ritorno al loro immobile principio: «This is the one train of thought, the Boethian one – this love is an active moving power, an outgoing, penetrating force. In the words of Boethius’ song, it binds the order of things, rules earth and sea, and dominates heaven. The other train of thought is Aristotelian [...] In this way too the sun and stars are moved by their desire, or love, for the unmoved mover, who, in Aristotle’s famous frase, “moves by being loved”. The moving power of love, in Aristotelian terms, is not an activating, outgoing thing, diffusing itself in the cosmos like radiance; it is the aspiration of all things towards an immutable».

²¹ Rimando per ciò a quanto ne ho scritto nel saggio *La canzone di Dante ‘Amor che movi tua virtù dal cielo’: una teoria anti-cavalcantiana sulla natura di Amore*, in *Amor, che movi tua virtù dal cielo* (Carlos Lopez Cortezo ed.), Madrid, Dep. De Filologia Italiana-Ass. Complutense de Dantologia (Biblioteca de Tenzone), 2011, pp. 15-59 [ora in FENZI, *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 337-368].

Queste ultime considerazioni, per la verità, rischiano di oltrepassare il testo sopra citato, ma s'agganciano benissimo al successivo, *Conv.* IV 13, 1-9, che lo completa (e che purtroppo devo citare fuori dal ricco contesto che lo produce). La questione è in essenza quella già vista, ma ora è affrontata discutendo nel merito delle affermazioni che vorrebbero equiparare il desiderio del sapere a quello della ricchezza, e le frustrazioni dell'insaziabile avaro a quelle del sapiente indagatore:

Alla questione rispondendo, dico che propriamente crescere lo desiderio della scienza dire non si può, avegna che, come detto è, per alcuno modo si dilati. Ché quello che propriamente cresce, sempre è uno: lo desiderio della scienza non è sempre uno ma è molti, e finito l'uno, viene l'altro; sì che, propriamente parlando, non è crescere lo suo dilatare, ma successione di picciola cosa in grande cosa. Che se io desidero di sapere li principii delle cose naturali, incontamente che io so questi, è compiuto e terminato questo desiderio. E se poi io desidero di sapere che cosa e com'è ciascuno di questi principii, questo è un altro desiderio nuovo, né per l'avvenimento di questo mi si toglie la perfezione alla quale mi condusse l'altro; e questo cotale dilatare non è cagione d'imperfezione, ma di perfezione maggiore. Quello veramente della ricchezza è propriamente crescere, che è sempre pur uno, sì che nulla successione quivi si vede, e per nullo termine e per nulla perfezione.

E se l'avversario vuole dire che, sì come è altro desiderio quello di sapere li principii delle cose naturali, e altro di sapere che elli sono; così altro desiderio è quello delle cento marche, e altro è quello delle mille; rispondo che non è vero: ché 'l cento si è parte del mille, e ha ordine ad esso come parte d'una linea a tutta la linea, su per la quale si procede per uno moto solo, e nulla successione quivi è né perfezione di moto in parte alcuna. Ma conoscere che siano li principii delle cose naturali, e conoscere quello che sia ciascheduno, non è parte l'uno dell'altro, e hanno ordine insieme come diverse linee, per le quali non si procede per uno moto, ma, perfetto lo moto dell'una, succede lo moto dell'altra. E così appare che dal desiderio della scienza, la scienza non è da dire imperfetta sì come le ricchezze sono da dire per lo loro, come la questione ponea: ché nel desiderare della scienza successivamente finiscono li desiderii e vienesi a perfezione, e in quello della ricchezza no. Sì che la questione è soluta e non ha luogo.

Ben puote ancora calunniare l'avversario dicendo che, avegna che molti desiderii si compiano nello acquisto della scienza, mai non si viene all'ultimo: che quasi simile alla imperfezione di quello che non si termina e che è pur uno. Ancora qui si risponde che non è vero ciò che si oppone, cioè che mai non si viene all'ultimo: ché li nostri desiderii naturali, sì come di sopra nel terzo trattato è mostrato, sono a certo termine discendenti; e quello della scienza è naturale, sì che certo termine quello compie, avegna che pochi, per male camminare, compiano la giornata. E chi intende lo Comentatore nel terzo dell'Anima, questo intende da lui. E però dice Aristotile nel decimo dell'Etica, contra Simonide poeta parlando, che «l'uomo si deee traere alle divine cose quanto può»: in che mostra che a certo fine bada la nostra potenza. E nel primo dell'Etica dice che «l' disciplinato

chiede di sapere certezza nelle cose, secondo che la loro natura di certezza si riceva»: in che mostra che non solamente dalla parte dell'uomo desiderante, ma deesi fine attendere dalla parte dello scibile desiderato. E però Paulo dice: «Non più sapere che sapere si convegnà, ma sapere a misura». Si che, per qualunque modo lo desiderare della scienza si prende, o generalmente o particolarmente, a perfezione viene. E però la scienza ha perfetta e nobile perfezione, e per suo desiderio sua perfezione non perde, come le maladette ricchezze.²²

Si dovrebbe dire molto di più su queste parole, ma è opportuno limitarsi all'essenziale. Riguardo al passo del libro III è ora più evidente, se possibile, questa fondamentale limitazione dell'oggetto, ogni volta diverso e *sufficiente* rispetto all'atto del conoscere. Tanto sufficiente che il conoscere basta ogni volta a se stesso ed è, in ogni suo puntuale momento, perfetto. In ogni affermazione di verità, per circoscritta che essa possa essere, non ci può essere più verità di quella che già c'è. Altre se ne potranno aggiungere, ma saranno appunto *altre*, e non metteranno in discussione quanto è già stato con gioia acquisito:

Che se io desidero di sapere li principii delle cose naturali, incontamente che io so questi, è compiuto e terminato questo desiderio. E se poi io desidero di sapere che cosa e com'è ciascuno di questi principii, questo è un altro desiderio nuovo, né per l'avenimento di questo non mi si toglie la perfezione alla quale mi condusse l'altro (*Conv.* IV 13, 2).

Il punto è importante, e mi pare faccia fare un sia pur piccolo passo avanti rispetto a quanto è stato detto sin qui: o meglio, permetta uno spostamento del punto di vista. Falzone finisce di illustrare bene l'opposizione radicale che divide Dante da Tommaso, e partendo e discutendo di alcune affermazioni di Étienne Gilson, scrive:

Che la perfezione della natura sia in sé meno elevata della perfezione comunicata dalla grazia (e che la felicità terrena, di conseguenza, sia meno perfetta della felicità terrestre) non significa infatti che tale perfezione sia mutila e incompleta. La gerarchia di dignità tra i due ordini non si risolve cioè in un rapporto di subordinazione gerarchica, tale che il primo termine sia sottomesso al secondo e in esso superato, ma ciascun ordine gode di una sua perfezione specifica, conseguibile attraverso

²² Per le citazioni che Dante fa, Cfr. nell'ordine *Comm. De Anima* III 4, t. c. 5, p. 408 CRAWFORD, e III 7, t.c. 36, pp. 494-5 CRAWFORD; *Eth.* X 7, 1177b, 31-4: ma la menzione di Simonide è in TOMMASO, *Exp. In Eth.* X, lect. 11, 2107 e 2109, e *Summa contra Gentiles* I 5; *Eth.* I 1, 1094b, 23-5; *Rom.* 12, 3.

modalità altrettanto specifiche di attuazione. La perfezione di grado inferiore, se ne deduce, è autonoma e indipendente dalla perfezione di grado superiore, secondo un criterio logico che, come ha osservato Gilson, è “typiquement dantesque”, e che consiste nel fondare l'autonomia di un ordine inferiore sulla sua stessa inferiorità.²³

Ma non è solo importante il discorso sui diversi possibili livelli di beatitudine (che ha un evidente legame con la concezione tipicamente dantesca della relativa autonomia dei poteri del papa e dell'imperatore), quanto il fatto che la posizione di Dante deriva la sua forza dalla solida convinzione che – mi ripeto- in ogni affermazione di verità non ci può essere più verità di quella che già c'è, e che nessuna risalita per la catena delle cause riesce a modificare (semmai, la rafforza). Riecheggiando Agostino, qualsiasi affermazione di verità è tale in nome di quella verità alla quale ogni vero appartiene e gode dunque di una inscalfibile e 'perfetta' dignità che fonda e legittima l'altrettanto perfetta dignità dell'atto con il quale la si conosce.

Tutto il discorso di Dante, insomma, è una diretta e pesante demolizione della costruzione tommasiana basata sull'opposizione teologica tra 'imperfetto' e 'perfetto' (ma anche, indietro, alla vecchia distinzione di Agostino tra *scientia inferior* e *superior*), e soprattutto spezza la catena che ogni volta e in modo pervasivo subordinava l'imperfetto conosciuto al perfetto inconoscibile. Per Dante non è così. Ogni atto di conoscenza è sempre perfetto («a perfezione viene») e in quanto tale è perfettamente appagante: si dica dunque che non si poteva fare di più per predisporre la nuova base concettuale sulla quale innalzare l'edificio della piena legittimità e autonomia delle scienze della natura.

Ciò vale per il *Convivio*. Più avanti il discorso si complica e torna ad allargarsi, ma si tratta di un salto che non comporta alcuna vera contraddizione. Penso a quanto Dante dirà a proposito degli spiriti magni, quali Aristotele e Platone, il cui desiderio di sapere «eternalmente è dato lor per lutto» (*Purg.* III 42), ma soprattutto al lungo passo del IV del *Convivio* sull'intrinseca perfezione di ogni atto di conoscenza, che lascia aperta una delicata questione. Come si articolano tra loro e si ordinano atti diversi? Esiste e qual è la dialettica che porta da un atto all'altro? Specie dopo che Dante ha escluso (o messo tra parentesi) la soluzione che metteva in fila ogni singolo momento lungo la catena delle cause. Ebbene,

²³ FALZONE, *Desiderio della scienza*, cit., pp. 143-144: ma si legga tutto il capitolo. Cfr. Gilson, *Dante et la Philosophie*, Paris, Vrin, 1939, p. 141.

anche in questo caso il segno lasciato dalle riflessioni del *Convivio*, che non tocca il problema, è profondo e finalmente ci porta sino al quarto canto del *Paradiso* ove è la voce medesima di Dante, che ha dialogato con Piccarda e che ora è soddisfatto delle spiegazioni che Beatrice gli ha appena dato, a riprendere con straordinaria fedeltà le cose già dette. Ripeto dunque, a questo punto, la citazione già fatta:

Io veggio ben che già mai non si sazia
nostro intelletto, se 'l ver non lo inlustra
di fuor dal qual nessun vero si spazia.
Posasi in esso come fera in lustra,
tosto che giunto l'ha – e giugner puollo:
se non, ciascun disio sarebbe frustra.
Nasce per quello, a quisa di rampollo,
a pie' del vero il dubbio: ed è natura
ch'al sommo pinga noi di collo in collo
(*Par. IV 124-132*).²⁴

Solo due punti tra i tanti che si dovrebbero affrontare vorrei brevemente sottolineare. Il primo: in questa definizione della dialettica della conoscenza Dante, attraverso

²⁴ Cfr. sopra, con l'interpretazione del passo data dalla Chiavacci Leonardi. Ma mi sembra che tutti i commentatori intendano che quel vero «di fuor dal qual nessun vero si spazia» è Dio, che solo può soddisfare appieno la sete di verità dell'intelletto umano. In sé la spiegazione, come ho già detto, è incontrovertibile, ma direi che l'accento di Dante batta piuttosto sul fatto che le singole, particolari verità che sono tali perché fanno parte dell'infinita Verità che Iddio stesso è, sono conquistabili dall'intelletto («tosto che giunto l'ha, e giugner puollo»), non solo, ma che si tratta di verità che, a loro volta, attraverso il rampollo del dubbio, inducono a procedere ulteriormente e ogni volta positivamente sulla via della conoscenza, verso nuove verità altrettanto conquistabili (il che, appunto, è qualcosa di diverso rispetto al processo del sapere inteso essenzialmente solo come risalita, o regressione, alla Causa Prima). Aggiungo che queste argomentazioni, così come la citazione di quei versi del *Paradiso* tornano entro un altro quadro anche nei saggi *L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria (a proposito di Dante, Convivio II 1, 2)*, *Studi danteschi*, LXVII, 2002, pp. 161-200, e *Conoscenza e felicità nel III e IV del Convivio*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Atti del Convegno di Madrid (5-7 novembre 2012). A cura di Carlota Cattermole, Celia de Aldama, Chiara Giordano, Madrid, Ediciones La Discreta, 2014, pp. 411-51.

l'efficacissimo paragone della fiera che nella tana custodisce la sua preda, insiste sulla verità come conquista che una volta realizzata diventa un 'possesso per sempre', non insidiato da fatto che fuori dalla tana (per usare le immagini di Dante) si stenda il campo di tante altre possibili prede, e insomma il campo dei tanti veri non ancora conosciuti. Di qui il secondo punto, che ritengo ancor più significativo. Ogni progressiva acquisizione di sapere procede, sì, da un nuovo *dubbio* che suscita nuove domande, ma il passaggio da un vero all'altro Dante con precisa intenzione si guarda bene dal presentarlo come una risalita dall'effetto alle cause lungo la quale i diversi veri si gerarchizzano, dal minore al maggiore. Il processo del sapere è un altro. Il dubbio nasce e si sviluppa positivamente dalla perfezione ogni volta realizzata dal sapere stesso: non dunque da una condizione di dolore e frustrazione ma dal suo contrario. Non è l'ignoranza, ma il sapere che genera il sapere, ed «è natura / ch'al sommo pinga noi di collo in collo».

Una breve appendice a quanto detto sin qui, per abbozzare una risposta a un dubbio ch'è stato avanzato. Penso a un importante saggio di Pasquale Porro, «*Avegna che pochi per male camminare, compiano la giornata*». *L'ideale della felicità filosofica e i suoi limiti nel Convivio dantesco*.²⁵ Porro cita in apertura alcune parole di Imbach, relative al famoso *incipit* del *Convivio*: «tutti li uomini desiderano naturalmente di sapere». Scrive dunque Imbach che la celebre sentenza aristotelica trova nelle parole di Dante «une interprétation nouvelle, comme en témoigne le début du *Convivio*. Dante comprend la philosophie elle-même comme une nourriture destinée à des milliers d'hommes, comme une lumière nouvelle éclairant ceux précisément qui ne font pas partie de la communauté des savants et des doctes»,²⁶ e di qui muove Porro osservando che non si comprende come si possa additare nel sapere la fonte della possibile felicità umana quando è ben chiaro anche a Dante medesimo (vedi *Conv.* I 1, 6) che tale ideale, che dovrebbe corrispondere all'essenza specifica di ogni uomo, resta precluso alla maggior parte degli individui. «Si può veramente chiamare 'naturale' ciò che spinge, come recitano le prime linee del *Convivio*, verso

²⁵ È compreso nel vol. *Filosofare in lingua volgare. Philosophen en vulgaire. Philosophieren in der Volkssprache*, Akten [...] zu Ehren von Ruedi Imbach. Herausgegeben von Dominik Perler, Sonderdruck der Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie, 2012, pp. 389-406.

²⁶ RUEDI IMBACH, *Dante, la philosophie et les laïcs*, Fribourg-Paris, Editions Universitaires-Cerf, 1996, p. 189.

qualcosa che si rivela poi fin troppo spesso irraggiungibile ? È questa la difficoltà che mi sembra emergere dal progetto stesso del *Convivio*».²⁷ Il discorso di Porro prosegue indagando la duplice natura, soggettiva e oggettiva, degli impedimenti che impediscono la conoscenza, e ribadisce con tutta chiarezza che quello di Dante è il tentativo di «riportare il più possibile dell'umanità alla mensa dei filosofi», contrapponendosi all'antico e perdurante elitarismo di matrice aristotelica e averroista secondo il quale 'veri' uomini sarebbero stati solo i filosofi relegando tutti gli altri, senza farsene alcun speciale problema, a una irredimibile condizione di inferiorità semi-bestiale: «La vera peculiarità dell'approccio dantesco sta dunque nel fatto che, dopo aver richiamato il desiderio universale di conoscenza, Dante sposta immediatamente l'attenzione sulle condizioni effettive di accesso al sapere filosofico, individuando i limiti interni e soprattutto esterni che impediscono di fatto a tutti gli uomini di poter perseguire tale fine, e ancor più decidendo di contribuire in prima persona alla rimozione di alcuni di questi limiti attraverso l'elaborazione di un trattato di divulgazione filosofica in lingua volgare. La stessa idea di divulgazione si oppone del resto intrinsecamente a ogni forma di elitarismo filosofico».²⁸

Non posso qui inseguire tutti i passi successivi dello studioso in campo rigorosamente filosofico, ma mi limito a osservare che Porro fa centro soprattutto sulla discussa affermazione del libro III del *Convivio* secondo la quale ciò che la nostra natura non può arrivare a sapere «quello da noi naturalmente non è desiderato di sapere».²⁹ E ciò lo porta a interpretare la posizione di Dante come scelta di un 'orizzonte finito', o 'sistema chiuso', secondo un principio di autolimitazione che metta il sapere umano, identificato con il sapere naturale, al riparo rispetto alla concezione dominante che non concepiva il sapere se non nella prospettiva, di fatto sfrenatamente elitaria, della conoscenza della Causa prima. Con tutto ciò, rimarrebbe tuttavia irrisolta la tensione «tra universalità e naturalità» che continuerebbe a permeare l'intero *Convivio*: «la presa in carico del compito dell'allargamento dell'umanità, ovvero l'opzione *pratica* verso l'effettiva universalità del sapere, porta Dante a scegliere il volgare per aggirare parzialmente gli impedimenti

²⁷ PORRO, *L'ideale della felicità filosofica*, cit., p. 390-391.

²⁸ PORRO, *L'ideale della felicità filosofica*, cit., p. 396.

²⁹ Cfr. sopra, note 8 e 9.

soggettivi, e a contrarre il desiderio naturale per aggirare parzialmente gli impedimenti oggettivi». ³⁰

Ora, io non sono convinto che la mossa di Dante consista essenzialmente in una sorta di autolimitazione o autocensura intesa in chiave strumentale, come è pur legittimo pensare sulla base di quella affermazione. Piuttosto, nuovo ed essenziale è quanto egli afferma nel libro IV : ogni atto di conoscenza, nessuno escluso, vale di per sé, come abbiamo visto, indipendentemente da tutto il resto, ed è in sé gratificante e dunque fonte di felicità. Riflettiamo un attimo. Come potrebbe stare in piedi e avere un minimo di consistenza il progetto medesimo del *Convivio* senza che Dante si faccia garante dinanzi ai *miseri* esclusi dal banchetto del sapere, per restare alla metafora iniziale dell'opera, che la loro fame avrebbe cominciato ad essere soddisfatta da subito, sin dai primi bocconi caduti dalla *beata mensa* ? come sarebbe stato possibile prospettare un cammino di conoscenza alla moltitudine di persone che ne erano escluse senza tenere per fermo che il solo fatto di fare il primo passo nella giusta direzione sarebbe stato per loro, da subito, fonte di felicità, indipendentemente dal fatto di compiere sino in fondo l'intero percorso? come non garantire che tale primo passo avrebbe immediatamente realizzato una straordinaria, insolubile dialettica tra tensione e appagamento ? E che c'è di necessariamente 'chiuso' o 'autolimitante' in tutto questo ? Fosse così, non si capirebbe il lungo impegnativo discorso che, sempre in quel luogo del libro IV, mostra la differenza tra il 'crescere' della ricchezza, e il 'dilatare' del sapere, ch'è sempre «successione di picciola cosa in grande cosa». In questa prospettiva, resta indiscutibile che pochi «compiano la giornata», ma il punto essenziale, ripeto ancora, è che anche chi si ferma alla tarda mattinata (con le parole di Porro) avrà avuto la sua parte di felicità : precisamente quella che gli avrà dato quel poco o tanto di sapere al quale sia arrivato o che, diciamo pure, gli compete, perché, poco o tanto che sia, solo il sapere gliela può dare. Certo, tra la conoscenza limitata all' esercizio che diremmo naturale e basico del sapere naturale e le speculazioni del filosofo addetto alla processione delle cause c'è una bella differenza, prima di tutto per Dante medesimo, così come in Paradiso c'è differenza tra la felicità di anime come quelle di Piccarda e Costanza e quella delle anime che, per restare alle immagini dantesche, godono della massima vicinanza a Dio. Non per questo, però, il sapere che pure là indubbiamente si manifesta cessa di procurare felicità a chi lo possiede pur essendo consapevole di tutti i suoi possibili eppur

³⁰ PORRO, *L'ideale della felicità filosofica*, cit., p. 402.

irraggiungibili incrementi: cessa, piuttosto, di essere un sapere che si vergogna di se stesso, proprio come Piccarda e Costanza godono senza remore e recriminazioni della pur relativa beatitudine che sanno di possedere, così come sanno di ‘non aver compiuto la giornata’.

A questo punto, è chiaro che dovrebbe aprirsi un altro discorso, che diremmo di filosofia politica, perché alla base del discorso dantesco non sta solo uno scrupolo di tipo intellettuale, ma anche e soprattutto la lucida diagnosi che denuncia lo scollamento in atto tra l’invecchiato campo dei saperi e le esigenze nuove della società in rapida trasformazione e bisognosa di fondamenti culturali aggiornati. Da questo punto di vista, il *Convivio* con la concezione ‘progressiva’ del sapere alla quale approda il libro IV dà corpo a uno straordinario progetto di coesione sociale che raccoglie la migliore eredità di Brunetto : un progetto che, senza avere paura degli anacronismi, merita di essere definito come ‘democratico’, o forse meglio come ‘civile’. Al proposito, dice benissimo Porro : «Il progetto del *Convivio* è dunque, se mi si consente l’espressione, quello di un ‘allargamento dell’umanità’, nel senso tecnico in cui ne parla oggi ad esempio Martha Nussbaum, e ciò forse spiega il tono messianico che spesso l’opera assume, soprattutto nella chiusa del I trattato». ³¹ Ma su ciò si dovrà tornare.

Ma Piccarda e Costanza come entrano in tutto questo? In parte l’abbiamo già accennato. Ma risentiamo parte delle parole già citate di Falzone a proposito della felicità data dal sapere:

La perfezione di grado inferiore, se ne deduce, è autonoma e indipendente dalla perfezione di grado superiore, secondo un criterio logico che, come ha osservato Gilson, è “typiquement dantesque”, e che consiste nel fondare l’autonomia di un ordine inferiore sulla sua stessa inferiorità. ³²

A tutta prima già appare come esista una forte analogia tra le due parti del discorso svolto sin qui. Da una parte, infatti, sta quanto è detto nel *Convivio* circa l’intrinseca perfezione di ogni parziale acquisizione di verità, alla quale corrisponde un’altrettale condizione di felicità ‘assoluta’ e compiuta in se stessa pur dinanzi all’inattingibile ultima Verità e alla perfetta beatitudine che la sua finale contemplazione procura. Dall’altra parte, in perfetta

³¹ PORRO, *L’ideale della felicità filosofica*, cit., p. 398.

³² FALZONE, *Desiderio della scienza*, cit., pp. 143-144: ma si legga tutto il capitolo. Cfr. Gilson, *Dante et la Philosophie*, Paris, Vrin, 1939, p. 141.

corrispondenza, sta la felicità minore ma nonostante ciò ‘perfetta’ delle anime di Piccarda e Costanza, pure in presenza dei gradi di felicità via via crescenti della quale in progressione godranno tutti gli altri spiriti beati.

Il legame e direi addirittura la compenetrazione tra i due piani è sancito dal fatto che il ‘caso’ Piccarda-Costanza è assunto da Dante medesimo, nel passaggio dal canto III alla sua chiosa dottrinale nel IV, come esemplare del processo naturale della conoscenza che procede, appunto, per tappe che ogni volta procurano una compiuta felicità e insieme, senza contraddizione, ‘aprono’ al passo successivo. Così è, infatti, nella sua formulazione generale: «Io veggio ben che già mai non si sazia ...», ripresa dal *Convivio* per rispecchiare in presa diretta la concreta dialettica del processo umano di apprendimento. Insomma, è Dante che genialmente ci sorprende quando illustra il caso Piccarda-Costanza con le osservazioni sulla progressiva modalità di acquisizione del sapere che già aveva svolto nel IV del *Convivio*, e in qualche modo ci obbliga a seguirlo in questa particolare direzione.

Il punto fondamentale, qui e là, sta in qualcosa che ci si potrebbe arrischiare di definire con l’ossimoro della *autonomia* o *autosufficienza del relativo* che comporta, essenzialmente, l’accettazione della *differenza* e il riconoscimento del suo valore. In altre parole, si tratta niente di meno che dell’esaltazione plurale della vita e dei suoi contenuti una volta che siano considerati per quello che sono, nella loro intrinseca e ineliminabile *differenza*, fuori dalla catena che trascina e annulla ogni singolarità nella trascendenza della Causa Prima. In questo senso, la funzione archetipica dei personaggi di Piccarda e di Costanza sta nel fatto che le due donne diventano la figura paradisiaca della ‘perfetta’ felicità che l’esperienza umana racchiude in sé come sua propria possibilità. Persino in Paradiso le anime, come in terra, non si fondono e si annullano una nell’altra, ma conservano l’irriducibile verità del loro essere, della loro individuale esperienza e dei loro singoli meriti. Per questo, nella visione di Dante, quella *autonomia del relativo* diventa la chiave necessaria per garantire il valore della persona che ne riesce collocata e salvata entro la totalità dell’ordine divino, fatto di differenze più che di uniformità. E proprio questo dichiarano i primi personaggi del *Paradiso*, Piccarda e Costanza che in altro modo ripropongono il tema già affrontato e risolto nel *Convivio* a proposito del percorso del sapere. Ma se il *Convivio*, per la parte che gli compete, sta a monte dei canti III e IV del *Paradiso*, c’è pure qualcosa che sta loro a valle, o se si preferisce li accompagna da vicino. Si tratta naturalmente della *Monarchia*, e in specie della sua ultima parte –la seconda metà del libro III- là dove, proprio muovendo dalle pagine del *Convivio* alle quali abbiamo

dedicato così ampio spazio, è posta la distinzione e la reciproca autonomia della felicità raggiungibile su questa terra, alla quale sovrintende l'Impero, rispetto alla definitiva e assoluta felicità ultraterrena che ha in Dio il suo ultimo approdo. Di nuovo, non si tratta di appiattare i singoli àmbiti di discorso dimenticando le molte cose che li dividono, a cominciare dal fatto che le vicende di Piccarda e Costanza sono poste sotto il segno della violenza subìta che almeno in prima istanza ha fatto di loro delle 'infelici', il che dà un'inflexione particolare al significato della loro esperienza di vita, ma piuttosto di cogliere la coerente applicazione del medesimo principio, quello che ho tentato di definire come l'autonomia del relativo, o, per citare ancora una volta Falzone, quello di «fondare l'autonomia di un ordine inferiore sulla sua stessa inferiorità». Il nostro pensiero allora, come s'è detto, non può non andare alla *Monarchia*, che sottrae il senso e il fine della vita all'unica e totalizzante linea che va dalla terra al cielo oltrepassando la morte, e lo sdoppia secondo due diverse prospettive: la terrena e la celeste. In questo senso, di là dalla violenza subìta, Piccarda e Costanza hanno finito per ripiegare, se si vuole dire così, entro i limiti della loro vita terrena e ne hanno responsabilmente e virtuosamente accettato gli obblighi rinunciando al diverso ideale dettato dalla fede al quale si erano votate e che però hanno saputo conservare nel cuore quale consapevolezza di un diverso destino di perfezione. Per questo, hanno finito per meritare una beatitudine eterna altrettanto consapevole dei propri limiti ma non incrinata o insufficiente, e invece saldamente fondata sui valori propri della *differenza* che le costituisce come persone e in modo decisivo contribuisce al loro intenso fascino poetico.

Le donne di Dante: tra cronaca, filosofia e cosmologia

GIUSEPPE INDIZIO

In questo contributo su Dante e le donne l'impostazione sarà di tipo storico-biografico, lasciando da parte il più rilevante contesto letterario. Premetto, scusandomene fin d'ora, di non poter tenere conto delle implicazioni retoriche, filologiche, critico-testuali che una discussione sulle 'donne di Dante' inevitabilmente implica. Nei limiti delle mie conoscenze, l'obiettivo è esaminare quei passi dell'opera dantesca in cui l'autore esprime ciò che pensa delle donne intese come 'donne reali', sia come individui che come insieme di persone di genere femminile. Di necessità sono esclusi dall'indagine i casi, e sono la grande maggioranza, in cui Dante si riferisce alle donne in accezioni non storico-biografiche: pensiamo al mero uso lessicale (il termine 'donna' nelle sue molteplici accezioni), pensiamo alle donne che, soprattutto nelle *Rime* e nella *Vita Nuova*, sono co-protagoniste dell'azione in chiave letteraria, dunque non facilmente utilizzabili ai fini storico-biografici (donne che assistono all'azione drammatica, che ascoltano, che compiangono, che confortano, ecc.); naturalmente si escludono le donne elette a simbolo, dai più alti (la Filosofia, le Virtù, la Luna, la Chiesa, la Povertà, un angelo, ecc.) ai più bassi (da ancella a meretrice, in un caso 'donna' vale 'cavalla').

Senza addentrarci in questioni sociologiche, è alquanto evidente che la visione dantesca delle donne sia stata fortemente influenzata dal contesto (fiorentino) in cui l'autore consumò gli anni determinanti della sua formazione, inclusi pregiudizi largamente attestati non solo dalla letteratura secondaria, notoriamente misogina, ma dall'assetto istituzionale politico, religioso ed economico, altrettanto discriminatori ai danni delle donne. Quel che accadeva o che si credeva a Firenze riguardo la condizione femminile, inoltre, non era legato da quel che accadeva e credeva nelle regioni limitrofe, come anche in aree geografiche più distanti, come quelle transalpine, con cui i Fiorentini (mercanti, notai, giuristi, ecc.) erano per varie ragioni (commerciali, professionali, politiche, ecc.) in stretto contatto. Né furono senza effetti gli orientamenti prevalenti delle istituzioni dominanti, la Chiesa ma anche l'*élite* accademica, che alla Chiesa era del resto strettamente collegata.

Il titolo avrebbe potuto essere “Beatrice e le altre”, in quanto, se mi è consentito anticipare la tesi di questo breve contributo, Dante mostra in più occasioni di avere una visione delle donne non molto diversa da quella dei suoi contemporanei colti e, aggiungo, era noto per questa sua visione tradizionalista, se non conformista. I suoi personaggi femminili, spesso al centro di casi clamorosi o comunque eccezionali, non contraddicono una visione complessa e non banale delle donne, visione che tuttavia non era specifica di Dante. È con Beatrice, dunque con la *Commedia*, che, come in molti altri casi, Dante elabora concetti, idee e ruoli che valicano il contesto contemporaneo, assumendo che Beatrice non sia puro simbolo ma figura di donna reale, pertanto inclusa a pieno titolo ai presenti fini. E come donna reale Beatrice fu vista dai commentatori più antichi e più attendibili.¹ A conclusione di questa premessa, bastino pochi elementi quantitativi per comprendere quanto sia ampio e pervasivo il ruolo delle donne nelle opere di Dante. Limitandosi al termine ‘donna’:

Vocabolo frequentissimo nell’opera dantesca, soprattutto nella *Vita Nuova* (208 volte). Ricorre 87 volte nelle *Rime*, 29 nelle *Rime dubbie*, 124 nel *Convivio*, 94 nella *Commedia* (*Inf.* 10, *Purg.*, 37, *Par.*, 47), 4 volte nel *De vulgari Eloquentia*.²

Se ora consideriamo i personaggi femminili individualmente o collettivamente nominati, ecco le risultanze della *Commedia*, opera sotto tutti gli aspetti la più significativa: incluse alcune ripetizioni, Dante menziona personaggi biblici per 21 volte (*Inf.*, 3, *Purg.*, 9, *Par.*, 9); 85 volte nomina personaggi femminili mitologici o letterari: collettivamente le muse, le ninfe, le erinni, le parche e le piche, oltre a numerosi personaggi femminili individuali (33 – 32 – 20); 17 volte sono nominati personaggi storici, convenzionalmente donne vissute dall’antichità fino a prima della nascita di Dante (7 – 3 – 7); 20 volte sono nominati personaggi femminili contemporanei, donne nate o comunque vissute dopo la nascita di Dante (4 – 13 – 3); in 6 casi sono nominate donne fiorentine (0 – 3 – 3); infine, in 9 casi Dante si riferisce alle donne collettivamente, in termini reali e non secondo codici simbolici o allegorici (2 – 7 – 0).

¹ Sporadicamente, può ancora oggi capitare di imbattersi in dubbi se la Beatrice dantesca sia puro simbolo e non una donna realmente vissuta come Beatrice Portinari. Tuttavia, in sede di riscontri concreti, nulla viene prodotto.

² Dolcini, ED, s.v. *Donna*.

Prima di procedere, devo avvertire che non concordo con alcune recenti tendenze storiografiche, per le quali appare prioritario attualizzare, ovvero rileggere le antiche fonti in chiave moderna, se non addirittura contemporanea, riscrivendo la condizione femminile nel Medioevo con anche una spiccata commistione tra ruolo della donna e teoria del genere, ovvero del *gender*.³ Seguendo tali tendenze, come si mostrerà, non ci si astiene dal generalizzare evidenze circoscritte, elementi singoli o frammentari, al fine di ricostruire un quadro del tutto nuovo (e del tutto virtuale) della condizione femminile medievale, che in alcuni casi viene raffigurata, si direbbe, oltre le più rosee aspettative: le donne scrivevano, le donne lavoravano, le donne svolgevano attività d'impresa, e consimili. Tuttavia, si tratta di proposizioni altamente discutibili (e discusse), così come lo sarebbero quelle opposte (le donne non leggevano, non scrivevano, ecc.), laddove le une e le altre generalizzazioni dovrebbero essere preferibilmente evitate in favore di un'indagine storica specifica, circoscritta e rigorosamente basata su fonti, non su ipotetiche tendenze, movimenti, idee, in genere di conio contemporaneo.

Che nel Medioevo alcune donne parlassero in pubblico, lavorassero, scrivessero, che s'istruissero e ricoprissero i più vari ruoli sociali, politici ed economici è indiscutibile ed è documentato. Chiara d'Assisi ha costituito un Ordine religioso, sebbene presto 'integrato funzionalmente' dal Papato nelle (ultra-misogine) gerarchie ecclesiastiche, che ne riformarono più volte la Regola. E Chiara non fu certo la sola donna ad eccellere in un ambito pur strettamente maschilista quale quello religioso, numerose badesse medievali, che pure rispetto agli omologhi maschili scontavano limiti invalicabili alle proprie prerogative, lo testimoniano. Che tuttavia tali casi fossero *generalizzati* e che nel Medioevo le donne *comunemente* scrivessero o ricoprissero ruoli apicali nei vari contesti della società civile appare assai dubbio, e basterebbe citare il caso celebre di Rosalind Franklin cui, non nel Medioevo, ma nella civilissima Inghilterra degli anni '50 del Novecento furono negati i meriti nella comprensione della vera struttura del DNA. Occorre subito ricordare, e sarà argomento di questo contributo, che per i secoli che qui interessano (XIII-XIV), le donne ancor più raramente degli uomini avevano l'opportunità di comparire in atti; che larga parte della documentazione si è perduta; che la grande maggioranza delle donne (e degli uomini) nel Medioevo non ha lasciato alcuna traccia nella documentazione scritta e,

³ Sulla *gender history*: *Gender and Society in Renaissance Italy*; Zarri, *La memoria di lei*; Sarti, *Oltre il gender?*; Innessi, *Donne e genere*; Rose, *What's Gender History*.

pertanto, di loro non sappiamo nulla e nulla è lecito inferire da tali lacune. Né sarà un caso se nella *Commedia*, su svariate centinaia di personaggi, sono a malapena una quindicina le donne che parlano (anche meno se escludiamo le donne puramente mitologiche), di cui appena 6 quelle contemporanee.⁴

In base all'approccio storiografico attualmente più innovativo, non di rado si citano (né si potrebbe altrimenti) casi di donne fuori del comune per il ruolo sociale e per le azioni, a volte veri e propri eventi storici, di cui si resero protagoniste (Adelaide di Borgogna, Matilde di Canossa, Adelaide del Vasto, Bianca Maria Visconti, Isabella d'Aragona, Ippolita Sforza, ecc.);⁵ ciò allo scopo di valorizzare: «L'influenza o l'effettivo ruolo politico che talune donne hanno saputo conquistarsi in forme più o meno autoritarie in luoghi e tempi diversi, monasteri, feudi, corti signorili, ambiti principeschi, comunque sempre ai vertici della società».⁶ Un approccio selettivo che giunge ad estrapolare frammenti diaristici pur di enfatizzare una sorta di parità uomo-donna che, se vi fu in certi *ménages* coniugali medievali, certo non potrà essere considerata la norma:⁷

Nel tardo Medioevo alla donna la dimensione pubblica era negata: le *foeminae* non governavano, non ricoprivano cariche pubbliche, non incedevano nei tribunali, se non in veste di testimoni o accusatrici, non commentavano, non insegnavano e non potevano gestire il potere, tranne che nelle badie.⁸

Di fronte a un sistema educativo di base che nel Medioevo cristiano presentava spaventose zone d'ombra anche per la meno svantaggiata classe maschile, si ipotizza oggi che il processo di alfabetizzazione tra XII e XIII secolo si sia invece:

⁴ Traggio tale informazione dall'eccellente contributo di Paola Vecchi, presentato al medesimo Convegno.

⁵ Senza dimenticare l'alta cultura elitaria, dove emergono: “donne dotate di uno straordinario *esprit de finesse* o di una mostruosa vastità di letture come Eloisa, Ildegarda di Bingen, Christine de Pizan” (Petti Balbi, *forme di credito femminile*, p. 11). Donne non comuni, le quali non è chiaro quanto possano essere prese a riferimento per *tutte le donne* dell'epoca.

⁶ Ivi, p. 10.

⁷ «“Essendo tu mia donna e compagna, partecipe con esso meco del bene e del male, dell'onore e del mancamento”»; così si esprime a metà del Quattrocento il sarzanese Antonio Ivani nei confronti della moglie Maria (cit. in ivi, p. 11).

⁸ Veneziani, *Le donne nel panorama sanitario*, p. 65.

esteso lentamente anche alle donne; [...] che si va prepotentemente diffondendo nelle città a scapito del vecchio sistema d'insegnamento di stampo religioso-morale impartito dai religiosi: cioè leggere, scrivere, far di conto, con minime nozioni di ragioneria e di diritto proprie del sapere mercantile, per potersi destreggiare tra scrittura e danaro, contratti e profitti, quasi sempre di fronte a un notaio.⁹

Tuttavia, al momento di fornire una casistica concreta, si finisce sistematicamente per additare esempi di donne non comuni ai loro tempi, come, per rifarci all'ambiente toscano, Margherita Bandini, moglie di Francesco di Marco Datini, che:

in virtù di una conquistata capacità di scrittura e di lettura, seppe raggiungere mansioni manageriali nell'azienda del mercante di Prato, spazio autonomo per relazioni sociali, fiducia, credito e rispetto, con una rara complementarietà di essere e di agire all'interno di una coppia.¹⁰

Tralasciando l'uso accattivante (e del tutto anacronistico) del termine *manageriale*, che presuppone l'esistenza, progressivamente affermata solo a partire dal XVIII secolo, di professionisti della gestione aziendale nella maggioranza dei casi slegati dalla proprietà dell'impresa, occorrerebbe forse contestualizzare ed interrogarsi se tale presunto ruolo 'manageriale' fosse svolto in dipendenza (spesso la donna-manager si sottoscrive *vice et nomine* del marito) o quanto meno in accordo con le direttive maritali. Si obietterà che alla fine del Duecento a Londra e Parigi sono documentate alcune scuole elementari femminili, tuttavia, non è difficile intuire che si trattò di esperienze non rappresentative della gran parte dei contesti medievali, estremamente circoscritte per area geografica e per classe sociale.

La documentazione offre qualche spunto interessante al riguardo e, fortunatamente, in un contesto molto prossimo a Dante. Nel settembre 1295, come attestano i registi notarili di uno dei più famosi notai fiorentini del tempo, Matteo di Biliotto, tale Manetto di Bovattieri si pose ad apprendere l'arte della pittura presso Diana, consorte di Azzo di Mazzetto, artista figurativo noto agli storici dell'arte. Fatto di estremo rilievo, Diana appare non solo pittrice 'di fatto' ed insegnante, ma – caso rarissimo – in grado di sottoscrivere in un rogito notarile senza bisogno del prescritto mundualdo maschile ed in nome proprio (non, come in molti altri casi, *vice et nomine* del marito). Portando alle estreme conseguenze certe tendenze

⁹ Petti Balbi, *Forme di credito femminile*, p. 14.

¹⁰ Ivi, p. 15.

storiografiche, si potrebbe forse dedurre che nel Duecento molte donne erano regolarmente attive come pittrici al pari degli uomini, e che spesso comparivano in atti in prima persona. Al contrario, pur essendo un personaggio a suo modo eccezionale, monna Diana non risulta iscritta all'Arte né qualificata come pittrice, non compare in altri atti, molto probabilmente interveniva nell'impresa familiare solo in assenza del marito, che altrettanto plausibilmente affiancava nelle attività quotidiane.

Si aggiunga che, nonostante Firenze presenti un contesto socialmente ed economicamente molto evoluto rispetto al resto della penisola italiana (e non solo), non ci sono prove che nel Duecento e nel primo Trecento le donne pittrici apprendessero la pittura al di fuori dell'ambito familiare né che fossero ammesse all'iscrizione all'Arte, fino almeno al 1320.¹¹ Sempre badando alle fonti, in tal caso figurative, sappiamo che, ancora in pieno Cinquecento, Vasari raffigura i pittori della compagnia di San Luca (che dal 1340 era appunto la corporazione dei pittori fiorentini), presentando: «da un lato gli uomini della compagnia, e dall'altro tutte le donne ginocchioni».¹² Di diverso avviso i fautori della nuova storiografia:

Dagli studi più recenti sul lavoro femminile medievale emerge un quadro completamente diverso rispetto agli stereotipi tradizionali: non donne chiuse in casa a svolgere mansioni domestiche, o filatura, tessitura e cucito, ma attivissime in tutti i settori (compresi i più pesanti, come l'edilizia o il lavoro in miniera), e a tutti i livelli, dalla manovalanza all'imprenditoria.¹³

Difficile, tuttavia, concordare con lo stereotipo di un Medioevo femminile 'tutto da riscrivere', il che non vuol dire affatto dare per conclusi i percorsi di ricerca, solo che qualsivoglia riscrittura dovrebbe emergere dallo studio delle fonti, dunque da nuove evidenze documentarie più che da nuove 'impostazioni' di ricerca. Per avvicinarci a Dante, un simile quadro imporrebbe, tra altri effetti collaterali, di cancellare per intero la perorazione di Cacciaguida sulle donne e la vita familiare nella 'sua' Firenze nel XII secolo (in realtà la visione di Dante sul modello di donna a lui più congeniale per sensibilità e convinzioni), su cui si tornerà. Ribadita l'ovvia considerazione di una condizione femminile nient'affatto monolitica né omogenea secondo le aree geografiche, le classi

¹¹ Baldini, *Per la pittura fiorentina*, p. 272.

¹² Cit. *ivi*, p. 272, n. 156.

¹³ Zanoboni, *Donne al lavoro nel Medioevo*, p. 159.

sociali, le fasi storiche, tuttavia, l'abbandono di vecchi stereotipi non dovrebbe portare a crearne di nuovi; invero, talvolta ci si adatta ad esplorare pochi fondi archivistici notarili, di poche grandi città, le cui risultanze appaiono di necessità selettive rispetto ad un tessuto sociale complessivo molto più ampio, articolato e, per sua natura, frammentario, in gran parte ignoto alle fonti scritte.

Un ulteriore aspetto degno di nota con riguardo alla documentazione superstite, inevitabilmente sbilanciata a favore degli uomini, viene espresso dalla nuova storiografia:

Per parte loro, *le donne facevano di tutto per rimanere nell'ombra*, e anche la redazione scritta dei contratti di apprendistato avveniva solo quando sussisteva un loro preciso interesse (corsivo mio).¹⁴

Dunque, le donne apparirebbero poco frequentemente nei documenti medievali non perché, a tacere di mille impedimenti e discriminazioni, mancassero di personalità giuridica, bensì per loro *scelta* o *interesse*. Una posizione, a mio avviso, molto controversa.¹⁵ In altri casi si va intenzionalmente *oltre* ciò che dicono i documenti:

Già per il secolo XIII si è così parlato di donne d'affari genovesi, *benché non siano state trovate figure di vere imprenditrici*, ma solo donne che *saltuariamente intervengono nel settore commerciale* e lucrano sul danaro (corsivo mio).¹⁶

¹⁴ Zanoboni, *Il lavoro femminile*, p. 25. Simili proposizioni sollevano considerevoli dubbi, come ben evidenziano Greci, *Donne e corporazioni*, pp. 77-91, e soprattutto, con riguardo al caso di Firenze, Bandini, *Per la pittura fiorentina*, pp. 273-274.

¹⁵ Su tale assunto, le assennate considerazioni di Nicoletta Baldini: «Non possiamo neppure supporre – seguendo le linee di ricerca di Maria Paola Zanoboni – che anche a Firenze, come in altre realtà geografiche, soprattutto al di là delle alpi – fossero le donne stesse col tempo, e senza neppure tener troppo di conto le disposizioni dell'Arte (...), a scegliere di non apparire nei ranghi dell'Arte stessa, preferendo svolgere quella artistica, come altre professioni, in una sorta di anonimato che ne favoriva maggiore libertà (...). Assai difficile stabilirlo perché sono i documenti che tacciono ed infatti anche nella lunga (e mai interrotta) frequentazione delle carte notarili relative a Firenze (ma non solo) per un ampio arco temporale, che procede dal XIV e giunge al XVI secolo, non ho mai trovato menzione di donne che, anche nello stato vedovile, facessero velato riferimento ad una loro attività artistica. E questo, al momento, sembra lo scenario fiorentino» (Bandini, *Per la pittura fiorentina*, pp. 273-274).

¹⁶ Petti Balbi, *Forme di credito femminile*, p. 17. Una interessante lettura è il volume di Atti *Dare credito alle donne* (2012). Un breve *specimen* dell'importante studio sulla condizione femminile a Genova nel Medioevo, fa chiaramente comprendere come tale condizione non sia affatto generalizzabile, in quanto si

Il che, non a caso, è esattamente quel che accade per Diana, moglie di Azzo pittore, e soprattutto, ai nostri fini, per Tana Alighieri. La sorella di Dante, a norma delle ricordanze familiari, risulta impiegata per alcuni anni (1281-1290) presso la Tavola del marito, Lapo Riccomanni, per la quale eseguiva mansioni fiduciarie in caso di assenza o altro impedimento ad agire del coniuge, senza che si possa per questo configurare un ruolo 'manageriale'. Procedendo oltre, *nulla quaestio* che la condizione femminile nella Firenze di Dante (e dunque in Dante) sia un tema di notevole complessità, ricco di sfumature, che non ammette semplificazioni ma necessita di strumenti di ricerca multidisciplinari. Esistono e sono documentate non solo a Firenze donne-lavoratrici: per limitarci all'Arte di Dante, quella dei Medici e Speciali, con cui il poeta ebbe certamente particolare familiarità, abbiamo alcuni dati interessanti: negli inventari dell'Arte tra il 1356 ed il 1409 figurano i nomi di appena 40 donne, tra cui medici (solo quattro casi accertati e due probabili), ma soprattutto levatrici, visti gli ostacoli posti ai medici maschi ad accostarsi agli organi genitali femminili, e alcune farmaciste. Probabilmente, per quanto largamente in minoranza rispetto agli equivalenti maschili, erano molte di più le donne che praticavano l'arte come 'empiriche':

Praticarono piuttosto la medicina e la chirurgia come 'empiriche' (termine ampiamente utilizzato dai *doctores artium et medicinae* per riferirsi ai professionisti della salute senza titoli accademici) detentrici però di un sapere ereditato da tradizione familiare o coniugale; in nulla differenti dai loro colleghi maschi. Diffuso durante tutto l'Evo Medio, l'*insegnamento privato* (corsivo mio) costituì il sistema più comune di erudizione e apprendimento (...). Segreti professionali, che nulla avevano a che vedere con la deontologia corrente, si tramandavano gelosamente da maestro ad allievo, da padre a figlio o figlia, e da marito a moglie (...). Una moglie o una figlia, *in assenza di eredi maschi* (corsivo mio), si faceva carico di raccogliere l'eredità dell'esercizio praticato dal congiunto ritiratosi, tentando di rendersi abile nella stessa specialità e di mantenere la medesima cerchia clientelare. Non si trattava assolutamente di volgari ciarlatane o fattucchiere praticone, nemmeno di semplici levatrici o mammane che assistevano le donne al momento del parto e si occupavano dei disordini del sistema riproduttore, non essendo permesso ai maschi l'approccio alle pudenda femminili.¹⁷

parla chiaramente di patrimoni, di transazioni riportate in cartolari notarili, di uso politico delle doti, ecc. Tali aspetti non consentono a mio sommo avviso alcuna riscrittura della condizione femminile né l'abbandono di presunti stereotipi, quanto piuttosto una migliore e più corretta comprensione di fenomeni locali, riferibili oltretutto a ben ristrette élites sociali, nella fattispecie quella genovese.

¹⁷ Veneziani, *Le donne nel panorama sanitario*, p. 68.

Focalizzandoci sulla famiglia di Dante, inquadrabile nella piccola-media borghesia delle Arti, essa rappresenta in scala ridotta fenomeni sociali di più ampia portata: donne che lavorano (Tana Alighieri), donne che ereditano (Gemma Donati, moglie di Dante), donne che dispongono dei propri beni in sede successoria (Cecca di Leone Poggi, nipote di Dante), donne che intervengono in rogiti fondiari e immobiliari e in attività commerciali (Tana Alighieri). Tuttavia, che tali casi siano la regola e, soprattutto, che il ruolo della donna sia inquadrare in un contesto sociale, economico, giuridico, giuslavoristico (ma anche familiare, religioso e culturale in senso ampio) paritetico rispetto a quello maschile, questo non trova alcun serio appiglio nella documentazione fiorentina. Ed inutile dire che, anche nel settore medico-sanitario appena trattato, Firenze rappresenta un caso di eccellenza quanto a presenza femminile: ai 40 casi di iscritte all'Arte nel quasi cinquantennio 1356-1409 (con una media annuale di poco inferiore a 0,75), si contrappongono i 550 casi di Siena tra il 774 e il 1555 (0,7). Un caso noto per Pistoia, appena due per Bologna in 130 anni (1304 e 1436). Due donne medico nel Piemonte del Trecento, poco più in Veneto, 6 casi a Venezia sempre nel Trecento. Con un'avvertenza: «Dopo la metà del XV secolo e fino all'epoca dei Lumi (...) le donne-medico scomparvero».¹⁸

Venendo a Dante, come accennato, il poeta era noto per una visione della donna del tutto omogenea rispetto ai tempi. Cito un passo di Cecco d'Ascoli: «Rare fiate, *come disse Dante*, / s'intende sottil cosa sotto ben[d]a (corsivo mio)» (*L'Acerba*, IV 9, 109-10), con chiaro riferimento ai vv. 56-9 di *Doglia mi reca*, celebre canzone dei tempi dell'esilio. In quei versi Dante afferma di doversi astenere da discorsi filosofici complessi in quanto, rivolgendosi a donne, accade rare volte che tali discorsi siano intesi. Questa convinzione dantesca viene ripresa da Cecco d'Ascoli il quale, a sua volta, non trova nulla di strano in una esternazione che oggi andrebbe ben difficilmente esente da critiche.

Se esaminiamo la questione femminile in termini di cronaca storica prossima a Dante, partiamo dalla cultura filosofica dominante, condivisa da studenti, baccellieri e maestri di Arti, da giuristi e medici, in altri termini da chiunque avesse ricevuto un'istruzione superiore e avesse compiuto studi su testi e commenti aristotelici: apprendiamo che la natura punta a generare maschi e non femmine, la nascita di donne rappresenterebbe uno

¹⁸ Ivi, p. 71.

dei casi in cui la natura non raggiunge i suoi scopi, ne tratta con la consueta dottrina Gianfranco Fioravanti:

Certamente il mondo dei *litterati* universitari era e rimarrà per secoli rigorosamente ed esclusivamente maschile e teorizzerà, sia sul piano della ‘complessione’ fisica che su quello delle capacità intellettuali, una strutturale inferiorità di genere (...). Quanto alla inferiorità femminile sarebbe facile elencare autori e testi dell’Età di mezzo che condividono questa convinzione.¹⁹

Non solo dominava una dottrina biologica per cui la natura intenderebbe di preferenza generare il maschio ma ricordiamo altresì la dottrina teologica cattolica, *in primis* quella paolina, decisamente misogina, per cui le donne non potevano (e non possono) accedere al sacerdozio né predicare né assolvere. Se lo stesso evangelista Luca sembra mostrare un velato disappunto per esser state delle donne ad aver per prime scoperto il sepolcro vuoto del Redentore e dunque l’avvenuto miracolo della resurrezione, sono fin troppo note le posizioni di Agostino, improntate ad una misoginia la cui onda lunga è pur sempre riconducibile alla Bibbia. Ai sensi di *Genesi* I, 26-27 la donna è: «umile costola di derivazione, ella è uomo mancato e imperfetto, pertanto inferiore».²⁰ Per Filippo da Novara, non un illetterato ma cancelliere allo Studio di Parigi nel medio Duecento, alle donne non doveva esser concesso di leggere né scrivere, mentre per Bartolo da Sassoferrato, massimo giurista medio-trecentesco, drastiche esclusioni delimitavano l’accesso alle donne alla vita civile e amministrativa, *in primis* quella universitaria:

Bartolo tira le fila di un discorso antico: le donne possono entrare a far parte delle confraternite, ne sono un esempio i *collegia mulierum religiosarum* costituiti per distribuire elemosine (*in collegiis quae celebrantur ut dentur elemosine, optime possunt esse sicut etiam viri, ut videmus, quod sunt collegia mulierum religiosarum*). Ma è evidente che qui egli utilizza le soluzioni già chiare alla dottrina precedente in chiave nuova, per elaborare cioè il criterio generale di ammissione delle donne ai *collegia licita*: esse sono sempre da ammettere se la causa per la quale l’associazione è costituita non contraddice la condizione femminile (*omnes masculi et etiam foemine, si tamen illud cuius causa collegium celebratur non repugnet statui mulierum*). In questo contesto, per contrasto, egli ricorda il divieto per

¹⁹ Fioravanti in *Introduzione a Dante, Convivio*, p. XXI.

²⁰ Ivi, p. 65.

le donne di svolgere attività di insegnamento e di giurisdizione (*Nam in collegio decurionum non posset esse mulier vel in collegio Doctorum (...) Est enim eis docendi et iudicandi officium interdictum*).²¹

Se passiamo a Dante, in effetti, il quadro non è sempre confortante rispetto al moderno ideale di parità uomo-donna (francamente superfluo parlare di teorie *gender* in tale contesto). Sappiamo da Cacciaguida che ai tempi di Dante a Firenze si maritavano le figlie in età sconveniente, che le donne erano abbandonate da uomini perennemente in giro per affari, che nella vita privata non ignoravano le lascivie di una Cianghella della Tosa. La visione dantesca non è slegata dalla realtà, trovando piena rispondenza nella documentazione del tempo: dagli *instrumenta dotis*, alle evidenze sulle età modali per matrimoni e figli, ai rogiti notarili, fino alla letteratura misogina del tempo. Inoltre, sono giunte fino a noi numerose tra reprimende religiose e leggi suntuarie (non solo per Firenze ovviamente) suscitate dagli eccessi femminili nella moda e nel vestiario. Più in generale, l'educazione femminile equivaleva al tempo a una lunga preparazione al matrimonio, basata sul buon comportamento, sul governo della casa e sulla castità della futura sposa, invero affidata a custodi quasi sempre distratti. Va detto che nelle scelte che la riguardavano non era d'uso chiedere il parere della donna né la natura dei suoi sentimenti, come mostra la funesta usanza di stipulare accordi matrimoniali per le bambine fin dalla culla. E questo fu anche il caso di Dante, cui Gemma Donati fu promessa in sposa tramite regolare strumento dotale ad un'età che stimiamo di poco più di 5 anni.

Al di là di edulcorate rappresentazioni letterarie, la vita coniugale era avara di gratificazioni. Il ruolo femminile era subordinato alla rude e asfittica egida paterna prima e maritale dopo. Sovente la donna cadeva vittima di discutibili regole di pedagogia coniugale, come l'abitudine di battere la moglie per inculcare rispetto e buona creanza. Antonio Pucci, nel secondo Trecento, passava per un moderato quando suggeriva ai mariti di inveire, maledire e bastonare la moglie non in tutte le occasioni (e non era affatto infrequente che si poetasse per altre donne). Stando alle prediche del domenicano fra' Giordano da Rivalto (o da Pisa) nessuno dei giovani maschi giungeva casto alle nozze e la fedeltà coniugale era appannaggio dell'un per cento dei casi. Tuttavia, una lamentevole disparità colpiva le adulate che, a differenza degli elogiati complici maschili, subivano multe e addirittura il carcere, col serio pericolo di non essere più riaccolte in casa. Le cause matrimoniali, per cui era esclusiva la

²¹ Natalini, *Appunti sui 'collegia'*, p. 111.

competenza del foro ecclesiastico, erano piuttosto frequenti. Non di rado le donne chiedevano l'annullamento del matrimonio a causa della insufficienza del coniuge, difetto che in genere si credeva provocato da affatturamento. Se la prova del difetto maschile era data, il matrimonio era sciolto. Anche la dubbia abitudine di dichiarare i voti matrimoniali durante i preliminari del gioco amoroso, visto lo stato di alterazione in cui si trovava il promittente, provocava non pochi problemi, oltre a inopinati casi di poligamia.²²

A Firenze non mancavano le degenerazioni comuni, come la prostituzione abituale di giovani donne e vedove, vittime dell'indigenza e di una società che concedeva poco ai deboli, specie di genere femminile. In età dantesca, il Comune di Firenze, come ad esempio nel 1287, pronunciava periodicamente la nullità dei contratti che vincolavano donne a postriboli e taverne. Purtroppo, era frequente che il peso di colpe più grandi di loro ricadesse sulle vittime, sicché le prostitute venivano bersagliate dalla maldicenza popolare e da salatissime multe, ma se recidive nell'adescamento vicino a chiese, erano marchiate a fuoco sulla guancia destra, rese inabili al loro mestiere. Il Comune inviava emissari ogni mese per ispezionare i postriboli onde affrancare chi fosse trattenuta contro la propria volontà e per l'imposizione di una tassa sulla prostituzione.

Molto poco sappiamo, e saranno stati la maggioranza dei casi, della condizione femminile dei ceti meno abbienti e più svantaggiati, che raramente lasciavano tracce nei documenti, sebbene si possa facilmente intuire la condizione servile di molte donne residenti nel contado, nonché gli abusi cui erano sottoposte donne in tale condizione servile in contesti signorili, sia feudali che urbani. Temi che la storiografia specialistica ha affrontato e che, a mio avviso, lasciano poco spazio a revisionismi. Una minima ma non insignificante conferma della scarsa presenza delle donne in documenti, dovuta non a scelte deliberate ma ad uno *status* giuridico, pervasivo e capillare, discriminatorio e non paritetico, ci viene proprio dal microcosmo familiare dantesco, che rispecchia necessariamente quanto accadeva nel più ampio contesto cittadino: Dante appare in circa una quarantina di

²² A sicuro scioglimento portava la prova che la donna avesse avuto rapporti sessuali prematrimoniali non a conoscenza dello sposo. Le testimonianze di accoppiamenti illeciti erano in genere di prima mano in quanto compagni dell'adultero erano abituati a parcheggiarsi in armi ai piedi del letto, per difenderlo nel caso d'un indesiderato rientro del legittimo consorte. Più agevoli le cause di scioglimento di matrimoni contratti tra parenti prossimi in grado vietato dal diritto canonico. Notai, medici, banchieri e mercanti fiorentini sapevano come farsi raccomandare in Curia ed ottenere la desiderata dispensa.

documenti (quasi nessuno, come noto, per il periodo dell'esilio); suo figlio Pietro, notaio e giurista, in circa un'ottantina, l'altro figlio Jacopo in oltre una ventina. All'opposto, sua madre Bella compare in un solo atto (e neppure direttamente), sua moglie Gemma in sette, sua figlia Antonia in sei. Delle due sorelle consanguinee di Dante, una è addirittura innominata (una sorella di Dante che non ha lasciato traccia nei documenti!); l'altra di nome Tana ebbe una vita comune al proprio ceto: sposa intorno ai 15 anni, madre prima dei 20, infine vedova. Altre donne Alighieri ebbero un fine vita altrettanto comune nella Firenze del tempo: Cecca Alighieri, figlia della sorella innominata di Dante e dunque nipote diretta, con la vedovanza si rese oblata all'ospedale della *Domus Dei* in Borgo San Lorenzo, trovando sepoltura nella chiesetta omonima.

Concluderei la parte 'non beatriciana' con un'esplorazione delle opere di Dante in merito alla condizione femminile. Nella generalità dei casi è sconsigliabile, ed è in effetti sconsigliato dagli specialisti, sovrapporre alle rime e in genere ai testi lirici (quelli danteschi più degli altri) dei contenuti biografici. Dunque, ho adottato la massima prudenza nella scelta di passi che mi siano sembrati rilevanti allo scopo.

Rime e *Vita nuova*

Nelle *Rime* Dante non fornisce alcun elemento che sia pacificamente biografico, solo si può dire che in alcuni casi si tratta probabilmente di donne reali opportunamente trasfigurate da un *senhal*: Violetta, Fioretta, Pargoletta. Non si esce quasi mai da una raffigurazione femminile stilizzata, aderente ai dettami della lirica cortese e stilnovista. La donna Pietra, all'opposto, fa parte di un'esperienza amorosa assai più realistica che, col suo crudo linguaggio, poco concede all'immaginazione, sotto questo aspetto quasi un equivalente femminile della *Tenzzone* comico-realistica con Forese Donati. Mi sembra d'altro lato interessante che Dante espliciti come a suo parere esistano *alcune* donne in grado di intendere discorsi sul dio d'Amore, e basti citare l'*incipit* di una delle sue canzoni più celebri: *Donne ch'avete intelletto d'amore*.

Nella *Vita Nuova* troviamo passi in cui, sotto il persistente velo letterario, Dante sembra attingere al suo bagaglio di esperienze vissute. In qualche caso, emerge una certa volubilità degli affetti femminili:

«La donna per cui Amore ti stringe così, non è come l'altre donne, che leggermente si muova del suo cuore» (XIII 5). Una convinzione vagamente misogina ripetuta, come di dirà, in celebri versi del poema.

Anche in altri passi Dante fa 'opportune' distinzioni tra donne e donne.

«E pensai che parlare di lei non si convenia (...); che io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine» (XIX 1).

E ancora, tra le tante chiamate in causa, c'è una donna che lo assiste in occasione di una infermità, forse la stessa, di tipo oftalmologico, accennata nel *Convivio*. Certamente si tratta di una delle sue due sorelle consanguinee:

«La quale era meco di propinquissima sanguinitade congiunta» (XXXIII 1-14).

Convivio

Nel *Convivio* si assiste ad una certa evoluzione, nel senso che Dante, pur non mettendo in discussione la visione medievale della donna (e lo vedremo citando alcuni passi della *Commedia*), elegge alcune donne a parte integrante della classe dirigente italiana, una classe dominante di estrazione feudale, Gianfranco Fioravanti parla di una classe di *rentiers*, cui nella visione dantesca è demandato il governo della società civile. Si tratta, a scanso di equivoci, di donne di alto rango, dotate di nobiltà, vuoi di stirpe, vuoi d'animo, che al pari degli omologhi rappresentanti maschili hanno necessità di munirsi di un livello culturale adeguato, inclusa una formazione etica e morale, cui Dante vuol provvedere in prima persona appunto col *Convivio*:

«Ché la bontà dell'animo, la quale questo servizio attende, è in coloro che per malvagia disusanza del mondo hanno lasciata la letteratura a coloro che l'hanno fatta di donna meretrice; e questi nobili sono principi, baroni, cavalieri e molt'altra nobile gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari, e non litterati» (I IX 5).

L'idea (o l'ideale) di bellezza femminile è toccato varie volte. Oggi lo definiremmo un ideale fuori moda, in quanto esclude che l'abbigliamento e il trucco aggiungano qualcosa alla bellezza femminile, una posizione che probabilmente già a quel tempo era considerata obsoleta:

«Non si può bene manifestare la bellezza d'una donna, quando li adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima» (I X 12).

A volte, altro segno dei tempi, viene segnalato con favore che la donna sia imberbe:

«E nella femminezza (è amabile) essere ben pulita di barba in tutta la faccia» (I XII 8).

Anche il senso del pudore e della vergogna è per Dante un elemento grandemente apprezzato nelle donne:

«Sì come è nelle donne e nelli giovani, dove la vergogna è buona e laudabile» (IV XIX 8).

«Lo pudore è uno ritraimento d'animo da laide cose, con paura di cadere in quelle; sì come vedemo nelle vergini e nelle donne buone e nelli adolescenti» (IV XXV 7).

De vulgari Eloquentia

Nel trattato linguistico, coevo a quello dottrinale, Dante ribadisce che anche le donne fanno parte di quanti naturalmente desiderano parlare, sebbene quel 'ma anche' sembra forse presumere il superamento (e dunque l'esistenza) di un pregiudizio in senso contrario:

«Ci è ben chiaro che quest'arte dell'eloquenza è necessaria a tutti – tant'è vero che ad essa tendono non solo gli uomini, *ma anche* le donne e i bambini, per quanto lo consente la natura (corsivo mio)» (II 1).

Il modo di parlare delle donne fa parte a tutti gli effetti della loro femminilità, al punto che in alcuni casi proprio il modo rozzo di esprimersi va a cancellare tale femminilità. Dante ne tratta, per esperienza *de visu*, con riguardo alle donne bresciane, veronesi, vicentine e padovane:

«C'è poi quell'altro volgare, come s'è detto, talmente irsuto ed ispido per vocaboli e accenti che per la sua rozza asprezza non solo snatura una donna che lo parli, ma tu, o lettore, a sentirla sospetteresti che sia un uomo» (I XIV 4).

Epistole

Da alcuni accenni delle *Epistole*, apprendiamo che anche Dante ha vissuto esperienze di femminilità assoluta e irresistibile, cui ciascuno studioso è libero di prestare credito o meno:

«Appena ebbi posto i piedi, sicuro ed incauto, presso la corrente del Sarno, d'improvviso, ahimè, una donna, come folgore dall'alto, apparve, non so come, ai miei voti per costumi e bellezza in tutto conforme» (IV 2).

In altri casi, ma l'attribuzione è *sub iudice*, le donne sono additate come coloro che per antonomasia parlano un linguaggio di basso livello:

«Per quel che riguarda il linguaggio questo è dimesso e umile perché si tratta della parlata volgare che usano anche le donnette» (XIII 31).

Commedia

E veniamo all'opera certamente più rilevante, sotto tutti i profili, la *Commedia*. Com'era da attendersi, la varietà dei toni, delle sfumature, l'escursione dei registri stilistici è tale che, a mio avviso, non risulta materialmente possibile ricondurre ad unità la visione femminile di Dante, dunque, non resta che mettere in evidenza alcuni passi particolarmente significativi, senza pretesa di completezza né di esaustività. Tanto premesso, come amava dire Michele Barbi, le parole di Dante sono quelle che sono.

Cattive inclinazioni delle donne

Donne dedite alla prostituzione: «Via, / ruffian! qui non son femmine da conio» (*Inf.*, XVII 65-66).

Donne dedite alla stregoneria: «Vedi le triste che lasciaron l'ago, / la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; / fecer malie con erbe e con imago».

Donne incostanti negli affetti: «Per lei assai di lieve si comprende quanto in femmina foco d'amor dura, se l'occhio o 'l tatto spesso non l'accende» (*Purg.*, VIII 76-78).

Donne discinte, prive di senso della misura: «Ché la Barbagia di Sardigna assai / ne le femmine sue più è pudica / che la Barbagia dov'io la lasciai. / O dolce frate, che vuo' tu ch'io dica? / Tempo futuro m'è già nel cospetto, / cui non sarà quest'ora molto antica, / nel qual sarà in pergamo interdetto / a le sfacciate donne fiorentine / l'andar mostrando con le poppe il petto. / Quai barbare fuor mai, quai saracine, / cui bisognasse, per farle ir coperte, / o spiritali o altre discipline? / Ma se le svergognate fosser certe / di quel che 'l ciel veloce loro ammanna, / già per urlare avrian le bocche aperte» (*Purg.*, XXIII 94-108).

Donne idealizzate del passato

Donne nobili, generalmente parte di un passato mitico e aureo: «Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito nomar le donne antiche e' cavalieri, pietà mi giunse, e fui quasi smarrito» (*Inf.*, v 70-72).

Donne come mogli, madri e vedove

«Come la madre ch'al romore è desta / e vede presso a sé le fiamme accese, / che prende il figlio e fugge e non s'arresta, / avendo più di lui che di sé cura, / tanto che solo una camiscia vesta» (*Inf.*, XXIII 38-42).

«Tanto è a Dio più cara e più diletta / la vedovella mia, che molto amai, / quanto in bene operare è più soletta» (*Purg.*, XXIII 91-93).

La donna ideale

A riprova di una visione non propriamente 'moderna' né paritaria tra i generi, la donna ideale di Dante emerge voltando in positivo il modello tutto in negativo delle Fiorentine contemporanee. Chi parla è Cacciaguیدا:

«Bellincion Berti vid'io andar cinto / di cuoio e d'osso, e venir da lo specchio / la donna sua senza 'l viso dipinto; / e vidi quel d'i Nerli e quel del Vecchio / esser contenti a la pelle scoperta, / e le sue donne al fuso e al pennechio. / Oh fortunate! ciascuna era certa / de la sua sepultura, e ancor nulla / era per Francia nel letto diserta. / L'una vegghiava a studio de la culla, / e, consolando, usava l'idioma / che prima i padri e le madri trastulla; / l'altra, traendo a la rocca la chioma, / favoleggiava con la sua famiglia / d'i Troiani, di Fiesole e di Roma. / Saria tenuta allor tal meraviglia / una Cianghella, un Lapo Salterello, / qual or saria Cincinnato e Corniglia» (*Par.*, xv 112-129).

La donna ideale di Dante è composta e misurata nel comportamento, anche in situazioni 'difficili':

«E come donna onesta che permane / di sé sicura, e per l'altrui fallanza, / pur ascoltando, timida si fane» (*Par.*, XXVII 31-33).

In conclusione, la visione che Dante ha delle donne reali non sembrerebbe molto diversa da quella comune ai suoi tempi, ferma ovviamente la più ampia facoltà di proporre letture diverse. Questa conclusione, ancorché parziale, si traduce a mio avviso non in una *diminutio* o in una passiva omologazione di Dante, quanto nel suo opposto. Su queste basi risulta infatti ancor più sorprendente come nella *Commedia* Dante abbia rivoluzionato la figura femminile, donandole un rilievo assoluto non solo come centro delle attenzioni dell'autore-protagonista ma come maestra di studi filosofici superiori, se non di verità ultime rivelate. E siamo giunti a Beatrice.

Sappiamo dai documenti e dalle chiose dei commentatori più antichi e più autorevoli, incluso Boccaccio, che Beatrice fu una donna reale e, al di là della forte carica simbolica in cui la sua figura è inserita, dalle *Rime* alla *Vita Nuova* al *Convivio*, nella *Commedia* Beatrice è rappresentata con tutti gli attributi di una donna reale, non un puro simbolo o ipostasi o allegoria in servizio di una rappresentazione letteraria, per quanto elevata. Beatrice mostra sentimenti, amore, compassione, ira e forse gelosia nel riprendere Dante per i suoi cedimenti per la sfuggente Pargoletta; Beatrice parla ma soprattutto insegna, è maestra di Filosofia ben oltre Virgilio e, nel *Paradiso*, ben oltre Aristotele. Non è questa la sede per approfondire temi di Filosofia medievale ma è noto che lo Stagirita, per ovvie ragioni, non conoscesse l'Empireo, ben noto invece a Beatrice. Si può discutere se e quale simbolo sia attribuibile alla figura della donna, tema che esula dal mio intervento, tuttavia, è indubbio che gli argomenti toccati dalla donna oltrepassano ampiamente le capacità di un maestro 'ordinario' come Virgilio. Beatrice tocca verità ultime che, in molti casi, solo grazie a lei diventano intelligibili per Dante. Un rapido censimento consentirà di completare e concludere il discorso.

Di fronte ai dubbi di Dante, smarrito dal ritrovarsi fuori dall'orbita terrestre, disperso nell'immensità del cosmo, spetta a Beatrice spiegare il luogo in cui si trova (*Par.*, I 82-99) e soprattutto fornire indicazioni essenziali e preziosissime sull'ordinamento generale dell'universo (*Par.*, I 100-142). Una delle più celebri lezioni di cosmologia dell'intero Medioevo si deve proprio a Beatrice, quando tocca il problema della vera natura delle macchie lunari (*Par.*, II 46-148). La donna non solo risolve il problema con argomenti razionali strettamente filosofici, ricorrendo ad un vero e proprio esperimento mentale alle soglie del moderno empirismo, un fatto del tutto inusuale per i tempi; ma coglie l'occasione per illustrare la teoria delle influenze celesti, sfociando nella Filosofia di ordine superiore, ovvero la Metafisica. Sempre Beatrice tocca argomenti teologici di primaria importanza

nella sensibilità del tempo: ovvero i gradi della beatitudine e la dottrina dei voti, sia come teoria generale, in due canti distinti (*Par.*, III 58-108 e *Par.*, VI 1-63), sia affrontando il caso spinoso dell'inadempimento dei voti (*Par.*, IV 64-117). Tema relevantissimo, all'origine di notevoli controversie tra i teologi di professione, riguarda l'Emipreo quale sede dei beati, enigma che proprio Beatrice dovrà pazientemente dipanare (*Par.*, IV 28-63).

Introdotta da un serafico «secondo mio infallibile avviso», Beatrice chiarisce i punti oscuri della dottrina dell'incarnazione e della passione di Cristo, fornendo, sia detto *en passant*, una chiave di lettura non sappiamo quanto gradita ai teologi di professione (*Par.*, VII 25-120). In una parentesi umanissima, dopo la profezia di Cacciaguida che mette a parte Dante delle traversie personali che dovrà patire, spetterà proprio a Beatrice il compito di confortarlo (*Par.*, XVIII 7-21). E sarà lei ad imporre una pausa di riflessione e raccoglimento prima di compiere l'ultima parte dell'ascesa verso il Creatore, appena approdati al Cielo delle stelle fisse, invitando Dante a riguardare in giù la vertiginosa ascesa già compiuta (*Par.*, XXII 124-154). Nell'occasione Beatrice formulerà un celebre parallelo tra il folle volo di Ulisse e quello di Dante. Nella parte intellettualmente più arditata della costruzione cosmologica dantesca, la donna svolge un fondamentale ruolo di mediatore affinché Dante possa accedere agli ultimi gradi della visione. È infatti grazie alla preghiera di Beatrice che Dante viene accolto da san Pietro ed ammesso tra gli apostoli (oltre allo stesso Pietro, san Giacomo e san Giovanni), che lo interrogheranno sulla fede, la speranza e la carità (*Par.*, XXIV 1-45).

Nel Primo Mobile, e siamo ormai a un passo dalla visione di Dio, Beatrice prorompe in una violenta invettiva contro la cupidigia umana, prima radice dei mali del mondo, pronunciando una fondamentale profezia di redenzione dell'umanità (*Par.*, XXVII 121-148).

Infine, prima del ringraziamento e del commiato finale (*Par.*, XXXI 79-93), la donna accentra su di sé due interi canti il XXVIII e il XXIX per compiere un ultimo supremo sforzo speculativo, allorché con estrema perizia risolve gli ultimi dubbi di Dante in merito all'ordine del cosmo e alle gerarchie angeliche, offrendo fondamentali chiarimenti sulla natura delle intelligenze separate (creazione, facoltà e numero), e concludendo la sua missione trattando della ineffabile grandezza di Dio, che si rispecchia e si misura nelle intelligenze create.

Spetterà poi al mistico san Bernardo intercedere presso Maria, ancora una volta una donna, affinché ottenga da Dio che Dante possa godere della visione beatifica del Creatore. Proprio

quest'ultimo passo, compiuto da solo, è il più alto riconoscimento alla missione compiuta da Beatrice, la quale ha voluto istruire Dante in modo da renderlo autonomo e in grado di giungere da solo alla meta (*Par.*, II 124-126):

Riguarda bene omai sì com'io vado
per esto laco al vero che disiri,
sì che poi sappi sol tener lo guado.

Come ha scritto Ruedi Imbach: «Beatrice formula un principio didattico che non può che suscitare in noi ammirazione».²³

Bibliografia

Baldini, *Per la pittura fiorentina* = NICOLETTA BALDINI, *Per la pittura fiorentina fra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. Il Notaio Matteo di Biliotto, l'Arte, l'apprendistato e alcuni artisti del suo tempo*, in *La Firenze dell'età di Dante negli atti di un notaio: Ser Matteo di Biliotto, 1294-1314*, a cura di A. Barlucchi, F. Franceschi, F. Sznura, Firenze, Associazione di Studi Storici Elio Conti, 2020, pp. 233-338.

Dare credito alle donne = *Dare credito alle donne. Presenze femminili nell'economia tra medioevo ed età moderna*. Convegno internazionale di studi (Asti, 8-9 ottobre 2010), a cura di G. Petti Balbi e P. Guglielmotti, Asti, Centro Studi Renato Bortone sui Lombardi, sul Credito e la Banca, 2012, pp. 9-24.

Dolcini, ED, s.v. *Donna* = CARLO DOLCINI, s.v. *Donna*, Enciclopedia Dantesca, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-1978, II, p. 211.

Fioravanti, *Introduzione a Dante, Convivio* = GIANFRANCO FIORAVANTI, *Introduzione a Dante, Convivio*, a cura di G. Fioravanti; *Canzoni* a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2019, pp. I-CXX.

Gender and Society in Renaissance Italy = *Gender and Society in Renaissance Italy*, a cura di J. C. Brown, R. C. Davis, London-New York, Routledge, 1998.

Imbach, *Minima* = RUEDI IMBACH, *Minima mediaevalia*. Saggi di filosofia medievale, Roma, Aracne, 2019.

Innesti. Donne e genere = *Innesti. Donne e genere nella storia sociale*, a cura di G. Calvi, Roma, Viella, 2004.

Natalini, *Appunti sui 'collegia'* = CECILIA NATALINI, *Appunti sui collegia religionis causa nella dottrina civilistica tra Glossa e Commento*, in *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di M. Gazzini, Firenze, Firenze University Press, 2009 (ed. online su <https://core.ac.uk/download/pdf/141655087.pdf>).

Petti Balbi, *Dare credito alle donne* = GIOVANNA PETTI BALBI, *Dare credito alle donne Osservazioni introduttive*, in *Dare credito alle donne*, cit., pp. 9-24.

Rose, *What's Gender History* = SONIA O. ROSE, *What's Gender History*, Cambridge, Polity Press, 2010.

²³ Imbach, *Minima mediaevalia*, p. 312.

Sarti, *Oltre il gender* = RAFFAELLA SARTI, *Oltre il gender? Un percorso tra recenti studi di storia economico-sociale*, in *A che punto è la storia delle donne in Italia*, a cura di A. Rossi Doria, Roma, Viella, 2003, pp. VII-XXXI.

Veneziani, *Le donne nel panorama sanitario* = SABRINA VENEZIANI, *Le donne nel panorama sanitario del tardo Medioevo in Italia*, in «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», III, 2005, pp. 64-73.

Zanoboni, *Donne al lavoro nel Medioevo* = MARIA PAOLA ZANOBONI, *Donne al lavoro nell'Italia e nell'Europa medievali (secoli XIII-XV)*, Milano, Jouvance, 2016.

Zarri, *La memoria di lei* = GABRIELLA ZARRI, *La memoria di lei. Storia delle donne, storia di genere*, Torino, SEI, 1996.

Medusa-Donna Petra-Francesca: lussuria, impetramento e musica

CARLA ROSSI

È mia intenzione indagare qui, brevemente, il legame Medusa-Donna Petra-Francesca, seguendo una direttiva particolare: quella musicale. La musica, infatti, collega tra loro tutti i lussuriosi incontrati da Dante (dal quinto dell’Inferno al nono del Paradiso, da Francesca a Folchetto da Marsiglia, passando per varie soste in Purgatorio, tra le quali la più significativa è rappresentata dall’incontro con un Arnaut Daniel, che “piange e va cantando” sulle note di *Tant m’abellis* dello stesso Folchetto).

In un intervento¹ al convegno *Lectio in musica Dantis*, organizzato dall’Associazione dei Musicologi Italiani nel 2021, avevo notato come, nella *Commedia*, la melodia — tanto *in præsentia* quanto *in absentia* — abbia una precisa funzione narrativa.

Prima dell’incontro con Francesca, Dante nell’Antinferno si accorge di come gli ignavi tentino di intonare un *Miserere*, ovviamente senza riuscirvi (il *re dell’universo* non è *amico*). In quell’occasione, avevo esplorato i riferimenti al *Miserere* nelle prime due cantiche, con l’obiettivo di comprendere il trattamento distintivo di questa particolare presenza musicale nella *Commedia*. Per descrivere gli ignavi, Virgilio specifica che costoro *tegnon un misero modo*: il verbo *tenere*, seguito da *modo*, dà adito al sospetto che la locuzione possa valere, in un ambito fortemente sonoro (con la sequenza rimica *odo, modo, coro*), così come avviene nei manuali di musica dell’epoca, per una delle otto forme dei modi gregoriani. Inoltre, ammettendo che il *primo tuono* udito dal Dante-pellegrino entrando in Purgatorio non si riferisca né ad un fenomeno atmosferico (il Purgatorio, come l’Inferno, infatti non è soggetto ad agenti atmosferici), né ad un primo rumore della porta

¹ Dal titolo *Osservazioni sull’impalcatura musicale della Commedia: Il mancato Miserere degli ignavi e il «primo tuono» del Te Deum*, edito in *Lectio in musica Dantis. Atti del Convegno Internazionale di Studi Dante e la musica del suo tempo Filologia e Musicologia a confronto (Roma - Palestrina 8-9 ottobre 2021)*, a cura di Cecilia Campa, Roma, Ibimus - Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2023, pp. 257-271.

(cui non segue un secondo), bensì ad una precisa intonazione, ossia un *tono*, un preciso accordo tra la voce delle anime purganti e il *dolce suono*, in quell'articolo conducevo un'analisi del rapporto tra *vox, sonus, sensus* e *signum*.

Ora, sebbene la musica non si addica alla condizione dei dannati, non possiamo fare a meno di notare come la prima occorrenza del verbo *cantare* (al v. 46, *come i gru van cantando lor lai*) si riscontri, non a caso, proprio nel canto dei lussuriosi, lì dove *incomincian le dolenti note* e con esse prende avvio la riflessione sull'inutilità dell'esperienza di un amore non acceso di virtù. Il mancato equilibrio tra le due componenti essenziali dell'anima, quella passionale e quella razionale, genera il fallimento dell'amore dei lussuriosi, i cui lamenti, associati all'atto del cingere, ai rivolgimenti e alle percosse (v. 33) sottolineano, nell'ambito del simbolismo erotico del canto, l'uso vano dell'intelletto. D'altronde Beatrice, nel XXXIII del *Purgatorio*, farà presente a Dante che se egli non avesse l'*intelletto* ancora impietrito da vani pensieri (v. 74) e oscurato e macchiato (come il sangue di Piramo macchiò il frutto del gelso presso il quale si uccise) dal piacere di quegli stessi pensieri, avrebbe potuto comprendere molto prima lo svolgersi della giustizia divina. Invece, i piaceri mondani hanno incrostato e indurito la mente del Poeta, l'hanno macchiata e ottenebrata, così come le acque dell'Elsa incrostano e macchiano di calcare gli oggetti che vi immergono.

La causa dell'*impetramento* della mente di Dante è la sensualità delle cose terrene (tra cui, naturalmente, la musica, come il canto di Casella illustra magistralmente) e, più concretamente, la sensualità data dalla pervicace inazione, nell'incapacità di vedere altro se non il proprio falso idolo: quella stessa donna (dal cuore di pietra, un idolo che non concede alcuna grazia o pietà) cantata nelle *Petrose*.

I vani pensieri che Beatrice rimprovera a Dante scaturiscono dalla carica erotica, dalla sensualità, in cui è insito il più grande pericolo per gli esseri umani e, soprattutto, per il poeta condannato a ripetere (a *cantare*) gli stessi canoni linguistici pietrificati. Dante, al pari dei lussuriosi, è stato impossibilitato dall'attrazione per la sensualità delle cose terrene a penetrare la Parola (il Verbo).

Non è casuale, quindi, che i maggiori poeti volgari incontrati nel viaggio oltremondano (Guinizelli, Arnaut Daniel, Folchetto da Marsiglia, nessuno dei quali desessualizzato) e, prima fra i dannati, Francesca, personaggio dal nome parlante, abbiano avuto tutti

l'intelletto impietrito da vani pensieri lascivi e solo ad alcuni sia stata concessa la grazia, attraverso l'amore, anche fisico, di comprendere il messaggio teologico.

Al di là della verosimiglianza biografica, Francesca nella *Commedia* ha un nome parlante: *Franciscus* significa *appartenente ai Franchi*, o *proveniente dalla Francia*. D'altronde, il nome di Francesco d'Assisi (1181-1226) alla nascita era Giovanni e si racconta che il padre, Pietro di Bernardone, avesse cominciato a chiamarlo *Francesco* ("piccolo francese") per il legame che la famiglia nutriva verso la cultura francese. Nell'episodio dantesco, il nome della protagonista del V dell'*Inferno* diventa, dunque, anche simbolo dell'influenza culturale e sentimentale della tradizione poetica cortese.

Ma veniamo al rapporto tra musica, amore, pietrificazione, desiderio e lussuria, dove "amore" sta per quel principio universale, perfetto, legato da vincolo ancora indissolubile al suo mezzo espressivo per eccellenza in epoca medievale: la musica.

Parto dal presupposto (suggerito dal canto di Casella) che il riferimento agli effetti che un'esecuzione musicale può produrre sugli ascoltatori debba essere inserito nel più ampio contesto dell'*impetramento* intellettuale più volte descritto da Dante.

Nel II del *Purg.* si ha una doppia riflessione: quella rivolta al passato, legata alla memoria degli effetti che le intonazioni dell'amico cantore producevano sui sensi del protagonista; la seconda sull'effetto di sospensione e di incantamento che l'intonazione di Casella produce su tutti gli ascoltatori, Virgilio compreso, che rimangono impietriti, preda degli effetti medusei della musica profana.

Medusa è una delle molte figure *in absentia* della *Commedia*. Se per Virgilio la Gorgone è semplicemente una delle creature mostruose che atterriscono il vivo disceso agli Inferi, Dante la carica d'un significato allegorico legato indissolubilmente alla sua esperienza cristiana e poetica.

Il Cristianesimo ha avuto il potere di liberare la pietra dalla sua ontologica staticità assegnandole un *cor carneum*. Cristo viene spesso definito, nelle omelie, *pietra viva*.

« *Lapides vivi qui sunt nisi fideles Dei ?* », si chiedeva Sant'Agostino (*Esposizioni sui Salmi, Salmo 44*). Lo stesso Agostino annovera la Gorgone tra le *invenzioni* e *menzogne* radicate nel pensiero pagano, di quelle « tante fole che si rappresentarono nei teatri » (*La città di Dio*, 18.13 :2 : nel pensiero agostiniano la rappresentazione teatrale indicava la seduzione del falso). Medusa era, tra le maschere fallaci dell'errore, cifra del peccato.

Per tramite del mito di Medusa, che fa disperare il pellegrino della possibilità di continuare il suo percorso e con la mediazione delle Erinni, che vengono a significare, allegoricamente, il rimorso, Dante allude a qualcosa di più preciso: le Erinni ricordano di non essere riuscite a fronteggiare Teseo, disceso nell'Ade per rapire Proserpina e invocano l'intervento di Medusa (52-55). Virgilio raccomanda dunque al pellegrino di voltarsi e di coprirsi gli occhi per non guardare e non si accontenta di dirglielo, non si fida delle mani che questi pone sui propri occhi per non vedere, così pone le sue stesse mani su quelle del curioso Dante, come a creare uno schermo. Si ode un fragore d'uragano, non si tratta di Medusa: quando Dante potrà nuovamente vedere (72 : *Li occhi mi sciolse e disse : "Or drizza il nerbo"*), avrà di fronte a sé un angelo.

Medusa viene evocata attraverso il suo stesso nome, attraverso la *Lettera* (in molte miniature che illustrano questo passo dell'*Inferno*, infatti, il mostro delega la sua presenza alla capigliatura delle Furie e, nell'edizione del 1491 della *Commedia*, illustrata da Botticelli, viene raffigurata sullo scudo impugnato da un diavolo).

Nell'agostiniano "Lapides vivi qui sunt nisi fideles Dei?" le "pietre" sottolineano l'idea che ogni credente abbia un ruolo fondamentale e insostituibile nella costruzione della comunità spirituale, un edificio che non è fatto di *pietre* materiali, ma di persone vive e attive nella fede.

Torniamo a Francesca, alla sua anafora pietrificata: un amore fine a se stesso, una *fol'amors*, sterile come appunto sono sterili tutte le coppie letterarie protagoniste di questa sorta di amore.

Iniziamo col constatare come il viaggio ultraterreno nel regno di Lucifero venga annunciato da Virgilio a Dante in termini sonori prima ancora che visivi:

dove udirai le disperate strida
vedrai li antichi spiriti dolenti.
(Inf. I, 115-116)

Secondo Boezio, aritmetica, musica, geometria, astronomia, sono *methodoi* per imparare a trascendere il mondo fisico della percezione sensoriale. In questo quadro, la musica permette di cogliere il disegno che sottende l'ordine provvidenziale dell'universo, una chiave essenziale per interpretare l'armonia segreta di Dio e della natura, in cui l'unico elemento dissonante è il Male.

Così, vari passi infernali, come è stato già notato da molti studiosi, richiamano un'idea non di generica assenza di musica strumentale, bensì una dissonanza o disarmonia e la prima percezione che Dante personaggio, e con lui il lettore, riceve nel regno dei morti non solo è connessa alla sfera sensoriale dell'udito, ma all'idea di un *tumulto* sonoro, in un'*aura senza tempo tinta*.

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta.
(Inf. III, 22-29)

Nel *Convivio*, riguardo all'armonia corporale, applicabile anche agli aspetti formali della poesia, Dante scrive:

«Intra li effetti de la divina sapienza l'uomo è mirabilissimo, considerato come in una forma la divina virtude tre nature congiunse, e come sottilmente armoniato conviene esser lo corpo suo, a cotal forma essendo organizzato per tutte quasi sue vertudi» .
(III viii 1)

Ne consegue, evidentemente, che nel comportamento etico dell'uomo la parte razionale dell'anima deve sempre guidare e moderare quella irrazionale (sensitiva) e non deve avvenire il contrario, come nel caso della lussuria, che assoggetta la *ragion* al *talento* (Inf. V 39).

Viene da interrogarsi, in questo contesto, su quella similitudine (che ha fatto scorrere i proverbiali fiumi d'inchiostro) con le gru, che compaiono anche nel canto XXVI del *Purg.*, per descrivere una categoria di lussuriosi, che si incontrano e poi si separano in direzioni opposte, come appunto le gru che sfuggono al caldo e al freddo volando in opposte direzioni (vv. 43-46).

Nei *Bestiari*, le gru, associate all'anima, con il loro migrare sono animali psicopompi. È Richard de Fournival che per primo propone il paragone: collega la prudenza (*porveance*) all'esperienza amorosa – e ricorda il particolare 'dormiveglia' della gru su una zampa sola e con un sasso tra le unghie (la cosiddetta "vigilanza": nel caso la gru si addormentasse, il rumore del sasso che cade la sveglierebbe subito, riportandola ai suoi compiti simbolici di guardia contro i pericoli). Altrimenti quel sonno rischierebbe di diventare un sonno mortifero d'amore :

«perché è quando non sente nulla con i suoi cinque sensi che l'uomo dorme. E dal sonno d'amore vengono tutti i pericoli. Giacché per tutti coloro che sono addormentati giunge la morte». (Richard de Fournival, *Il bestiario d'amore e la risposta al Bestiario*, a c. di F. Zambon, Parma 1987, 5-31).

Vigilanza dunque, che evidentemente Francesca non ha avuto. Richard aggiunge anche un'osservazione sul bacio d'amore che rischia di far addormentare per sempre l'amante in un sonno di inazione.

Le gru di Dante, tutt'altro che prudenti, sia quelle dell'*Inferno*, sia quelle del *Purgatorio*, rinviano a mio avviso non a due classi di lussuria, come hanno proposto vari studiosi, tra cui Guglielmo Gorni e Carlos López Cortezo (*Metapoetica della lussuria: le gru di Purgatorio XXVI*, 2005), quanto soprattutto a due poetiche: una amorosa e un'altra della rettitudine, entrambe 'intemperanti'. Tanto nella prima, quanto nella seconda cantica, le gru sono associate al canto dei poeti. Nel passo a cui sto facendo riferimento non è casuale che le gru vadano *cantando lor lai*. Termine, quest'ultimo, chiaramente riferito al canto poetico d'argomento amoroso e d'ambientazione celtica in voga nel XII secolo. Va sottolineato soprattutto come la forma poetica del *lai* solitamente avesse molte stanze, nessuna delle quali con la medesima forma. Ne risultava un accompagnamento musicale

costituito da sezioni che non si ripetevano. Per la struttura molto varia delle strofe, non riconducibile a una norma fissa, fu chiamato anche *descort*, ossia *disordine*, quasi a sottolineare l'imprevedibilità della sua struttura in contrasto con le cosiddette *formes fixes* della poesia coeva (ballades, rondeaux).

Che Dante alluda ai *lais bretoni* mi pare evidente da più indizi: in primo luogo dalle condizioni fisiche cui Paolo e Francesca sono ridotti a causa di quell'amore simbiotico-fusionale che ha causato la condanna dei due che *insieme vanno*.

Mi piace citare al riguardo Imre Tóth, filosofo e storico della matematica rumeno, che in *Aristotele e i fondamenti assiomatici della geometria* scriveva:

«Come Tristano e Isotta, i testi di E e non-E sono parti costitutive di un romanzo geometrico, sono indissolubilmente legati non solo nella morte, ma anche nella vita. Solo insieme possono vivere e morire: indipendenza nell'esserci e impossibilità di sussistere sono attributi che si devono ascrivere loro simultaneamente» (*Aristotele e i fondamenti assiomatici della geometria*, Milano 1997, p. 494).

Tóth parlava di geometria euclidea e non euclidea legate intrinsecamente come Tristano e Isotta (potremmo aggiungere, come Paolo e Francesca) anche nella morte, in quel sonno d'amore mortifero che è sonno della ragione.

All'idea di "romanzo geometrico" di Tóth assocerei una terza parte costitutiva, quella del *gilòs*, del marito, il terzo incomodo, senza il quale nessuna delle vicende amorose avrebbe ragione di esistere. Nel triangolo amoroso, il *gilòs* è l'elemento che genera il conflitto dinamico tra le parti coinvolte. Così come la geometria non euclidea emerge dalla messa in discussione del postulato delle parallele, anche la relazione amorosa trae la sua forza dalla presenza di una legge o di una regola che viene infranta: quella del *ménage* nel matrimonio.

La trasgressione amorosa, infatti, acquista senso solo in rapporto a un ordine prestabilito, incarnato dal marito e dall'autorità (ecclesiastica, prima ancora che sociale) che egli rappresenta. Senza il *gilòs*, non ci sarebbe tensione né attrazione, e il desiderio, come la geometria euclidea, rimarrebbe chiuso in un sistema prevedibile e lineare, incapace di esplorare le profondità irrazionali e curvilinee del desiderio umano.

Una volta morti, Tristano e Isotta vengono sepolti lontano l'uno dall'altra, ma sulle loro tombe nascono due alberi, i cui rami si riuniscono e s'intrecciano in cielo fondendosi per sempre, nella morte.

Esattamente questo genere di amore simbiotico-fusionale ha condannato gran parte dei lussuriosi del V dell'*Inferno*, per la precisione quelle *donne antiche e cavalieri* protagonisti della letteratura francese del ciclo bretone, le cui avventure erano cantate soprattutto nei *lais*. Si pensi, a titolo esemplificativo, al legame descritto nel *Lai del Caprifoglio* da Marie de France:

Come accade al caprifoglio | che al nocciolo s'attacca: | quando vi si è intrecciato e avvolto | e tutt'attorno al tronco s'è messo, | assieme possono vivere a lungo; | ma poi quando si tenti di separarli, | subito muore il nocciolo | e insieme il caprifoglio. | «Amica, così ne è di noi: | non te senza me, non io senza te».

Amanti uniti in una fusione d'amore sensuale, un amore non spiritualizzato, che ne sancisce la condanna, a cui Dante stesso ha fatto fatica a sottrarsi: basti rileggere la *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 vertù, 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».

Non per nulla, Virgilio aveva precisato:

Noi siam venuti al loco ov'i' t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben de l'intelletto.
(Inf. III, 18-20)

Che Francesca sia condannata per il suo intelletto d'amore "errato" è un dato di fatto. *Vox/Sonus/Sensus e Signum*, ho detto inizialmente: la voce di Francesca, nella bufera infernale non è solo un veicolo di narrazione, ma diventa essa stessa un segno, capace di evocare il fascino pericoloso della ragione assoggettata alla passione. La sua *vox* è quasi ipnotica e sembra trascinare Dante. Una voce non neutra, ma partecipe della forza emotiva

del discorso, rafforzata dal *signum* (cioè, dall'atto comunicativo), che trasmette un senso potente di sofferenza e seduzione. *Sonus*: Dante sfrutta le qualità sonore della lingua per dar vita alla sensualità e alla musicalità del racconto di Francesca. Le allitterazioni e il ritmo poetico trasmettono un suono cadenzato che riflette il tema della *fol'amors*.

Sensus: il discorso di Francesca non è solo un racconto, ma un processo in cui il senso delle parole risuona come verità emotiva attraverso il quale la protagonista cerca di giustificare la propria scelta, quasi invocando empatia nel lettore e in Dante e il *sensus* diventa un modo per trasmettere una comprensione, seppure distorta, della sua esperienza di passione. La sua voce, infine, è *signum* del suo destino e della sua colpa; dell'amore ineluttabile e folle, intemperante, che l'ha condotta alla dannazione.

Domenico Vittorini, nel 1933,² aveva paragonato l'affresco dantesco del V canto dell'*Inferno* a un'opera di Giotto:

Vi è in esso una veemenza di vita, un alito di gentilezza, un impeto di amore e di pietà – scriveva Vittorini - che ce lo fanno apparire come una delle concezioni ed opere più perfette dell'arte. Questo, quando lo guardiamo nel suo insieme, distaccato dallo sfondo tragico e doloroso del cerchio dei lussuriosi fra cui Dante incontra i due cognati.

L'inganno in cui molti critici ottocenteschi sono caduti è stato proprio quello di decontestualizzare l'episodio, facendo di Francesca un'eroina romantica.

Se da un lato, nel V dell'*Inferno*, Dante-pellegrino è ancora preda del fascino della *fol'amors*, tanto da svenire (atto che è sinonimo del suo cedimento emotivo), dall'altro Dante-poeta si distanzia consapevolmente dal modello letterario di Francesca, figura che cristallizza le formule della letteratura cortese e talune parole poetiche che, nel contesto infernale, rivelano la loro vuotezza e il loro potere distruttivo.

Nell'ottica che emerge dai rimproveri di Beatrice alla fine del Purgatorio, Francesca rappresenta il culmine della seduzione letteraria che pietrifica l'intelletto d'amore e allontana dalla verità.

L'*impetramento* dell'intelletto può essere sciolto dal riconoscimento dell'errore e dal superamento della seduzione cortese, aprendo la strada alla rinnovata comprensione della

² *Dante e Francesca da Rimini*, in *Italica*, Vol. 10, No. 3 (Sep., 1933), pp. 67-76, cit. p. 5.

realtà e del vero amore (di Cunizza, di Folchetto e di altri lussuriosi nel Cielo di Venere):
quello che non si vedrà né in *speculum*, né in *ænigmate*.

Reali, presunte, ideali, ma pur sempre donne

SIMONETTA TEUCCI

È innegabile che la presenza femminile nella *Commedia*, come ha recentemente dimostrato tra gli altri Sandra Carapezza¹, è molto numerosa, dalle divinità ai personaggi mitologici alle donne del tempo di Dante. Per lo più sono ombre o sono semplicemente evocate come esempi di virtù o di vizi oppure scaturiscono da un ricordo. Lungo e complesso sarebbe pertanto citarle tutte, per cui mi limiterò ad alcune donne emblematiche per le tre tipologie indicate nel titolo, cioè ‘reali, presunte, ideali’, tipologie nelle quali mi sembra che a grandi linee si possono raggruppare le donne presenti nelle opere dantesche, e non solo nella *Commedia*.

Se Calvino² sostiene che un classico è un libro che non smette mai di parlarci, Eduard Vilella da parte sua, facendo riferimento alle osservazioni di Coetzee rispetto a un classico, scrive che è: «nel suo continuo ritorno, e nelle linee ininterrotte di rielaborazioni e riappropriazioni, e fraintendimenti e banalizzazioni, che un classico si mantiene classico».³ Il focus sulla donna e/o le donne di Dante inoltre mostra che il nostro momento storico-culturale ha interesse per questo aspetto, che chiamerei sociale, e che oggi la tematica femminile è di attualità se non addirittura di moda, tanto che viene indagata anche nell’opera di Dante, nonostante la distanza temporale, in quel continuo ritorno di un classico che ha ancora molto da dire.

Nella *Epistola XIII* Dante dichiara che il volgare è una lingua «*qua et muliercule communicant*»⁴ (*Ep.* XIII 31) e che esse possono capire. Già in questa affermazione troviamo una rottura con il passato e perfino con la sua contemporaneità, e per di più si tratta di una dichiarazione di poetica. Il suo grande ammiratore Boccaccio dedica il

¹ S. Carapezza, *Sorelle minori. Figure femminili nella Commedia*, Bologna, Patron, 2024.

² I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Oscar Mondadori, 1991.

³ E. Vilella Morató, *Dante fuori campo? David Lynch “dantista”*, in «Nuova Tenzione», n. 22, 2023, pp. 15-39 : 30. Vedi anche J.M. Coetzee, *What is a classic? A lecture*, in ID., *Stranger Shores*, London, Penguin, 2002, pp. 1-19.

⁴ «con la quale [lingua] comunicano anche le donnette». Cfr. Dante Alighieri, *Opere*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, vol. II, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2011.

Decameron alle donne, che, quando hanno qualche preoccupazione, non hanno la possibilità di distrarsi dagli impegni domestici, cacciando, mercatando etc. come possono fare gli uomini,⁵ e si dedicano alla lettura. Ecco che ci troviamo di fronte a un nodo fondamentale nell'uso della letteratura, che è al contempo dilettevole e utile – come già insegnava Orazio⁶ con il suo invito a unire *utile dulci* – e nel suo destinatario, non rappresentato più solamente dagli uomini.⁷

Nell'ambiente occitanico si era sviluppata la poesia d'amore, che, come sappiamo, non rappresentava un vero rapporto interpersonale di un sentimento affettivo, in quanto serviva in realtà per parlare d'altro, in primis del rapporto di vassallaggio con il signore, spostando su di un piano parallelo l'obbedienza e la sottomissione ad esso, filtrandolo e veicolandolo come dedizione alla donna, della quale il trovatore si dice innamorato. Era una specie di gioco delle parti e uno specchio deformante che alludeva e testimoniava rapporti di tipo politico e di gerarchia sociale.

Quelle donne, belle e perfette, non erano reali, non avevano una personalità precisa e nemmeno una biografia precisa. Erano le *dominae*, le mogli del signore/feudatario, a cui si dovevano rispetto, onori, obbedienza e una totale dedizione. Tuttavia svolgevano una funzione importante, quella di spingere con la loro inaccessibilità il poeta a migliorarsi e ad elevarsi. Non è anche una delle funzioni che Dante attribuisce a Beatrice?

Ben altre erano le realtà delle donne, fossero quelle delle classi elevate, che anche nei secoli seguenti servivano, ad esempio, con le loro nozze per suggellare alleanze politiche tra le famiglie potenti.⁸ Erano per così dire merce di scambio. Si potrebbe citare la stessa Gemma

⁵ «Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi di alleggiare o 'da passare' quello; per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare attorno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giocare o mercatare» (G. Boccaccio, *Decameron*, Proemio, a cura di M. Veglia, Milano, BUR, 2020).

⁶ Orazio Flacco, *Ars poetica*, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 2015², v. 343.

⁷ «[le] donne, che quelle [le novelle] leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire...» (Boccaccio, *Decameron*, Proemio, cit.)

⁸ Tra la fine del IX secolo e l'inizio del X si assiste alla regionalizzazione del potere, fatto che secondo Tiziana Lazzari «indusse alcuni gruppi familiari a scegliere la strada della rigida successione dinastica»; è in questa situazione che «le donne divennero indispensabili per colmare i vuoti biologici che una tale scelta rendeva frequenti e rischiosi e le madri furono chiamate sempre più spesso a fare le veci dei figli ancora

Donati, le cui nozze con Dante dovevano servire ad attenuare, se non a estinguere, la conflittualità tra alcune delle consorterie fiorentine.⁹ C'erano quelle che, non destinate al matrimonio, per altrettanti interessi politico-economici erano destinate al chiostro, dal quale esercitavano un potere politico ed economico altrettanto importante e incisivo.¹⁰

Al punto diametralmente opposto, tagliando con l'accetta, c'erano quelle di bassa condizione, analfabete (è fondamentale sottolinearlo), che servivano per lavorare e svolgere anche lavori pesanti, ed erano considerate alla stregua di oggetti, sottoposte per di più agli appetiti sessuali degli uomini, anche di quelli delle classi elevate.

Ma tra l'altro e il basso della condizione femminile c'è quello che Maria Giuseppina Muzzarelli chiama con linguaggio musicale 'il basso ostinato', che si identifica con tutta una serie di lavori e di attività femminili che si snodano attraverso i secoli soprattutto dopo il Mille, costituiti da un «lavorio costante e pervasivo, spesso non specializzato, poco riconosciuto, meno retribuito, interstiziale ma utilissimo, imprescindibile, faticoso e privo o quasi di ascese: caratteri propri alla stragrande maggioranza dei lavori delle donne».¹¹ Quelle che all'occorrenza dovevano sostituire i mariti o i padri nell'attività 'al pubblico'

minorenni, nel caso il padre fosse morto lasciandoli in età infantile» (T. Lazzari, *I poteri delle donne al tempo di Matilde*, in *Matilde di Canossa e il suo tempo, Atti del XXI Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo in occasione del IX centenario della morte (1115-2015)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2016, pp. 35-55 : 38.

⁹ Cfr. G. Indizio, *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna, Longo, 2014, p. 53n: «Dante fu sposato a Gemma Donati il 9 febbraio 1277, quand'era appena dodicenne. Si trattava di un contratto matrimoniale in piena regola, stipulato per accordi tra famiglie, ma di cui s'intendeva rimandare la consumazione a qualche anno in là».

¹⁰ Molto interessante a questo riguardo è il volume *Madonne. Regine, principesse e nobildonne nella letteratura medievale*, a cura di D. Manzoli, Roma, «Spolia. Journal of Medieval Studies», numero speciale, 2020. A questo si è aggiunto recentemente il volume *Scrittrici del Medioevo. Un'antologia*, a cura di E. Bartoli, D. Manzoli, N. Tonelli, Roma, Carocci, 2023, che fornisce molti testi scritti da donne e molte informazioni sul loro stato in età medievale.

¹¹ M. G. Muzzarelli, *Sul lavoro delle donne nel Medioevo: letture recenti e meno recenti*, in *Il tarlo dello storico, Studi di allievi e amici per Gabriella Piccinni*, a cura di R. Mucciarelli e M. Pellegrini, Tomo I, Arcidosso, effigi, 2021, pp. 1051-1062 : 1053. Vedi anche A. Bellavitis, *Il lavoro delle donne nelle città dell'Europa moderna*, Roma, Viella, 2016; G. Piccinni, *Il lavoro delle donne. La donna nell'economia*, a cura di A. Groppi, Bari, Laterza, 1996; J. Kirshner, *Cittadinanze medievali. Dinamiche di appartenenza a un corpo comunitario*, a cura di S. Menzinger, Roma, Viella, 2017, pp. 195-228.

dovevano saper leggere, mentre non era necessario che sapessero scrivere. Le donne non solamente facevano le sarte o le ricamatrici o le cuoche ma lavoravano nell'edilizia come aiuto-muratori, gestivano i patrimoni dei monasteri ed erano anche impegnate personalmente nell'attività creditizia in cui facevano prestiti.

Da qui alla loro presenza nell'opera di Dante il passo è lungo, visto che vi troviamo solamente quelle di alta condizione, per quell'assunto spiegato da Cacciaguida:

ti son mostrate in queste rote,
nel monte e ne la valle dolorosa
pur l'anime che son di fama note,

che l'animo di quel ch'ode, non posa
né ferma fede per essempro ch'aia
la sua radice incognita e ascosa,

né per altro argomento che non paia.

Pd XVII 136-142.

Mi preme fare una precisazione, che riguarda la letteratura e il suo statuto. A parte i trattati, presenti fin dall'epoca medievale e che tanta importanza ebbero nell'età rinascimentale quando, sulla base della filosofia neoplatonica, si sentiva la necessità di modelli, il resto delle opere, dalla poesia alla prosa al teatro, erano basate – come lo sono oggi – sull'immaginazione, o meglio sulla *fictio* che, prendendo spunto dalla realtà, le rielaborava appunto sul piano dell'immaginazione. Per prendere a prestito le parole di Manzoni, erano un misto di storia e di invenzione con buona pace di coloro che le riferiscono giustamente e solo al romanzo storico. La letteratura è un mondo parallelo a quello reale.

Infatti se ci poniamo la domanda: cos'è la letteratura?, probabilmente ci rispondiamo che quello contenuto nelle opere letterarie è proprio un mondo parallelo a quello reale, un mondo che rappresenta una realtà passata o contemporanea, che permette di conoscere uomini, sentimenti, problemi, scelte, conflitti, le pieghe più nascoste dell'interiorità umana o la fantasia più sfrenata, di proiettarci nel futuro senza affaticarci fisicamente e senza subire contraccolpi materiali o psicologici. Rimaniamo cioè sul piano della 'finzione', termine che molti identificano con la *fiction* televisiva o cinematografica e che tanti credono di origine inglese mentre deriva dal latino *fictio*, che significa appunto 'finzione,

creazione, ipotesi'. La letteratura, come il cinema o la *fiction* televisiva, è la creazione ipotetica di situazioni o aspetti della vita che potrebbero esistere e dei quali vediamo il probabile svolgimento fino all'epilogo. Se consultiamo il vocabolario di latino, scopriamo un altro dato interessante. Il verbo *tingo* (dal quale proviene il sostantivo *fictio*) presenta come valore denotativo quello di *formare*, *plasmare*, *costruire*, anche in senso traslato. Possiamo allora affermare che la letteratura, essendo una *fictio* e svolgendo l'azione di *tingere*, non solo è mimesi della realtà ma assolve anche alla funzione di *formare* chi legge, *plasmandone* la mente e la sensibilità e concorrendo a *costruire* la sua personalità e il suo modo di pensare e di essere. Compito davvero fondamentale!

È ciò che dobbiamo avere sempre presente quando facciamo una riflessione sulle opere letterarie e sui personaggi che compaiono in esse. Fatti, personaggi, azioni prendono sì il via, lo spunto, dalla realtà e dalle esperienze di chi scrive, ma li trasportano su di un piano parallelo dove i dati reali e il loro essere storicamente documentabili perdono la loro consistenza per assumere una dimensione che appare reale, pur non essendola, e la trasfigurano, facendoli vivere di vita propria.

Raffaele Pinto¹² sostiene che la *Divina Commedia* è un romanzo, e credo che non abbia torto. La *Commedia* è la narrazione dell'età di Dante e come tale ha bisogno di personaggi che incarnino comportamenti, emozioni, ideali e li rendano credibili come *dramatis personae*, nelle quali i lettori o gli ascoltatori si possono identificare o che possono rifiutare. Nel canto IV del *Paradiso* Dante spiega la dislocazione delle anime dei beati e scrive:

Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c'ha men salita.

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.
Pd vv.37-42.

¹² R. Pinto, *Introduzione alla Commedia*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, a cura di R. Pinto, Firenze, Edimedia, 2021.

Il pubblico, e in particolare quello dell'età di Dante, ha bisogno di figure concrete e di una geografia altrettanto concreta per potersi immaginare l'aldilà; c'è bisogno di percepire l'esperienza attraverso i sensi, per passare poi all'astrazione e alla conoscenza.

1. La *Commedia* è un romanzo in cui il protagonista, il Dante pellegrino, incontra e si confronta con altri personaggi; tanti sono quelli che agiscono nel poema e molti sono donne. La maggior parte di esse sono donne reali, storicamente individuabili e la cui storia era conosciuta al tempo, perché erano personaggi pubblici come Piccarda Donati o Costanza d'Altavilla o Pia dei Tolomei.

Cosa fa Dante? Non racconta *sic et simpliciter* le loro vicende storiche, ma le drammatizza e alcune le fa parlare, altre no. Ma soprattutto le riempie di un significato universale, presentandole a tutto tondo come portatrici di una condizione terrena o spirituale. La grande novità della *Commedia* è proprio che le donne parlano, parla Francesca, parla Pia, parla Sapia, parla Beatrice, ciascuna portatrice di uno spaccato della realtà che non è solamente loro e non riguarda solamente la loro vita privata.

Si tratta di donne vere, la maggior parte delle quali ha subito violenza e non importa come e perché; quello che importa è che non si sono potute sottrarre alla violenza usata sul loro corpo o sulla loro psiche. Se Francesca descrive in modo realistico la sua vicenda, dilungandosi in particolari che rappresentano uno spaccato della sua vita, e non interessa se la sua vicenda si sia svolta come lei la racconta, a Pia bastano tre versi lapidari: «Siena mi fe', disfecemi Maremma: / salsi colui che 'nnaellata pria // dispondo m'avea con la sua gemma» (Pg. V 130-136). Eppure molte sono le informazioni che ne ricaviamo: che era nata a Siena dalla nobile famiglia dei Tolomei; che basta solo il nome per evocare la sua vicenda; che è morta in Maremma, dove si trovava in seguito agli accordi familiari tra la famiglia d'origine e Nello Pannocchieschi; e ne ricaviamo anche le pratiche e le fasi matrimoniali in uso all'epoca.¹³

¹³ «A quei tempi il matrimonio non consisteva in una singola celebrazione liturgica ma in un lungo, a volte lunghissimo, processo in più tappe (a molte delle quali la sposa nemmeno partecipava), che dall'iniziale "promessa", superato il rito dell'inanellamento celebrato in casa della nubenda, si concludeva con la *traductio*, cioè con il corteo che lungo le vie della città accompagnava la sposa alla casa del marito. Nel Medioevo il matrimonio era un contratto, nel quale gli aspetti patrimoniali, di prestigio e di convenienza prevaricavano quelli affettivi, un contratto discusso e stipulato da persone diverse dai contraenti e,

Se Francesca conclude con «Caina attende chi a vita ci spense» (*If* V 107), indicando la punizione eterna del marito che l'ha uccisa e vi riconosciamo l'*omen* della vendetta che era già stato della Didone virgiliana, Pia nel suo doloroso riserbo e quasi nella rassegnazione per la sua sorte si limita a dire «salsi colui», avvolgendosi nella reticenza e nel pudore e non nomina il nome del marito che l'ha uccisa né il trapasso violento e per di più in terra per così dire straniera. Le parole di Pia sono più sommesse ma anch'esse sono una denuncia chiara del fatto che le è stato negato il riconoscimento di essere una persona e la vita.

Perché ancora oggi ci commuoviamo e ci sentiamo partecipi davanti a Francesca? Solo perché è l'eroina che viene travolta dalla forza dell'amore e che sconta questa sua passione nell'Inferno proprio tra i lussuriosi che «la ragion sommettono al talento» (*If* V 39)? La sua vicenda parla alla nostra sensibilità di oggi e a una cronaca purtroppo quasi quotidiana. Francesca è l'incarnazione della donna che viene uccisa da chi ne rivendica la proprietà e il potere di disporre della sua vita. Se Gianciotto trapassa a fil di spada i due amanti, oggi nella maggior parte dei femminicidi vengono usati i coltelli, banali coltelli da cucina, di facile reperibilità per chi pensa ancora di avere diritto di vita e di morte su una donna, come fosse un oggetto. È chiaro, mi sembra, che Paolo non parli. Sta lì e piange. È Francesca che rivendica la sua vita ed è solo lei che può narrare punto per punto ciò che l'ha condotta alla morte. Oggi se le donne vittime di femminicidio potessero parlare, le immagino narrare le vicende amorose, e non per questo meno tormentate di quelle di Francesca, il cui esito è stato tragico per mano dell'uomo con il quale avevano avuto una relazione.

Ecco che si tocca con mano quanto afferma Calvino rispetto a un classico e anche se Francesca o Pia sono donne del tutto reali, concrete, la loro sorte serve ora da esempio emblematico di una certa condizione femminile.

La violenza che le ha colpite riassume quello che tante altre donne hanno subito non solamente al tempo, ma anche nei secoli seguenti fino al nostro oggi. Donne a cui è stata negata non solo la vita ma la possibilità di nutrire sentimenti al di fuori del loro ruolo e di

soprattutto, concordato dai parenti dei futuri sposi quando questi erano ancora in giovanissima età e indipendentemente dalla loro volontà. L'amore tra i coniugi poteva anche sbocciare, ma non era il fondamento del loro legame. [...] Era comprensibile, dunque, che la passione si accendesse per donne diverse dalla propria moglie, e che queste a loro volta fossero maritate era, per così dire, inevitabile». (M. Santagata, *Le donne di Dante*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 41).

fare delle scelte personali anche in campo amoroso. Il condizionamento socio-culturale era tale che non avevano, come non hanno, via d'uscita.

Ghisolabella invece è una donna che tace. A parlare è il fratello Venedico Caccianemico che dice «la condussi a far la voglia del Marchese»¹⁴ (*If.* XVIII 56) per i suoi interessi. Il fratello la prostituisce, usandola biecamente come merce di scambio e non rispettandola come persona, pur di ottenere i suoi scopi. Di nuovo un altro modo di violenza perpetrata sulle donne e sul loro corpo.

A guardar bene quasi tutte le donne che si incontrano nei testi danteschi vivono di luce riflessa degli uomini. Di questi subiscono le voglie, il sopruso, la morte, e si fanno protagoniste solo da trapassate, quando narrano le vicende della loro vita terrena in modo più o meno dettagliato. Bisogna arrivare a Boccaccio perché le donne comincino a essere davvero protagoniste della loro esistenza, almeno 'quella di carta', e reagiscano con la loro volontà e le loro scelte a ciò che gli uomini, padri, mariti o signori che siano, impongono o vorrebbero imporre loro. Emblematica tra tutte mi sembra Madonna Filippa che nella VI giornata (novella 7) del *Decameron* rivendica il suo diritto ad amare chi vuole e diventa una donna pubblica nel senso che esplicita la sua volontà pubblicamente in tribunale. Ma da Dante a Boccaccio molte cose sono cambiate sia nel senso comune e nel modo di intendere la realtà, sia sul piano culturale, letterario e sociale.

2. Pensiamo ora a Dante come uomo, un uomo privato della sua città e di quanto ha in Firenze quando è ancora giovane, visto che il bando dell'esilio viene emanato quando ha circa 35 anni e quando, dopo il tentativo della Lastra (1304), cadono tutte le sue speranze di rientrare in città. È costretto a vagare da una corte all'altra in cerca di protezione e di aiuto materiale e verso il 1307 si trova in Appennino, presso i conti Guidi di Dovadola,¹⁵ e lì, se si vuole dare credito alle sue parole e a quanto scrive nella *Montanina*, si innamora o

¹⁴ I commentatori di fine XIII secolo narrano che Venedico Caccianemico era favorevole alle mire espansionistiche degli Estensi su Bologna, motivo per il quale fu esiliato ben due volte dalla sua città. La sorella Ghisolabella aveva sposato il ferrarese Niccolò Fontana ma fu spinta da Venedico ad avere rapporti con il signore d'Este, anche se non è chiaro se con Obizzo II, uomo molto corrotto, o con Azzo VIII, per i suoi interessi politici personali.

¹⁵ Cfr. U. Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004.

per lo meno è attratto fisicamente da quella alpigiana gozzuta come la definisce Boccaccio.¹⁶ Che questa donna avesse il gozzo o che non l'avesse, certo l'attrazione di Dante per lei è forte. L'uomo sente fremere la carne a causa di «quel trono che mi giunse addosso» (v. 57) e prosegue «Così m'ha' concio, Amore, in mezzo l'alpi» (v. 61), ma non dice niente di concreto di questa donna tanto che noi la possiamo ipotizzare come vogliamo. Di lei Dante scrive nella canzone:

s'a costei non ne cale,
non spero mai d'altrui aver soccorso.
E questa sbandeggiata di tua corte,
signor, non cura colpo di tuo strale:
fatt'ha d'orgoglio al petto schermo tale,
ch'ogni saetta li spunta suo corso;
per che l'armato cor da nulla è morso.
Amor, da che convien, vv. 69-75.

La donna non corrisponde al sentimento del poeta e resta inaccessibile alla sua passione, secondo il cliché per il quale le donne della poesia del tempo rimanevano insensibili alle passionate dichiarazioni dei loro innamorati. Ma ciò che interessa è l'effetto straordinario che produce sul poeta, il quale in questo caso mette in discussione le sue scelte, soprattutto quelle poetiche, e sembra decidersi a intraprendere «la guerra / sì del cammino e sì della pietate» (*If* II 4-5) e a mettere o rimettere mano a quei cartoni, che costituiscono l'inizio della *Commedia*.

Questa donna non è identificabile, e in poesia è una donna ipotetica, una donna presunta, che però fa gioco nella costruzione biografica e poetica di Dante e incarna una forte passione che lo scuote in un periodo difficile, un periodo di ricerca di una nuova strada da intraprendere con lo slancio necessario e una determinazione altrettanto necessaria. Del

¹⁶ «Né fu solo da questo amor passionato [per Beatrice] il nostro poeta, anzi, inchinevole molto a questo accidente, per altri obietti in più matura età troviam lui sovente aver sospirato; e massimamente dopo il suo esilio, dimorando in Lucca, per una giovine, la quale egli nomina Pargoletta. E oltre a ciò, vicino allo stremo della sua vita, nell'alpi del Casentino per una alpigina, la quale, se mentito non m'è, quantunque bel viso avesse, era gozzuta» (G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P. G. Ricci, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, III, 1974, p. 503.

resto anche altre donne, come la donna gentile o la pargoletta o la donna pietra¹⁷ non sono altro che donne presunte – anche se scaturiscono da un’esperienza reale –, che assolvono a una funzione poetica e teorica, quella che rappresenta una fase di progressivo traviamiento e di riflessione filosofica, che costituisce la base delle nuove scelte dantesche.

La pargoletta, citata da Boccaccio, e nella canzone *Io son venuto al punto della rota*, nella ballata *I’ mio son pargoletta bella e nova* e nel sonetto *Chi guarderà giammai senza paura*, serve anch’essa per rappresentare un momento di turbamento e di traviamiento e di nuovo non ha connotati reali, a parte il fatto che è giovane e attraente e per la sua giovinezza è inesperta e immatura all’amore.

Se l’incipit della ballata recita «I’ mi son pargoletta bella e nova, / e son venuta per mostrare altrui / de le bellezze del loco ond’io fui» (vv. 1-3) nel finale si legge

Queste parole si leggon nel viso
d’un’angioletta che ci è apparita;
e io che per veder lei mirai fiso
ne son a rischio di perder la vita,
però ch’io ricevetti tal ferita
da un ch’io vidi dentro agli occhi suoi,
ch’io vo piangendo e non m’accheti poi.
I’ mi son pargoletta, vv. 18-24.

De Robertis commenta che essa «rappresenta una nuova attrattiva d’amore»¹⁸ che, come si legge nella chiusa della canzone *Io son venuto* «Saranno quello ch’ è d’un uom di marmo / se ‘n pargoletta fia per cuor di marmo» (vv. 71-72), è seducente ma al contempo ha un «cuor di marmo». De Robertis ricorda che nella critica dantesca è prevalsa l’opinione che si tratti di una donna «in carne ed ossa», per quanto poi il poeta l’ha allegorizzata e

¹⁷ La donna Pietra è stata identificata in una donna reale, Pietra degli Scrovegni, di cui Dante si sarebbe innamorato a Padova, o in Pietra di Donato di Brunaccio, moglie di Francesco, fratello consanguineo di Dante. Allegoricamente viene identificata con la Filosofia. Fenzi e Chiavacci Leonardi ritengono che l’esperienza delle petrose sarebbe da collegare con l’averroismo di Dante, seguace di Cavalcanti, ma per questa via non sarebbe stato possibile arrivare a Beatrice e ai valori che rappresenta. Pertanto era necessaria una cesura netta con questo tipo di pensiero e di poesia per accedere al perdono e al Paradiso.

¹⁸ Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, Fondazione Ezio Franceschini, 2005, p. 238.

idealizzata; ma ciò che importa non è la sua dimensione reale bensì il ruolo che svolge nel susseguirsi della produzione dantesca.

Al contrario dell'ineffabile Beatrice sia della *Vita nuova* sia della *Commedia*, la 'pargoletta' con la sua giovane età e la sua bellezza adolescenziale, che si unisce al disdegno del suo comportamento, riapre la porta a un'attrazione tutta sessuale e al contempo alla frustrazione di un desiderio inappagabile e inappagato. Scrive Pinto «La clamorosa novità della *pargoletta* sta proprio nella sua gioventù, che nega uno degli assiomi della *fin'amor*», che voleva che la donna a cui si rivolge il poeta sia una donna sposata e per questo irraggiungibile; e prosegue «Dante libera la donna ed il suo fantasma dai vincoli sociali che la rendevano irraggiungibile dall'amante (come la stessa Beatrice), ma riscrive la sua irraggiungibilità nei termini di una immaturità psicologica che la rende necessariamente inconsapevole del suo potere di seduzione e di morte».¹⁹

Non bisogna mai dimenticare quanto Dante scrive nel *Convivio*²⁰ a proposito dell'interpretazione dei testi e dei quattro sensi delle scritture, il primo dei quali è quello letterale, il livello di più immediata comprensione anche da parte di un pubblico non colto e che si ferma a quanto dice la lettera. Ma il terzo livello è quello allegorico, capibile e usufruibile da chi ha dimestichezza con i testi letterari e la cultura a più ampio raggio e profondità. In questo caso la pargoletta è passibile di una pluralità di significati e di messaggi.

La pargoletta torna nel Paradiso terrestre quando al suo apparire Beatrice redarguisce l'uomo che l'aveva tanto amata e cantata quando era in vita, ma che, una volta morta, si era rivolto ad altre donne, e cita proprio la pargoletta: «Non ti dovea gravar le penne in giuso, / ad aspettar più colpo, o pargoletta / o altra novità con sì breve uso» (*Pg XXXI 58-60*); non lo fa perché, retrospettivamente gelosa e indignata, il suo amante si era invaghito di un'altra donna, di una pargoletta, un'adolescente davvero insignificante a paragone con lei. Beatrice non è così 'meschina' e 'vendicativa', ma rivolge a Dante un rimprovero per così dire costruttivo, perché allegoricamente la pargoletta rappresenta una deviazione dalla retta via e l'espressione di un 'piacere' del tutto terreno e materiale, che non consente l'elevazione spirituale. Nel canto XVI del *Purgatorio*, nel delineare la teoria dell'Amore, Dante scrive:

¹⁹ R. Pinto, *Per la storia della poesia di Dante*, in «Tenzione» 13, 2012, pp. 11-54 : 34.

²⁰ Dante Alighieri, *Convivio*, in Dante, *Opere*, Milano, Mondadori, I Meridiani, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, vol. II, 2011, II 1.

Esce di mano a lui che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,

l'anima semplicetta che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volentieri torna a ciò che la trastulla.

Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.
Pg. XVI 85-93.

L'uomo si lascia attrarre da ciò che sembra dargli un piacere immediato, senza pensare che il vero piacere risiede in ben altro. Da notare quel «ridendo pargoleggia», che mi sembra rimandare proprio alla pargoletta, priva di esperienza e reale capacità d'amare, a causa della sua giovane età. Dante, una volta che Beatrice è morta, si è lasciato attrarre da altre donne, perché è andato istintivamente verso una fonte di piacere.

Non va poi dimenticato che il secondo rimprovero di Beatrice riguarda «quella scuola / c'hai seguitata» (Pg XXXIII 85-86), il che ci porta immediatamente agli insegnamenti di Cavalcanti e al 'presunto' averroismo di Dante, che non avrebbe mai portato Dante a Beatrice e alla trascendenza, ma lo avrebbe sempre tenuto legato a terra, come lo tengono legato le donne che non sono Beatrice. Diventa inevitabile l'abbandono di quanto di terreno c'è nella sua vita, compreso l'amore che ha cantato per le varie donne, e proprio una donna, Matelda, lo immerge nel Lete, facendogli dimenticare l'immanenza terrena e aprendolo alla vera spiritualità e al vero amore, che è quello sublimato per Beatrice.

Non entro nel merito del dibattito se le 15 canzoni distese di Dante ordinate da De Robertis²¹ costituiscano un libro organizzato dal poeta stesso. Fatto sta che in queste canzoni è presente la pargoletta, come è presente la Donna Gentile, che incontriamo anche nella *Vita nuova* come Donna Pietosa, e un'altra donna, anch'essa presunta, che è la Donna-pietra, una dura e insensibile interlocutrice di Dante. E c'è anche la 'montanina',

²¹ Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. de Robertis, cit.

quindi quattro donne presunte, ma pur sempre donne, nel modo in cui vengono rappresentate nella loro dimensione letteraria, ma che giocano una funzione fondamentale nella costruzione del personaggio maschile, narratore intradiegetico, che, smarrito nella selva oscura della passione e senza il faro rappresentato da Beatrice, prima nella *Vita nuova* e poi nella *Commedia*, sta cercando faticosamente, con ostacoli da superare, con delusioni e disillusioni, la via della salvezza. Il contingente, che mi sembra racchiuso nella poesia realizzata dopo la morte di Beatrice, è fuorviante e l'unico modo per salvarsi e recuperare la salute è il faticoso e doloroso viaggio nell'oltremondo, fino ad arrivare a Beatrice, la donna ideale e idealizzata, che è l'unica che lo può aiutare perché, priva ormai della dimensione umana del corpo, si è fatta non solo spirito ma spirito guida di un uomo che avrebbe potuto perdersi.

A questo riguardo ricordo che secondo Varela-Portas il mito della «donna gentile-pargoletta-pietra, come opposto al mito di Beatrice, è il mezzo letterario con il quale Dante esprime e indaga il desiderio della conoscenza e la sua difficoltà per portare per se stesso l'essere umano alla felicità».²² Inoltre a sostegno della teoria che tutte queste donne sono presunte, Claudia Di Fonzo²³ è convinta che la Donna pietosa è la filosofia e anch'essa è una donna, molto bella, che va a consolare Dante della morte annunciata di Beatrice.

Nella *Vita nuova* dunque, dopo la morte di Beatrice e il profondo turbamento di Dante, il poeta trova un po' di sollievo nella Donna Pietosa, dalla quale viene attratto e per la quale prova una 'passione', che ha i connotati di un desiderio e di una tentazione malvagi e vani, del tutto estranei al sentimento che l'aveva legato a Beatrice.

Nelle canzoni distese *Io son venuto*, *Al poco giorno*, *Amor, tu vedi ben* e *Così nel mio parlar* Dante parla della passione non corrisposta per un'altra donna che non è Beatrice, una donna fredda e crudele, ostile e che non corrisponde al poeta, che viene chiamata la Donna pietra. Se per Beatrice era stata la poetica della lode a prendere il posto della passione d'amore e a sublimare il desiderio, ora questo desiderio, questo appetito sessuale, viene esasperato, tanto che Dante scrive:

²² J. Varela-Portas, *La "crisi di filosofismo puro" e le canzoni degli anni 1295-1300*, in «Quaderni di Gargnano», n. 5, 2022, pp. 131- 141 : 139.

²³ C. Di Fonzo, *La parola ornata e la donna gentile. Il matrimonio tra retorica ed etica in Dante*, in «Laboratoire italien» [en ligne], 11, 2011, <http://journals.openedition.org/596>, e <http://doi.org/10.4001/laboratoireitalie.596>.

S'io avesse le belle trecce prese
che son fatte per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza
con esse passerei vespero e squille;
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza.
Così nel mio parlar, vv. 66-71

da cui si ricava, a mio parere, la passione carnale, addirittura violenta, che nutre per questa donna insensibile e che gli si sottrae. Ipotizza infatti di prenderla per le trecce, che sono diventate lo strumento di tortura della sua passione, e dichiara che non userebbe nei suoi confronti né la pietà né la cortesia ma si comporterebbe «com'orso quando scherza», cioè con una forza a stento trattenuta, con un comportamento per così dire bestiale, e quindi totalmente estraneo alla ragione. Secondo quanto scrive Gabriella Piccinni,²⁴ quando un uomo voleva ridurre in suo potere una donna dal punto di vista fisico e stuprarla, la prima cosa che faceva era afferrarla per i capelli – le trecce a cui allude Dante? –, in modo da farle abbassare la testa, farle perdere così l'equilibrio e la capacità di orientamento, nonché non farla riuscire a difendersi e a opporre resistenza. Il comportarsi come un orso, anche se scherza, vuol forse dire che nella realtà i rifiuti di questa donna hanno portato Dante all'exasperazione del desiderio frustrato, tanto che vede possibile un'azione violenta? Se però ci trasferiamo sul piano allegorico e della poetica, la Donna pietra è il limite massimo a cui arriva la lirica d'amore seguita fin qui, per cui è necessario un radicale cambiamento. Anche in questo caso bisogna ragionare su due livelli: da una parte probabilmente c'è un'esperienza biografica, non corrisposta forse sul piano sessuale, come ipotizza Santagata,²⁵ dall'altra siamo in presenza dello slittamento dal piano terreno e letterale a quello allegorico, per cui questa donna, in omaggio alle forme poetiche a lui contemporanee, rappresenta un ostacolo e appunto il limite estremo, oltre il quale non può andare la lirica d'amore tradizionale e quella che Dante ha elaborato e sviluppato fino a questo punto.

²⁴ *Violenza alle donne. Una prospettiva medievale*, a cura di A. Esposito, F. Franceschi, G. Piccinni, Bologna, il Mulino, 2018.

²⁵ M. Santagata, *Le donne di Dante*, cit., p. 118.

Probabilmente anche le rime petrose nascono da un'esperienza vissuta, ma ciò che mi sembra importante è che rovesciano completamente l'impostazione delle poesie stilnovistiche, e in particolare di quelle della lode, tanto che, se Beatrice era fonte di dolcezza e di speranza, la Donna Pietra è ostile e crudele.²⁶

Contemporaneamente alla stesura delle canzoni distese nei primi anni del Trecento, Dante scrive il *Convivio* dove ritroviamo la Donna gentile, che non è altro che la Donna pietosa che nella *Vita nuova* aveva cercato di consolare il poeta per la morte di Beatrice; ora dopo più di dieci anni nel trattato assume una fisionomia differente e incarna allegoricamente, come sostiene Di Fonzo,²⁷ la Filosofia nell'orizzonte filosofico che ha quest'opera incompiuta. Scrive ancora Santagata:

nel successivo commento allegorico a *Voi che 'ntendendo* [...] svela che quella Donna Pietosa non era una donna reale, ma era niente meno che la “nobilissima e bellissima Filosofia”, “figlia di Dio”, e perciò l'amore per lei, da intendere come amore per la scienza, essendo costei di rango troppo superiore, non poteva che prevalere su quello per la donna che era stata “lo primo diletto” della sua anima» (*Le donne di Dante*, p. 125).

Diventa così la Donna Gentile. A differenza dell'amore provato per Beatrice, quello per la Donna pietosa è però un amore del tutto estraneo alla Ragione, anzi è contro Ragione, è un amore che lo ha affascinato dal punto di vista materiale.

Ora però il pubblico è cambiato, è diventato o sta diventando più consapevole e per questo può capire meglio il significato allegorico insito nella scrittura dantesca.

3. E poi c'è Beatrice. Difficile collocarla: è reale? Sembra che davvero sia esistita una Beatrice o Bice Portinari che aveva attratto Dante, e alcuni studiosi ne hanno ricostruito la biografia.²⁸ È presunta? Sono ipotesi quelle che si fanno su di lei, basandosi soprattutto sulle parole di Dante. È ideale? A questa domanda non si può che rispondere affermativamente, perché Beatrice incarna idealmente tutte le idee e le aspirazioni dantesche verso l'apice della bellezza, della rettitudine morale, della spiritualità,

²⁶ Ivi, p. 120.

²⁷ C. Di Fonzo, *La parola ornata e la donna gentile. Il matrimonio tra retorica ed etica in Dante*, cit..

²⁸ Cfr. in particolare G. Indizio, *Problemi di biografia dantesca*, cit., e almeno M. Santagata, *Le donne di Dante*, cit..

dell'aspirazione all'assoluto. Quindi anche Beatrice svolge quella funzione di stimolo e di attrazione del desiderio, come le donne della poesia trobadorica, un desiderio che spinge l'innamorato alla ricerca di sé stesso, della sua elevazione in tutti i campi, facendogli intravedere la conquista dell'oggetto desiderato, che però è una conquista sempre procrastinata in quanto ci sono sempre nuove prove da superare e aspetti da migliorare del proprio essere. In effetti cos'è un ideale? È la sublimazione di un desiderio, di un percorso che non ha fine, è platonicamente l'IDEA di un mondo sublunare, per inseguire e ottenere la quale l'uomo non fa altro che agire, eliminare le scorie, nel caso dantesco le scorie del peccato, per attingere all'assoluto. Tuttavia quando Dante pellegrino arriva vicino all'oggetto del suo desiderio, la forza dell'emozione e dell'esperienza mistica è tale che, per dirla con Leopardi «il naufragar [gli] è dolce in questo mare» e la ragione non può sostenerlo in questa esperienza. Il cammino nell'aldilà sarà ripercorso tramite la scrittura poetica, anch'esso un esercizio, altrettanto faticoso e pericoloso, di perfezionamento. Un percorso interno all'uomo per il quale la donna è un faro lontano che lo guida, ma tutto sommato un faro inattingibile completamente.

Cosa rappresenta Beatrice nella prima fase della poesia dantesca, quella della *Vita nuova*? Sembra che sia l'incarnazione dell'immagine mentale, come afferma Pinto,²⁹ della donna che elimina la realtà oggettiva e si sostituisce ad essa nella finzione poetica. Quindi Beatrice, fin da subito, perde la sua consistenza reale, nonostante che sia stata ricostruita, come detto, la biografia di una Bice Portinari, per essere idealizzata. È dunque l'espressione massima della donna ideale, che “sublima l'eros” fino al grado massimo quando, con la morte, si stacca da qualsiasi aggancio reale e si spiritualizza. Questa è la grande innovazione dantesca, che pure era partita dalle forme della *fin' amor* e dell'amore stilnovistico. Infatti la morte della donna, che diventerà un topos poetico, permette di renderla attiva nell'animo del poeta e nella sua poesia e costui non correrà mai il rischio di veder frustrato il suo desiderio, la sua passione d'amore, e di vedere fallire la sua aspirazione alla conquista di questa donna.

Secondo quanto scrive Santagata in *Le donne di Dante* :

il potere di Beatrice [...] è doppiamente eversivo: abbatte il pilastro ideologico che amore e nobiltà d'animo siano inseparabili, al punto che l'uno non può esistere senza l'altra, e azzerà il

²⁹ R. Pinto, *Per la storia della poesia di Dante*, cit.

fondamentale assunto secondo il quale i lirici d'amore possono rivolgersi solo a un pubblico selezionato di "intendenti", un pubblico di animi gentili (per cultura e per disposizione) che finisce per coincidere con i poeti stessi del gruppo. (p. 92).

Da ciò si deduce che la figura di Beatrice, come del resto le altre donne citate da Dante, affonda sì le radici nella contingenza del reale, ma non è una donna reale, come lo potevano essere Pia o Piccarda; diventa infatti un *senhal*, come molti ce ne erano stati nella poesia precedente e contemporanea a Dante, ma si distingue nettamente da questi. Ribadisco che è un *senhal* di una nuova poetica e dell'indicazione di un nuovo pubblico che da *Donne ch'avete* della *Vita nuova* arriva al pubblico, chiamiamolo indifferenziato, della *Commedia*, dove ciascuno in relazione alle sue conoscenze e capacità può attingere a uno dei livelli interpretativi del poema, ricavandone un insegnamento e un viatico per procedere nella propria vita e per riflettere su essa.

Esiste poi nella *Commedia* un'altra donna, molto enigmatica: Matelda (Pg XXVIII-XXXIII). Si tratta di una figura complessa e ben difficile da 'catalogare', perché si potrebbe trattare, come molti studiosi hanno sostenuto, di una donna reale, cioè Matilde di Canossa, di una donna presunta, che riassume in sé alcune delle donne dantesche, dalla Donna Pietosa della *Vita nuova* alla Donna Gentile alla stessa pargoletta, in quanto rappresenta il limite estremo al quale queste donne sono arrivate o potrebbero arrivare per poi essere del tutto superate e dimenticate nelle acque del Lete; ma anche di una donna ideale, in quanto rappresenta la serenità edenica nell'unione di vita attiva e vita contemplativa nonché il ponte per accedere al Paradiso terrestre e poi al vero Paradiso. Gli studiosi hanno versato i proverbiali fiumi d'inchiostro per dimostrare la realtà e la veridicità storica di Matelda, a partire dalla sua identificazione con Matilde di Canossa, nonostante la distanza politica di costei dal pensiero di Dante. Al suo tempo era infatti una paladina della Chiesa e delle sue prerogative anche politiche in antitesi con l'Impero durante la lotta per le investiture. Probabilmente è anch'essa un simbolo, come altri ce ne sono nel poema, il simbolo della perfezione umana, della serenità e dell'equilibrio interiore, che traspare nel suo comportamento ieratico, che rende ragione alla sua posizione intermedia tra la Terra, o meglio il Paradiso terrestre, e il vero Paradiso; è l'intermediaria verso Beatrice e la

spiritualità paradisiaca.³⁰ Non è forse preferibile non voler trovare a tutti i costi un'identificazione reale con una donna storica e lasciare che soprattutto Matelda come altre donne dantesche assolvano alla loro funzione poetica e ammalinino il lettore, anche quello di oggi, come hanno ammaliato Dante?

In particolare nel caso di Matelda l'indagine va affrontata da una parte sul piano della veridicità storica e dall'altra su quello dell'allegoria, sebbene sia inevitabile la relazione tra i due piani. Matelda dunque è stata accostata dai commentatori alla contessa Matilde di Canossa (1036-1115),³¹ una delle due donne che tra l'altro al tempo arbitravano la giustizia, funzione importantissima soprattutto quando il contenzioso riguardava i territori contesi tra la Chiesa e l'Impero nella lotta per le investiture. Claudia Villa³² da parte sua ritiene che

³⁰ Se per Claudia Villa, quando in *Pg* XXXIII 127 Beatrice si rivolge a Matelda, invitandola a portare Dante e Stazio sulle rive del Lete e dice «come tu se' usa», significa che la contessa era abituata a dirimere le controversie in terra e in Purgatorio è preposta alla purificazione definitiva delle anime, cioè al loro perdono, A. Casadei (*Matelda, personaggio narrativo*, in «Cahiers d'études italiennes». *Personaggi femminili e categoria di genere nella Commedia dantesca*, 33. 2021, pp. 1-10) si schiera dalla parte diametralmente opposta, sostenendo tra l'altro che per Dante sarebbe sconveniente nella struttura della *Commedia* porre nel passaggio al Paradiso terrestre quella Matilde di Canossa, che aveva sostenuto Gregorio VII, proprio nel momento in cui Dante sperava nella discesa in Italia di Arrigo VII e nella *restauratio* dell'impero. Dunque Matelda, che lui considera una «entità soprannaturale», è collocata sì nel ruolo di mediatrice (*Pg* XXXIII 118-135) ma senza nessun rapporto con la contingenza storica, bensì solamente rispetto alla condizione edenica della situazione. E anche Fenzi (*Per Matelda? Un suggerimento*, in «Con angelica voce...». *Studi in onore di Rosario Scrimieri Martín*, a cura di C. Coriasso Martín-Posadillo e J. Varela-Portas de Orduña, Milano, Ledizioni, 2023, pp. 161-190) fatica a riconoscere Matelda in Matilde di Canossa. Da parte sua Rosario Scrimieri (*Matelda, figura della poesia di Dante*, in «Nuova Tenzione», n. 24, 2024) cita *Convivio* II i 15, dove si legge che Dante userebbe nei canti del Paradiso terrestre un «luogo e tempo» convenienti all'uso dell'allegoria dei poeti. Quindi Matelda sarebbe un'invenzione creata dall'immaginazione visionaria di Dante, custode del giardino e guida delle anime verso il Paradiso celeste.

³¹ Matilde di Canossa è una di quegli esempi di donna nobile, discendente da parte di madre, Beatrice di Lotaringia, da una nobilissima famiglia imparentata anche con gli imperatori, che ricevette non solamente un'educazione culturale ad ampio raggio ma anche di tipo giuridico. Da parte di padre, la sua casata era potentissima e aveva legami familiari anche con i papi e in particolare con Alessandro II; e i canossiani erano i giudici dai quali dipendeva il *Papatum Ducatus*.

³² C. Villa, *Matelda/Matilde: in favore della gran contessa (purg. XXVIII)*, in Ead. *La protervia di Beatrice*, Firenze, SISMEL, 2009.

nell'inverno del 1077, quando ci fu l'incontro tra il papa Gregorio VII e l'imperatore Enrico IV a Canossa, Matilde era lì nel suo castello proprio per arbitrare il contenzioso sui possedimenti dell'imperatore nell'Italia centrale. Ma dobbiamo ricordare che nel 1076 Enrico IV era stato scomunicato, il che produceva il pericolo che i suoi sudditi si rifiutassero di obbedirgli; perciò con mossa abile aveva anticipato l'incontro con il papa che stava andando ad Augusta per nominare un nuovo re di Germania e si era presentato supplice davanti al castello di Canossa. L'inverno del 1077 fu uno dei più rigidi del tempo, eppure Enrico compì, secondo i canoni del tempo, tutti gli atti penitenziali di un pubblico peccatore che chiede il perdono: chi aveva compiuto peccati o ribellioni di portata pubblica doveva infatti fare una penitenza pubblica. Nonostante questo apparato formale che lo indicherebbe come il perdente nei confronti del pontefice, è invece il papa ad essere in un *cul de sac*, come scrive Glauco Cantarella,³³ e non poté fare altro che indirizzare una lettera ai principi tedeschi nella quale sottolineava da una parte l'umiliazione subita dall'imperatore e dall'altra la sua magnanimità con la concessione del perdono, dovuta anche alle insistenti sollecitazioni dei presenti. Matilde svolge di sicuro una funzione di mediazione in questo incontro, pur se va tenuto conto che si era dichiarata vassalla dell'impero (Enrico era suo cugino), nonostante sostenesse la posizione della Chiesa. Per concludere. Che la montanina sia l'alpigiana, come scrive Boccaccio,³⁴ oppure una nobildonna del luogo, come alcuni vogliono individuare,³⁵ non incide nell'opera e nel pensiero dantesco, mentre riguarda la ricostruzione biografica del poeta e la sistemazione di nomi nelle caselle di essa. Il fatto è che la donna terrena è fatta assurgere a simbolo di un momento particolare nelle scelte di Dante. Viene trasformata, se si vuole, in un'allegoria, tanto cara alla mentalità medievale, l'allegoria del cambiamento, come lo sono la Donna

³³ G. M. Cantarella, *Il sole e la luna: la rivoluzione di Gregorio VII papa, 1073-1085*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 171. Al contrario H. Fuhrmann ritiene che il vero vincitore fu il papa: cfr. H. Fuhrmann, 'Das wahre Kaiser ist der Papst'. *Von der irdischen Gewalt im Mittelalter*, in Id., *Das antike Rom in Europa*, Regensburg, 1985, pp. 69-80 [in trad. italiana: "Il vero imperatore è il papa": il potere temporale nel medioevo, in «Buletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 92, 1985-86, pp. 367-379.

³⁴ G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. Ricci, in G. B., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Vol. III, Milano, Mondadori, 1974. Cfr. anche N. Tonelli, *La canzone montanina di Dante Alighieri (Rime, 15): nodi problematici di un commento*, in «Per leggere», n. 19, 2010, pp. 7-36.

³⁵ Per alcuni la montanina è Gentucca degli Antelminelli, lucchese. Cfr. Grupo Tenzzone, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, ed. E. Pasquini, in «La Biblioteca di Tenzzone», Madrid, 2009.

Pietosa della *Vita nuova*, la Donna Gentile del *Convivio*, la pargoletta e la Donna pietra delle canzoni. Che Matelda sia o meno da identificare con Matilde di Canossa, la grancontessa, non interessa più di tanto nell'economia dell'ascesa spirituale della *Commedia*.

Tutte arrivano ed entrano nella poesia dantesca nel momento in cui c'è la scelta di un cambiamento di poetica, e Dante le trasporta nelle forme e nei canoni della poesia del tempo, facendole diventare le protagoniste 'di carta' di un percorso intellettuale e ideologico, pur sempre con i crismi della poesia d'amore, dell'amore hereos, che lo travolge con la passione e di volta in volta sposta il suo pensiero, fornendo un nuovo significato alla sua poesia. Anche Beatrice, nonostante che fin dalla *Vita nuova* sia indicata come la «donna della salute» ha un percorso analogo. O meglio. Scomparsa dalla poesia di Dante dopo la *Vita nuova* per più di dieci anni, a causa dei ripensamenti danteschi sulla poesia e gli insegnamenti di Cavalcanti, riappare dopo il 1307, cioè dopo la *Montanina* e, chissà, la relazione di Dante con questa nuova donna, perché è in quel momento che avviene lo stacco (distacco) definitivo dalla poesia che l'ha preceduto e nella quale si è cimentato a partire dalla giovinezza, per approdare a una concezione poetica nuova che sta alla base della *Commedia*.

È così che Beatrice non è solamente una donna reale, non è una donna presunta, non è un'allegoria come le altre, ma diventa la donna ideale, o meglio la figura cristologica ideale, che è necessaria per la via della salvezza.

I connotati fisici di Beatrice, se mai vi erano stati, si perdono, si annullano nella funzione salvifica, che parte pur sempre dal sentimento d'amore, che ora assume tutti i connotati di un amore spirituale, l'unico che ha valore perché è l'unico che porta alla salvezza.

Sono le donne che guidano Dante nel suo cammino verso l'assoluto, a iniziare da Lucia; sono le donne che costellano molti degli incontri di Dante nell'oltremondo, ogni volta che si parla di relazioni amorose o erotiche, in omaggio alla poesia occitanica, siciliana, stilnovistica. E ogni volta Dante sembra chiudere un capitolo del suo percorso poetico, per aprirne uno nuovo che si libera della materialità per approdare a una dimensione tutta spirituale.

Anche Beatrice è inattingibile nella sua essenza profonda, come inattingibili erano le *dominae* occitaniche, ma la sua inattingibilità è connaturata al suo essere una donna ideale, o meglio l'ideale a cui tendere per trovare la via della salvezza, dopo essersi liberato dai

legami con il mondo terreno, fatto di materialità, di interessi terreni di politica, di odi di parte e contrapposizioni, delle sue scorie, per salire a uno stadio dove è la spiritualità che conta, è l'immaterialità che sfuma nel misticismo alla fine del Paradiso, dove l'unico tramite per Cristo e per Dio è un'altra donna, l'unica che può svolgere questo ruolo. È Maria, anch'essa una donna che forse era stata reale ma che ha abbandonato i suoi connotati terreni per diventare 'idealmente' il ponte che unisce l'uomo a Dio, il contingente con l'eterno.

Bibliografia

- A. Bellavitis, *Il lavoro delle donne nelle città dell'Europa moderna*, Roma, Viella, 2016.
- G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di M. Veglia, Milano, BUR, 2020.
- G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. Ricci, in G. B., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Vol. III, Milano, Mondadori, 1974.
- I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Oscar Mondadori, 1991.
- G.M. Cantarella, *Il sole e la luna: la rivoluzione di Gregorio VII papa, 1073-1085*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- S. Carapezza, *Sorelle minori. Figure femminili nella Commedia*, Bologna, Patron, 2024.
- U. Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004.
- A. Casadei, *Matelda, personaggio narrativo*, in «Cahiers d'études italiennes». *Personaggi femminili e categoria di genere nella Commedia dantesca*, 33. 2021, pp. 1-10.
- J.M. Coetze, *What is a classic? A lecture*, in ID., *Stranger Shores*, London, Penguin, 2002, pp. 1-19.
- Dante Alighieri, *Convivio*, in Dante, *Opere*, Milano, Mondadori, I Meridiani, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, vol. II, 2011, II 1.
- Dante Alighieri, *Opere*, Milano, Mondadori, I Meridiani, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, vol. II, 2011.
- Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di D. de Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- C. Di Fonzo, *La parola ornata e la donna gentile. Il matrimonio tra retorica ed etica in Dante*, in «Laboratoire italien» [en ligne], 11, 2011, <http://journals.openedition.org/596>, e <http://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.596>.
- E. Fenzi, *Per Matelda? Un suggerimento*, in «Con angelica voce...». *Studi in onore di Rosario Scrimieri Martín*, a cura di Cristina Coriasso Martín-Posadillo e Juan Varela-Portas de Orduña, Milano, Ledizioni, 2023, pp. 161-190.
- H. Fuhrmann, 'Das wahre Kaiser ist der Papst'. *Von der irdischen Gewalt im Mittelalter*, in Id., *Das antike Rom in Europa*, Regensburg, 1985, pp. 69-80 [in trad. italiana: "Il vero imperatore è il papa": il potere temporale nel medioevo, in «Buletto dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 92, 1985-86, pp. 367-379).

- Grupo Tenzone, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, ed. E. Pasquini, in «La Biblioteca di Tenzone», Madrid, 2009.
- G. Indizio, *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna, Longo, 2014.
- J. Kirshner, *Cittadinanze medievali. Dinamiche di appartenenza a un corpo comunitario*, a cura di S. Menzinger, Roma, Viella, 2017.
- T. Lazzari, *I poteri delle donne al tempo di Matilde*, in *Matilde di Canossa e il suo tempo, Atti del XXI Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo in occasione del IX centenario della morte (1115-2015)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2016.
- Madonne. Regine, principesse e nobildonne nella letteratura medievale*, a cura di D. Manzoli, Roma, «Spolia. Journal of Medieval Studies», numero speciale, 2020.
- M.G. Muzzarelli, *Sul lavoro delle donne nel Medioevo: letture recenti e meno recenti*, in *Il tarlo dello storico, Studi di allievi e amici per Gabriella Piccinni*, a cura di R. Mucciarelli e M. Pellegrini, Tomo I, Arcidosso, effigi, 2021.
- Orazio Flacco, *Ars poetica*, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 2015².
- G. Piccinni, *Il lavoro delle donne. La donna nell'economia* a cura di Angela Groppi, Bari, Laterza, 1996.
- R. Pinto, *Introduzione alla Commedia*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, a cura di R. Pinto, Firenze, Edimedia, 2021.
- R. Pinto, *Per la storia della poesia di Dante*, in «Tenzone» 13, 2012, pp. 11-50.
- M. Santagata, *Le donne di Dante*, Bologna, il Mulino, 2021.
- R. Scrimieri, *Matelda, figura della poesia di Dante*, in «Nuova Tenzone», n. 24, 2024.
- Scrittrici del Medioevo. Un'antologia*, a cura di E. Bartoli, D. Manzoli, N. Tonelli, Roma, Carocci, 2023.
- N. Tonelli, *La canzone montanina di Dante Alighieri (Rime, 15): nodi problematici di un commento*, in «Per leggere», n. 19, 2010, pp. 7-36.
- J. Varela-Portas, *La "crisi di filosofismo puro" e le canzoni degli anni 1295-1300*, Milano, in «Quaderni di Gargnano», n. 5, 2022, pp. 131-141.
- E. Vilella Morató, *Dante fuori campo? David Lynch "dantista"*, in «Nuova Tenzone», n. 22, 2023, pp. 15-39.
- C. Villa, *Matelda/Matilde: in favore della gran contessa (purg. XXVIII)*, in Ead. *La protervia di Beatrice*, Firenze, SISMEL, 2009.
- Violenza alle donne. Una prospettiva medievale*, a cura di A. Esposito, F. Franceschi, G. Piccinni, Bologna, il Mulino, 2018.

«Dal centro al cerchio». Il femminile nel *Paradiso*

LUIGI TASSONI

Indizi di una madre

Proviamo a leggere il *Paradiso* come luogo d'incontro dei vari aspetti della complessità del femminile, ovvero l'incontro con i personaggi donne che Dante relaziona spesso fra loro, a partire dagli apici di un fondamentale triangolo: Eva al vertice basso, Maria al vertice alto, e Beatrice, instancabile, a correre lungo un'immaginaria ipotenusa, la quale, a sua volta, chiama a consistere nel triangolo le altre figure femminili e le altre forme del femminile. Per comprenderne le sfaccettature e le sfumature, procederemo seguendo l'ordine di apparizione nella lettura progressiva, anche se non sempre disciplinata, della terza stroboscopica cantica, come la definisce Umberto Eco.¹ Naturalmente, nel nostro incontro di lettori con la figura del femminile nella cantica del *Paradiso* non potevamo che iniziare con l'immagine di Beatrice, esclusiva e duratura persino quando non *in praesentia*, che abbastanza presto sorprendiamo con gli occhi immobili in una sorta di fissità estatica, rivolti verso il sole, occhi verso la luce divina, d'accordo, e occhi che connaturano anche l'audacia della donna nell'atto del vedere meglio di un'aquila (I, 46-48).² Siamo di fronte a una Beatrice concentrata, verso la quale, con occhiata di ritorno, si orienta Dante. Dobbiamo costantemente tener presente che ciò di cui Dante racconta coinvolge a partire

¹ U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 29: «Il *Paradiso* dantesco è l'apoteosi del virtuale, degli immateriali, del puro software, senza il peso dello hardware terrestre e infernale, di cui rimangono i cascami nel *Purgatorio*. Il *Paradiso* è più che moderno, può diventare, per il lettore che abbia dimenticato la storia, tremendamente futuribile. È il trionfo di una energia pura, ciò che la ragnatela del Web ci promette e non saprà mai darci, è un'esaltazione di flussi, di corpi senz'organi, un poema fatto di *novae* e stelle nane, un Big Bang ininterrotto, un racconto le cui vicende corrono per la lunghezza di anni luce e [...] una trionfale odissea nello spazio a lietissimo fine. Se volete, leggete il *Paradiso* anche così, male non potrà farvi e sarà meglio di una discoteca stroboscopica e dell'ecstasy. Perché, quanto a estasi, la terza cantica mantiene le sue promesse».

² Salvo diversa indicazione, il riferimento ai canti della *Commedia* riguarda sempre la terza cantica.

dal modo in cui lo racconta, e non solo perché, come suggeriva una famosa annotazione, «sulla costruzione e lo sviluppo narrativo predomina l'esecuzione verbale».³ Eccone giustappunto la dimostrazione: «Beatrice tutta ne l'eterno rote/ fissa con li occhi stava; e io in lei/ le luci fissi, di là su rimote» (I, 64-66). E sottolineo: *di là su rimote*. Non solo davanti a noi i contorni di Beatrice tutta *fissa*, protesa in una vocazione che non si fa distogliere dall'obbiettivo unitario di sguardo, pensiero e coscienza, ma di riflesso l'attenzione doppiamente concentrata di Dante che segue lei e segue e persegue lo stesso obbiettivo alto, che guarda lei e vede adesso, non ancora vicino, il punto verso cui tende il viaggio e la ricerca. Beatrice comunque è nuovamente qui, rispetto alla cantica precedente e rispetto alla vulgata dantesca, referente affidabilissimo per la guida e la mediazione, valori e funzioni a suo esclusivo appannaggio, appunto, imparagonabile nella *climax* del femminile che pure si apre nella terza cantica, la cantica che arriva alla figura di Maria che invece è termine massimo di inclusività, la quale accoglie sotto il suo mantello allegorico anche l'ultimo cammeo di Beatrice fra i beati. L'esclusività di Beatrice cede il passo, *in extremis*, all'inclusività di Maria. La prima azione della gentilissima è di indurre al discernimento, rimuovendo l'attenzione di Dante dal *falso imaginar* (I, 89), per ricollocare in un contesto non meramente umano (e avventuroso) il pensiero e la capacità dantesca di comprensione. Il breve *flash* sull'espressione materna di sereno rimprovero e prova di pazienza («Ond'ella, appresso d'un pïo sospiro,/ li occhi drizzò ver' me con quel sembiante/ che madre fa sovra figlio deliro», I, 100-102) introduce la lunga delucidazione sulla necessità di comprendere la situazione insolita, e s'affida ancora agli occhi che direttamente anticipano e preparano la parola. Beatrice, di fatto, sospira e drizza lo sguardo. Il sembiante di lei, come aspetto visibile, la somiglianza fra Dio e creato, l'orma (I, 106), le corrispondenze e i rimandi fra Dio e le creature, Dio e Beatrice, Beatrice e Dante, formano una sorta di gioco a carambola del rinvio fra attori che raffigurano i limiti del contesto e lo scenario terreno nel quale Dante dovrebbe rimodulare il suo desiderio di conoscenza. Tolto lo stupore, tolta la meraviglia, deve mutare la prospettiva dantesca, e l'invito del lungo discorso di Beatrice (I, 103-141) termina con una significativa annotazione: sono sempre gli occhi, prima rivolti verso il pellegrino, che ora si orientano verso un obiettivo altro e alto, ovvero verso quel cielo (I, 142) in sé indefinibile e inimmaginabile, e tuttavia accessibile attraverso la figura mediatrice della donna. La quale, però, non si limita in tutta la cantica a un mero ruolo

³ G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 191.

accessorio, e anzi svolge la funzione di traduttrice da un lessico mentale a un riferimento sacro, come le similitudini, le associazioni, e le parole-chiave, dimostrano chiaramente. L'interpretazione procede in questo senso dal cerchio al centro. Prima di tutto Beatrice rende accessibile il codice, e fornisce al suo interlocutore, talvolta silenzioso e disarmato, con formidabili anticipazioni, prolessi narrative e *password* necessarie a continuare il discorso e il percorso, ad aprire porte mentalmente inaccessibili e incomprensibili per la natura umana del poeta, più volte messa in evidenza. A questo proposito ci aiuta sostanzialmente quanto Massimo Cacciari scrive a proposito dell'Impossibile del Paradiso di fronte al quale si trova la mente dantesca. Dunque, Cacciari:

Cristo non compare nella *Commedia* [...], vi compaiono però come la sua espressione più *simbolica* le Donne, da Maria a Lucia a Beatrice (e si aggiungano pure Lia e Matelda), tutte dedicate a una sola missione: salvare, redimere, *perdonare e liberare*, e non punire. Esse non attendono dono e perdono, lo sono *actu*. Esse mostrano *qui-e-ora* l'Impossibile del Paradiso.⁴

È vero che fin qui il femminile lega la propria azione al dono-perdono come qualità insita, immediata, del tutto plausibile, ma è altrettanto vero che l'Impossibile è materialmente indescrivibile di fronte al quale Dante deve inventarsi un modo alternativo per raccontare comunque l'effetto o la materializzazione di Dio, la consapevolezza e la prova indiretta della sua attualità, si affida anche a un'immagine ampia, interlocutoria, sfaccettata del femminile inteso, per così dire, "secondo competenze diverse", e caratteri diversi. Dovremmo in tal senso riammettere in un inventario del femminile nel *Paradiso*, il più possibile efficiente, il nome di altre donne: Eva, Rachele, Sara, Rebecca, Ruth, Giuditta, e senza trascurare Anna sullo stesso piano della personificazione effettiva del dono e del perdono, non condiviso dal gruppetto biblico prima citato. Il cerchio del femminile nella cantica accresce al suo interno gli estremi concettuali, e dunque non più solo «In Eva vae; sed ex Eva, ave», secondo l'esegesi di Pier Damiani, e non unicamente tra Eva e Maria, ma anche tagliato a raggera in altre direzioni.⁵

Di fatto, già sul principio della terza cantica il modello abituale dell'interlocutore, che domanda e/o ascolta le voci di chi avvicina, viene radicalmente ribaltato grazie al sapere di

⁴ M. Cacciari, *Metafisica concreta*, Milano, Adelphi, 2023, p. 371.

⁵ F. Cardini, M. Montesano, *Donne sacre*, Bologna, il Mulino, 2023, pp. 101-122.

Beatrice che non attende d'essere sollecitata, e che invece coglie al volo (come da uno sguardo familiare) lo stupore, la meraviglia, la titubanza e lo spaesamento di Dante. Facciamo i conti, dunque, con la posizione estatica di Dante fino alla progressiva e totale assenza di peso delle cose e del soggetto stesso. Un'incredulità ancora più pericolosa a causa dell'intangibilità del paesaggio e delle sostanze celesti, della sua ulteriore lontananza da riferimenti terreni, umani, cosali. Così la donna rende quell'indimostrabilità racconto diretto e naturale, con la pazienza della propria narrazione (quante volte Beatrice perde la pazienza nel Paradiso?).

Il sorriso e il sospiro di Beatrice sono i primi tratti salienti di quel profilo materno, comprensivo ma esigente, che la contraddistingue. Si può dire che, dal momento in cui Dante deve nuovamente predisporre alla conoscenza non evidente di quell'universo alto a lui ignoto, non possa fare a meno di immaginare sé stesso nella posizione dell'*infans* che rapidamente deve reimparare tutto, come se dovesse apprendere un nuovo e diverso linguaggio inaudito, sin qui non ancora udito (e che l'inaudito si confronti con l'Impossibile non è affar da poco). Beatrice gli indica l'*orma* e la *norma*, che sono traccia ed effetti della creazione divina, ma per farlo, in questa parte del viaggio, deve insegnargli a pensare diversamente, e così a immaginare e parlare: «Qui veggion l'alte creature l'orma/ de l'eterno valore, il quale è fine/ al quale è fatta la toccata norma» (I, 106-108).

L'interlocutore femminile

E veniamo a Piccarda che, questa volta rispondendo lei alle richieste di Dante, sorprendiamo «pronta e con occhi ridenti» (III, 42), e pronta a richiamare alla mente dell'interlocutore le immagini del passato. Il tracciato delle indicazioni di Piccarda è improntato alla dolcezza, alla letizia, al piacere spirituale. La sorella di Forese Donati aggiunge un tassello importante per la comprensione delle dinamiche celesti: chiarisce che ogni tipo di eventuale desiderio non avrebbe ragion d'essere all'interno della più ampia verità divina: «tenersi dentro la divina voglia,/ perch'una fansi nostre voglie stesse» (III, 80-81). Di riflesso il riferimento essenziale a Chiara d'Assisi, «Perfetta vita e alto mero inciela / donna più su» (III, 97-98), ha valore attraverso la differenza e la somiglianza fra le due figure, e così dà luogo all'autobiografia breve di Piccarda, già clarissa e poi deviata verso una vita diversa e imposta (III, 107). Di cammeo in cammeo, nella brevità delle *short stories*, e dunque ancora tenendoci lungo la circonferenza del cerchio mentre il centro della

narrazione è lontano, Piccarda a sua volta cede il passo alla «luce della gran Costanza», l'imperatrice, madre di Federico II (III, 118). In questo gioco di luci, di suoni attenuati, tra lo splendore della mera apparizione di Costanza, che illumina il suo racconto esclusivamente con il proprio nome e ruolo riconosciute dalla storia, e il ritorno dei riflettori su Beatrice, sembra che il folgorare, degno di un passaggio rapido e abbagliante («e quella folgorò nel mio sguardo», III, 128), riguardi tutte e tre le creature, e che comunque le accomuni in una sorta di istantanea d'insieme. Tra la memoria dolorosa che si muta in dolcezza per Piccarda, donna che viene sottratta con violenza alla sua vocazione, e lo stare in alto splendente e muto di Costanza, lo sguardo ritrova autentica attrazione in Beatrice, alla quale tocca riprendere il filo rosso della narrazione, in perfetta sintonia con tutta la scena, rimanendo silenziosa, vigile e in disparte, quando ad altri tocca interloquire con il viaggiatore. Ed ecco, nel canto IV, che Beatrice raggiunge il massimo del plusvalore dantesco, a partire dall'incisività di quell'apostrofe iperbolica notata e annotata da Adelia Noferi la quale ci ricordava che qui (IV, 118) «Dante si rivolge a Beatrice, ormai totalmente sublimata e deificata, con questa apostrofe iperbolica: “O amanza del primo amante, o diva”». Che è apostrofe rivelante la sua eccezionalità se il «lemma provenzaleggiante “amanza” risulta essere un *apax*, ma il lemma “amante” (che si supporrebbe più comune) compare una sola altra volta nella *Commedia*: e proprio nelle parole di Francesca, nel “punto” del bacio fatale». ⁶ Dunque, già qui, nei primi risvolti della cantica, la donna gentile sale sul podio che detiene comunque fino alla fine. Ed ecco inoltre, sempre nel canto IV, aprirsi un aspetto del ruolo di Beatrice da tenere in seria considerazione: da testimone in ascolto a interprete dei silenzi danteschi e dei pensieri non espressi (IV, 9-24). A ciò si aggiunga la capacità di riassumere il destino delle donne, puntando il dito contro la violenza degli uomini, irrispettosi delle aspirazioni femminili, prevaricatori, assassini e sacrileghi. Come, ad esempio, Almeone che uccide la madre per tener fede al giuramento fatto al padre (IV, 103-105), azione che si intende come repressione *in toto* del femminile in quanto tale, della sua consistenza, della sua umanità, della sua possibilità di sopravvivenza in un contesto così minaccioso. È sintomatico di questa volontà femminile calpestata e manipolata, violentemente soffocata, il gesto che Dante fa alla fine del canto IV, ovvero quello di abbassare lo sguardo di fronte alla pienezza e alla totalità del senso amoroso mostrati dall'atteggiamento di Beatrice, e in lei riconosciuti in una sorta di ritratto

⁶ A. Noferi, *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 120.

attraverso lo sguardo. Riascoltiamo la formidabile descrizione che, ricordiamolo, va considerata come una pausa muta prima della risposta, e anticipazione visiva della parola esplicita e teologica del canto V: «Beatrice mi guardò con li occhi pieni/ di faville d'amor così divini,/ che, vinta, mia virtute diè le reni,/ e quasi mi perdei con li occhi chini» (vv. 139-142).

L'ascolto orientativo

Quanto all'esposizione delle origini della storia di Roma, ad opera di Giustiniano nel canto VI, ne deduciamo che i due momenti limite del periodo monarchico sono qui sinteticamente contrassegnati da figure femminili: di qua l'atto violento del rapimento delle Sabine, di là il suicidio di Lucrezia sopraffatta dal dolore (VI, 40-41). Ciò non indica certo un indizio di femminismo *ante-litteram*, ma ci riporta, sia pure fra le righe, al motivo della violenza e dell'annullamento del femminile in nodi cruciali della storia, oltre che nel privato familiare che spesso il Medioevo ci racconta. Come per passare dal generale al particolare, dal cerchio al centro, la chiave del femminile si specifica e si focalizza, naturalmente, sulla e con la presenza di Beatrice, e per così dire scopre le carte in modo narratologicamente circostanziato nel canto VII. Ne avvertiamo l'evidenza grazie a una prodigiosa prolessi che, insieme all'esposizione dottrinale sui fondamenti del Cristianesimo, connota lo spazio di Beatrice come voce che orienta la narrazione, esigendo attenzione e ascolto, attraverso una serie di indicazioni in sequenza: ecco i balbettamenti dell'uomo disorientato (VII, 13-24), titubante o silenzioso, così che Beatrice da qui in avanti rimarcherà di non aver bisogno di domande vere e proprie perché le conosce già, le previene, e sa giocare d'anticipo su ogni tipo di esposizione. Dunque, certamente la donna gentile ne sa molto più di noi, sicché non assistiamo a un dialogo vero e proprio ma a un monologo in cerca di conferme. I continui appelli alla richiesta di attenzione puntellano questo percorso che, ancora una volta, fa Beatrice esperta di un metodo narrativo ben articolato, tanto per la richiesta di *feed-back* quanto per la necessità di saggiare accortamente la qualità della ricezione e della soglia di ascolto (nostra e di Dante). Ecco la serie di richiami o, se volete, micro-prolessi, concentrati in un lasso breve di versi: «e tu ascolta» (VII, 23), «Or drizza il viso a quel ch'or si ragiona» (VII, 34), «Non ti dee ormai parer» (VII, 49), «Ma io veggi' or la tua mente ristretta/ di pensiero in pensier dentro ad un nodo,/ del qual con gran disio solver s'aspetta» (VII, 52-54), «Tu dici» (quando Beatrice

esprime la domanda taciuta da Dante) (VII, 55), «dirò perché» (VII, 63), «se tu badi/ ben sottilmente» (VII, 87-88), «Ficca mo l'occhio» (VII, 94), «Or per empier ti bene ogne disio,/ ritorno a dichiararti in alcun loco,/ perché tu veggi li così com'io» (VII, 121-123), «Tu dici» (VII, 124), «E quinci puoi argomentare ancora» (VII, 145). Insomma, attraverso la puntuale annotazione metanarrativa è il ruolo centrale della figura femminile più in luce nella *Commedia* a prendere posizione affermando la propria presenza indispensabile, congetturata attraverso la serie di appunti al margine, che riguardano il ruolo insostituibile del personaggio e quello assunto come fonte unica e mediatrice di conoscenze.

Beatrice climax

Se Dante vede Beatrice farsi più bella (VIII, 15), è evidente che si trova sotto l'influsso di un potenziamento della visione e di quella qualità introspettiva rivolta a sé stesso come soggetto nel testo. Nel canto VIII Beatrice tace, e tace fino al v. 15 del canto successivo, quando ritorna un accenno allo sguardo mediatore. Qui, nel cielo di Venere, si svolge il dialogo con Cunizza, figura complessa di donna libera, colta, disinvolta, di carattere (nonostante la macchinosità del casato a cui apparteneva), immaginata senza pregiudizi nel luogo in cui la troviamo, senz'altro privilegiato, dove può manifestare il discorso profetico e tener desta la linea politica del canto, come in parallelo Raab, l'eroina antenata di David. Entrambe qui figurano come esempi di quell'amore sperimentato, per quanto possibile, fuori dalle convenzioni, entrambe figure-limite ma decisive per riaffermare la storia al femminile di seduzioni, fughe, piaceri, desideri, schiavitù, e atti di coraggio, che puntellano le loro biografie, tanto in un'epoca prossima a Dante (Cunizza muore a Firenze nel 1279) quanto nella fonte biblica dell'origine di David. Sono entrambe protagoniste riscattate anche dal silenzio, e accomunate dall'essere coscienti del proprio fascino femminile (qualità opposta alla violenza che le offende) o, come nel caso di Raab, capaci di azioni fuori del comune (la riconquista di Gerico da parte degli ebrei). Fra le righe potremmo supporre una versione del femminile posto sotto il segno degli eretici e degli infedeli, e interpretato come possibilità di dare ascolto alla passione, ai sensi, e di rimettersi in gioco pur di non rimanere nell'anonimato delle figure violate dalla storia, o, come nel caso di Cunizza, usato come moneta di consolidamento di logiche di potere e di possesso politico e territoriale. I commentatori notano di frequente la sottigliezza con cui Dante fa dire a Cunizza di essere stata vinta da una piena attrazione amorosa, «perché mi vinse il

lume d'esta stella» (IX, 33), al pari dei personaggi maschili del canto, non dimentichiamolo, per buona parte vinti e sedotti in varie circostanze. Il parallelo dell'amore senza regole, senza freni e senza convenzioni, con la predisposizione al misticismo, a una spiritualità concreta, anche questi fuor di convenzione, sia per Cunizza che per Raab valgono a condensare due diverse vicende esemplari e due figure riemerse e per buona parte rimotivate dalla lietezza del Paradiso. Questa traduzione dell'amor passionale connesso alla forza spirituale, proprio grazie a figure come Cunizza e Raab, accentua il valore della complessità del femminile, e di un femminile che s'arrischia ad andare controcorrente, e dà spessore diverso al tema amoroso, al di là probabilmente delle aspettative del lettore medievale. L'immagine di Raab è rapidissima, condensata in una battuta esemplare che vale quanto un intenso ritratto: «come raggio di sole in acqua mera» (IX, 114), un ritratto raccontato e non una confessione ad alta voce. Sembra che Dante, in questa parte del *Paradiso*, voglia dare una prospettiva insolita e di per sé rischiosa al discorso d'amore, spingendolo fino ai limiti della fede e dell'eroismo, e per di più invitando implicitamente il lettore ad ascrivere al cerchio attivo del femminile quella forza disinibita che dà senso a un rimettersi in gioco nel bene e nel male. In questo senso Dante dota la storia del femminile e la propria narrazione di quell'anticonformismo e dinamismo psicologico, che mancano all'immagine della donna medievale e che difficilmente si potrebbero rilevare con tali e tante sfaccettature al di fuori del profilo femminile.

Il legame femminile

Che vi sia contrasto tra l'anticonformismo dinamico e rischioso di Cunizza e di Raab con la scena successiva è indubitabile (X, 37-39). Fra l'altro, la presenza di Beatrice provoca un doppio effetto: fa procedere velocemente il cammino dantesco e, allo stesso tempo, appare in una dimensione impercettibile secondo il tempo umano. Ha a dir poco del miracoloso: «È Bëatrice quella che si scorge/ di bene in meglio, sì subitamente/ che l'atto suo per tempo non si sporge» (X, 37-39). Questa doppia condizione del tempo, che può rapidamente trascorrere ed essere inavvertito, affida a Beatrice il dominio sulle differenze e sul variare della misura temporale nel *Paradiso*. Al primo piano discreto e senza atti eclatanti di Beatrice reimmessa nel flusso narrativo, non è concesso lo spazio consueto, o almeno quello che adesso le spetterebbe anche come riequilibratrice della frequenza del femminile, dopo i due esempi precedenti. Inevitabilmente la presenza di Beatrice ora viene tratta in

oblio dalla contemplazione amorosa di Dio, anche se sopravvive nella mente “divisa” di Dante (orientata dapprima sia verso la donna sia verso l’aspirazione a Dio) ciò che si potrebbe considerare un fosfene provocato dallo «splendor de li occhi suoi ridenti» (X, 62). Nello stesso canto l’apparizione degli spiriti beati suggerisce l’immagine al femminile delle danzatrici che, intorno a Beatrice e a Dante, s’arrestano all’improvviso, cioè sospendono il tempo di quel ritmo, anche per non indurre interferenze nell’intervento di Tommaso sui portatori di verità, che s’alternano suo tramite nel canto X (qui è citata naturalmente la «bella donna» che fa da garante al viaggio; X, 93). Non trascuriamo, peraltro, il riferimento costante a un tempo misurabile rispetto a quello immisurabile, fluente o sospeso, per come si dimostra eccezionalmente nelle dinamiche della terza cantica. Di fatto, la presenza della donna e la possibilità di percepirla sono messi in relazione con il trascorrere del tempo inavvertito, come sospeso e differente rispetto alla misura.

L’apparizione delle danzatrici, la sospensione in attesa della ripresa e la rievocazione di Tommaso, mantengono viva l’attenzione su questa varietà del tempo in funzione della sua umana percezione, relativo appunto e materialmente tangibile grazie all’immagine delle donne che danzano. Invece, a un livello altro e alto appartiene il riferimento al luogo «dove gioir s’insempra» (X, 148), con l’invenzione del verbo derivato dall’avverbio di tempo. Ho parlato di immagine tangibile e dovrei anche parlare di immagini come mero *exemplum*: nel caso delle danzatrici potremmo supporre l’indicazione di una visibilità del tempo, e nel caso del riferimento alla progenitrice Eva, «il cui palato a tutto ‘l mondo costa» (XIII, 39), ripreso quasi in coda alla cantica, rilevare la piena indicazione visibile a un effetto che si prolunga nel tempo e mantiene in quella figura e in quella metafora dantesca la caratteristica di immagine «come ferma rupe» (XIII, 3), riferimento inequivocabile, senza resti, a colei che fu irresponsabile fonte di un peccato nato dalla tentazione. Eva è «colei che [...] aperse e punse» la piaga (XXXII, 6): ed ecco indispensabile il riferimento a lei come immagine che resta, che produce un effetto duraturo, traccia e ferita continue per l’umanità. In più di un’occasione Dante crea relazioni fra aspetti differenti, se non contrastanti, della complessità del femminile. Dunque, è perfettamente intuibile perché crei una relazione fra la donna del peccato originale e la «Vergine pregna» (XIII, 84), individuate in ordine inverso rispetto alla spiegazione di Bernardo nel XXXII, là dove si parla, appunto, della «piaga che Maria richiuse e unse» (XXXII, 4). Quanto all’ordine di disposizione delle donne della Bibbia, sul versante di sinistra nell’immagine descritta, vedremo più avanti. Ora preme ricordare che Dante ricorre frequentemente nella terza

cantica a un sistema ordinato, gerarchico, proporzionato alle nominazioni e alle citazioni o apparizioni, e oltre a ciò fissa bene per la mente del lettore e ascoltatore gli estremi dell'immagine femminile, naturalmente in modo teologicamente corretto, tra l'una e l'altra donna, tra Eva e la Vergine, la donna «tanto bella» dell'umana tentazione e la donna bellissima della divina percezione, e senza peraltro indurre opposizione alcuna fra i due universi di senso: quello della figura del desiderio e della trasgressione e quello della figura dell'obbedienza e della purificazione.

Cerchio e centro

Nei primi versi del canto XIV Beatrice interviene finalmente dopo un lungo silenzio, venendo fuori dal suo nascondiglio discreto, e si fa portavoce del pensiero inespresso di Dante in cerca di spiegazioni, come è ormai consuetudine. Qui l'*incipit* del XIV, «Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro», con la famosa similitudine del vaso colmo d'acqua e percosso da una delle sue parti, rimarca la posizione di Beatrice anche come disvelatrice del pensiero muto di Dante, come colei che dà linguaggio al non detto, nella sua posizione centrale nel cerchio dei Beati, complementare a quello da cui proviene la voce di Tommaso, dalla circonferenza verso il centro, dove si trova Dante. Si tratta di una questione non secondaria che a noi consente di meglio seguire il “verso dove” della parola di Beatrice, intenta a richiamare l'attenzione dell'interlocutore, voce del tutto risoluta e diversa dalla «voce modesta», e comunque dolce e autorevole, alla quale le tocca rispondere (XIV, 35). Ciò che a noi qui interessa, al di là della paziente esposizione di Dante, è proprio l'immagine emblematica del cerchio e del centro. La metafora del movimento dell'acqua in vaso tondo, diverso a seconda di una sollecitazione o forza ricevuta dall'interno o dall'esterno di esso, sembra proprio la giusta dimensione di ogni possibile interpretazione, costante in ogni ermeneutica critica che agisce dal centro di un testo, procedendo poi verso l'esterno, o viceversa quella che parte dalla circonferenza intorno a uno spazio testuale e poi si orienta verso il centro del discorso. Circostanze complementari e necessarie per qualsiasi atto di interpretazione, comunicazione, riflessione.

È significativo che il canto XIV si chiuda con l'*excusatio* di Dante per l'abbandono a una sorta di rapimento incantato, indotto probabilmente dalla colonna sonora dei cori, proprio perché il riferimento a Beatrice e al «piacer santo», «perché si fa, montando, più sincero» (XIV, 139), attribuisce doti di bellezza, autorevolezza e valore al ruolo *in progress* della

donna. Dunque, non figura ferma, monodimensionale, non solo fonte di informazioni e non solo guida, ma figura che suscita attenzione di volta in volta rinnovata in Dante, e personaggio che si scopre per conseguenza riflessivo nel suo stare dentro il discorso, del suo essere il discorso, con involontaria violazione della sua proverbiale discrezione. È guardata perciò non solo come referente, pur dimostrandosi personaggio orientante: «lo fondo/ de la mia grazia e del mio paradiso» (XV, 35-36). Beatrice è pur sempre il riferimento certo, in lei attesa e ascolto possono concretizzarsi, è lei certamente «quella donna ch'a Dio mi menava» (XVIII, 4), conforto e fonte serena (XVIII, 1-19), e in un modo ben diverso dal femminile domestico e familiare che, più con i piedi per terra, viene dipinto nel ritratto implicito e intuitivo di *donna immobile* della tradizione.

Quando Cacciaguida (XV, 99) vuole ricordare a Dante le qualità positive di una Firenze «sobria e pudica», purtroppo degenerata nel tempo, il confronto si innesca proprio con il femminile, proprio nelle celebri terzine del canto XV (vv.100-126), laddove è esaltata la vita semplice e un aspetto, un apparire «sanza 'l viso dipinto» (XV, 114). Certo ritroviamo tutti esempi di devozione familiare, nel chiuso della casa fiorentina e delle abitudini modeste, della vita dolce e da condividere con fiducia (se ne ritroverebbe una conseguenza moderna nella poesia novecentesca di Betocchi, di Bertolucci e di Caproni, ad esempio). L'immobilità del femminile assicura, nella rilettura di Cacciaguida, la serenità dell'esistenza, entro una visione arcaica del vissuto, tendenzialmente rassicurante.

«L'affetto ne la vista» (XVIII, 23)

Perché non c'è più sorriso sul volto di Beatrice nel canto XXI ? La domanda ci invita a considerare il silenzio della meditazione, che interessa ora Dante, senza che sia fuorviato dalla presenza impegnativa della donna-guida, la quale sembrerebbe, rispetto all'altro obiettivo, un diversivo e naturalmente un *focus* d'attrazione accecante, assorbente, esclusivo e pericoloso per gli occhi della mente. Ecco, dunque, l'esortazione: «Ficca di retro a li occhi tuoi la mente» (XXI, 16). Beatrice a questo punto tace, e porta Dante a tacere e a guardare con necessaria intensità ciò che nel cerchio della contemplazione deve saper notare e annotare. Ma un po' più avanti Beatrice scioglie l'obbligo del silenzio e letteralmente spinge il suo interlocutore privilegiato verso il proseguimento dell'esperienza straordinaria: «La dolce donna dietro a lor mi pinse/ con un sol cenno su per quella scala» (XXII, 100-101). La sollecitazione parte dallo sguardo orientante e sempre accogliente di

Beatrice, qualità che una volta di più viene alla luce nel passaggio da un cielo all'altro, come ricorda la splendida chiusa del canto XXII: «poscia rivolsi li occhi a li occhi belli» (XXII, 154), canto che in coppia con il precedente si articola grazie al linguaggio degli occhi declinato e interpretato in un ampio ventaglio di possibilità che vanno dal silenzio riflessivo alle sollecitazioni di un movimento, dal muto contemplare all'eloquente indicazione di un chiarimento imminente. E per questo è ancor più sorprendente che, a fine cantica, i giochi visivi, con le ripetute esortazioni a prestare attenzione non solo a un oggetto privilegiato, siano del tutto sostituiti dalla percezione acustica che consente a Dante di avvertire presenze non propriamente visibili, come sono quella di Maria, quella del Cristo, e la comprensione della Trinità, di modo che l'ottimizzazione della capacità del guardante arrivi a mettere meglio a fuoco il referente guardato, in una sorta di integrazione tra vista, visione e contemplazione. Le due terzine del canto finale (XXXIII, 109-114) ne spiegano apertamente la dinamica: «Non perché più d'un semplice sembante/ fosse nel vivo lume ch'io mirava,/ che tal è sempre qual s'era davante;/ ma per la vista che s'avvalorava/ in me guardando, una sola parvenza,/ mutandom'io, a me si travagliava».

A leggere il canto XXIII in questa prospettiva, se ne ricava la suggestione di un rito che si compie nel passaggio, e qui l'intuizione unitamente ai segnali acustici sostituisce l'ossessiva visività o esclusività del vedere che solitamente lega Beatrice a Dante per tutta la terza cantica, finché la donna bellissima scompare (XXXI). Sono molti i motivi che devono spingerci a riflettere sulla portata di questa sparizione.

Perché, se e quando Beatrice, «eretta/ e attenta» (XXIII, 10-11), «sospesa e vaga» (XXIII, 13), che a lungo è il riferimento fisso di uno sguardo maniacale, ossessivo-compulsivo, diventa l'altrove, ovvero il non più visibile direttamente, si genera nel percorso dantesco un'associazione forte tra la mancanza del femminile e la lontananza, in sé incolmabile. Ciò non impedisce al personaggio di mettere tra parentesi e, come abbiamo visto, silenziare o porre in secondo piano la figura mancante dal suo orizzonte, perché la posta in gioco sarà più alta, anche se non risarcisce della perdita in sé. L'immagine di Maria è indiretta, riferita, filtrata da parole altrui, mentre l'immagine di Beatrice è per Dante diretta, direttamente interrogata come fonte di spiegazione del visibile e dell'invisibile, traduttrice di una conoscenza altrimenti impalpabile e inaccessibile. Quando arriviamo al canto XXV, così denso di fascino e armonia, così puntellato da azioni che comunicano dolcezza e predisposizione verso la conoscenza alta, si crea un contesto silenzioso per la figura femminile. In questo *habitat* contestuale la donna, che con e per Dante intervista e

interroga le anime beate a lei vicine, viene ritratta secondo le regole di un'equilibrata presenza silenziosa, e che proprio attraverso il silenzio induce a valutare l'eccezionalità del suo ruolo. I due versi-chiave del canto XXV propongono un'attribuzione degna di nota. Essi dicono: «e la mia donna in lor tenea l'aspetto,/ pur come sposa tacita e immota» (XXV, 110-111). La donna è come sposa, al centro di una celebrazione solenne, e questa sacralità, che è lei a spiegare nel dialogo successivo e che i beati come Pietro testimoniano, trova una prodigiosa prolessi nei due aggettivi la cui traccia si proietta sui versi successivi del canto, come a modulare un tono, una voce. Gli attributi son due ma sembrano complementariamente uno: con *tacita e immota* si coinvolge la parola, lo sguardo, la postura, il carattere e la qualità dell'attenzione verso l'avvenimento che sta sotto gli occhi di Dante. Tanto che, sia prima sia durante sia dopo il proprio intervento, Beatrice mantiene il suo atteggiamento di contemplazione e ascolto dei tre apostoli, come sottolineano i versi successivi (XXV, 115-117). In parallelo, l'effetto di tono e di voce, entro il discorso corale e polifonico contrassegnato dal «dolce mischio» di questo passaggio (XXV, 131), l'effetto dell'essere *tacita e immota*, non può che portare alla percezione di una Beatrice non più in vista, e che a Dante è proprio impossibile vedere alla fine del canto (con conseguente tristezza e commozione) (XXV, 136), malgrado la coscienza di trovarsi vicino a lei e immerso «nel mondo felice» (XXV, 139). Di fatto, colei che, come dice, incisivamente «'mparadisa la mia mente» (XXVIII, 3), non sarà più descritta e perciò figuramente persa già nel canto XXX. Il tono e la voce *tacita e immota* si accordano in pieno con l'eccezionalità del «mondo felice» che si dispiega, anche drammaticamente, fra silenzi e assenze nell'ultimo tratto del viaggio. Fra l'altro, Beatrice (quella del «dolce canto», del «riso dell'universo», dell'«ineffabile allegrezza»; XXVII, 3, 4, 7) reagisce nella sua posizione di ascolto muto, per esempio modificando la propria immagine (quando «trasmutò sembianza»; XXII, 34) alle parole della condanna di Pietro per la degenerazione della Chiesa, in parallelo con il trascolorare delle figure e delle immagini, per le quali ci mette sull'avviso lo stesso Pietro nei primi versi del canto XXVII. È singolare che il cambiamento di Beatrice avvenga, per effetto delle osservazioni intransigenti di Pietro, in un passaggio dall'onesta sicurezza alla timidezza: «E come donna onesta che permane/ di sé sicura, e per l'altrui fallanza,/ pur ascoltando, timida si fane,/ così Beatrice trasmutò sembianza» (XXVII, 31-34).

La donna sembianza

Ma il passaggio, il cambiamento, il giro di boa, più decisivo e doloroso, per quanto delicato sia dal punto di vista narrativo, riguarda il “riposizionamento” di Beatrice nel più giusto luogo, nella rosa fra i Beati, e dunque non più un passo avanti a Dante come guida nel viaggio, interprete del pensiero muto, lettrice finanche di emozioni e passioni celate nella mente del poeta. La nuova posizione, per così dire, statica e stabile della donna gentile suggerisce al lettore che sta mutando lo stesso movimento dantesco, con un altro passaggio eclatante che va dal veder tutto e raccontare il visibile, com'è in tutte le cantiche fino al canto XXX del *Paradiso*, al non veder nulla del XXXI, per arrivare a un vero e proprio accecamento di luce, di cognizioni, di indicazioni e sensazioni, che sarebbe stato difficile se non impossibile descrivere con il riferimento alla realtà da cui proviene l'uomo Dante.

Il moto di disorientamento che interrompe, sia pur per gradi, una continuità di relazione con la donna guida e interprete, potrebbe essere riassunto in sintesi nei tre gerundi del canto XXXI, *riguardando, passeggiando, recirculando* (XXXI, 44, 46, 48), che potrebbero avere una duplice funzione: indicare la continuità dell'azione e integrare movimento e sguardo in un'unica area di senso, e così gli occhi e le gambe, il corpo e lo sguardo, in una sorta di giro in tondo, d'attesa e di aspettative. La vista occupa gran parte dell'attenzione in questa parte del canto, fatto non in sé eccezionale nella *Commedia*, se non fosse perché da qui il vedere informa l'azione narrativa, e in un modo ravvicinato che porta colui che guarda a distinguere limpidamente le espressioni dello sguardo, ad esempio degli angeli e dei santi, perché la bellezza della letizia è chiaramente leggibile nei loro occhi (XXXI, 134). Sappiamo che, anche in questo caso, per la forte pressione dei dubbi, il pellegrino Dante desidererebbe continuare il suo dialogo indagatore con l'interlocutrice d'eccezione che è Beatrice, e invece è costretto a rimanere deluso, almeno sotto questo aspetto (XXXI, 55-59). Il saluto grato a lei (XXXI, 79-90) è un ritratto ideale e idealizzato di donna che alimenta e incoraggia la speranza nel viaggio e per la conoscenza, che rischia per sé già al primo apparire nel Limbo per salvarlo, ovvero offrirgli aiuto, che lascia di sé il segno di grazia e virtù, possibilità e bontà, che hanno consentito l'accesso al viaggio ultramondano, e il passaggio dalla servitù dell'uomo peccatore alla sua libertà spirituale, e per lasciare traccia esemplare di sé fino alla fine dei giorni del poeta. Dunque, l'eco degli effetti benefici di Beatrice si mantiene attiva, malgrado la lontananza e la separazione, funzionali anche queste alla prosecuzione ultima del cammino («Così orai; e quella, sì lontana/ come pareo,

sorrise e riguardommi», XXXI, 91-92). Subito l'attenzione è concentrata in una inaspettata promessa: occhi negli occhi, dunque, e sguardo di Bernardo che guida la vista di Dante verso l'immagine della Vergine (XXXI, 139-142).

Non a caso all'inizio del canto XXXII troviamo in rassegna un elenco al femminile, e più avanti la presenza di Anna, madre di Maria e figlia, prima dell'orazione di Bernardo rivolta alla figlia e madre di Cristo.

L'apertura del canto XXXII è dedicata alle immagini in sequenza di figure femminili materne (vv. 4-12), eccetto quella di Giuditta che tradizionalmente i commentatori ascrivono all'elenco che la rosa pone in ordinata contemplazione delle genitrici e generatrici sia per discendenza filiale sia per atto di generazione e donazione che riguarda un intero popolo, come avviene appunto per Giuditta. Comunque, in tutte le figure femminili troviamo la costante dell'apertura e della rottura, che producono una nuova condizione per l'umanità. Nell'interpretazione capovolgerei, però, il giudizio convenzionale di una Giuditta come eccezione nell'ambito del tema materno, e direi che proprio la presenza di colei che uccide Oloferne sottolinea l'azione di opposizione, rottura e sacrificio, che accomuna la biografia delle altre donne in sequenza, ovvero Maria, Eva, Rachele, Beatrice, Sara, Rebecca, Ruth. Accanto a Giuditta, escluderemmo dalla rassegna delle madri proprio Beatrice che, comunque, è portatrice di un significato più ampio, di svolta, di protezione, di guida nei confronti di Dante e nella prospettiva della narrazione della *Commedia*.

Mentre si prepara la sacra orazione di Bernardo, l'oggetto stesso del canto finale della *Commedia*, Maria, per un gioco di specchi e somiglianze dà a Dante l'opportunità di intuire il volto di Cristo (XXXII, 85-87), e, in uno spazio parallelo a quello di Pietro, vedere Anna, così da connotare il profilo di Maria, madre e figlia sia in senso terreno che in senso divino. E qui Dante ha anche l'occasione di ripensare per l'ultima volta alla presenza di Beatrice per l'interposta fisionomia di Lucia, che sta di fronte ad Adamo e che ha anche un ruolo metanarrativo e autoreferenziale, perché dovrebbe rimandare il lettore al motivo di scoramento che Dante si è lasciato alle spalle (*Inferno* I, 16-18, 52-54), soccorso in quel punto da una triplice azione femminile: Maria che sollecita Lucia la quale suggerisce a Beatrice di por rimedio da aiutante. Ed è una correlazione molto interessante per questo passaggio solitamente inteso in relazione al gruppo delle tre donne benedette (*Inferno* II, 124), passaggio che non può non comprendere un invito a prestare maggiore attenzione al luogo raggiunto ora, pieno di *allegrezza* (XXXII, 88), di *baldezza e leggiadria* (XXXII, 109),

e di leggerezza, e di armoniosi riferimenti (il luogo in cui davvero *tout se tient*), specie se confrontato con la difficile prova dell'inizio del viaggio dantesco.

Dal centro al cerchio, e ora chiusura di un cerchio che si compie così nell'ultimo canto del poema, con la preghiera di Bernardo alla donna per eccellenza, in una sacralità al vertice delle qualità del femminile, come nella *Maestà* di Giotto: dopo il volto, il ruolo, il senso, e gli effetti che la figura di Maria provocano, mentre Dante in un contesto così alto e visionario si concede un ultimo sguardo all'immagine di Beatrice (XXXIII, 38).

In questo momento, nel momento dell'abbandono, Dante ha l'opportunità di andare il più lontano possibile verso l'impossibile. Siccome, come ricorda Agostino, la divinità non può essere vista da nessun occhio umano, va da sé che lo stesso viaggio dantesco, a cui si prospetta il confronto con l'Impossibile (come lo abbiamo già inteso con Cacciari), suppone una dimensione non più umana e posta a un livello differente dall'umano, in quanto la divinità «la vede solo l'occhio che si possiede quando non si è più uomini ma superiori agli uomini».⁷

Il vedere come intuizione contemplativa che assorbirà Dante nelle ultime battute del suo viaggio, la percezione visiva dei tre cerchi che si vogliono far coincidere con l'intelligente raffigurazione di Gioacchino da Fiore, la percezione del desiderio viscerale e inspiegabile della presenza divina, sono i punti di arrivo offerti, come davanti a una porta, dalla suprema immagine di Maria che apre il canto. E qui si allude a quel ruolo che porta la donna madre di tutte le madri ad agire su più piani, una vocazione complessa nella complessità del femminile che fin qui Dante ci ha fatto intuire, tenendo fede a un disegno che include l'alto e il basso, la visione e lo sguardo tangibile, e il senso della donna madre che è figlia contemporaneamente, che ha avuto un suo curriculum terreno eppure contrassegnato dall'impareggiabile sacralità. È, dunque, vero che «come accoglie sotto il suo manto ogni voce di speranza [...], così il volto di Maria esprime tutte le età della Donna nelle diverse forme in cui Ella rivela, divenendo, la propria unità con il Figlio».⁸ Insomma, in tutto questo è Maria la figura per eccellenza del femminile che traduce, l'uno verso l'altro, mondi diversi e altrimenti distanti. «Vergine Madre, figlia del tuo figlio,/ umile e alta più che

⁷ Agostino, *La Trinità*, trad. it. di G. Beschin, Roma, Città Nuova Editrice, 1987, p. 23 (*De Trinitate* 1, 6, 11).

⁸ M. Cacciari, *La passione secondo Maria*, Bologna, il Mulino, 2024, p. 93. Sul volto di Maria: K. Schreiner, *Vergine, Madre, Regina*, Roma, Donzelli, 1994.

creatura,/ termine fisso d'eterno consiglio» (XXXIII, 1-3): nella celeberrima sequenza d'*incipit* sono tratteggiati alcuni passaggi salienti dell'identità per eccellenza e inimitabile della donna-signora, celeste e umana, che avvicina, che traduce, appunto, che crea vincoli rispetto a distanze, e che concilia sentimenti e umanità altrimenti separati. Il ruolo di Maria supera naturalmente il giudizio della mediazione. Ciò che questa donna contiene in sé, come sotto il mantello delle raffigurazioni tre e quattrocentesche, è la *benignità* (XXXIII, 16) come comprensione persino anticipata rispetto alle richieste, e dunque il valore del dono tutto al femminile. Vi è anche, nelle parole di Bernardo, l'inclusione dei termini e dei valori differenti che formano unità là dove sembra esserci parallelismo o doppiezza, per cui, per riferirci alla coppia di attributi più vulgata, l'essere *umile e alta* giustifica una spiegazione dell'un termine con l'altro, umile perché alta, e viceversa. Il fatto che alla fine della preghiera-orazione di Bernardo lo sguardo colga il riferimento a Beatrice (XXXIII, 38), e con lei all'insieme dei beati, spiega bene il forte dono dell'inclusività di questa figura mariana proprio sotto il profilo del femminile, come se Dante volesse riferirsi a una semplice discendenza seppur indiretta di questa grande portatrice di senso che è Maria, dolce e comprensiva figura di un assoluto femminile.

Bibliografia

- Agostino, *La Trinità*, trad. it. di G. Beschin, Roma, Città Nuova Editrice, 1987.
M. Cacciari, *Metafisica concreta*, Milano, Adelphi, 2023.
M. Cacciari, *La passione secondo Maria*, Bologna, il Mulino, 2024.
F. Cardini, M. Montesano, *Donne sacre*, Bologna, il Mulino, 2023.
G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976.
U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
A. Noferi, *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1998.
K. Schreiner, *Vergine, Madre, Regina*, Roma, Donzelli, 1994.

SECONDA PARTE

Su gentile concessione della Prof.ssa Maria Grazia Bonanno, pubblichiamo una lettera da lei ricevuta nel 1995 da Hans-Georg Gadamer (1900-2002), filosofo tedesco noto per i suoi contributi fondamentali all'ermeneutica filosofica.

Nato a Marburgo l'11 febbraio 1900, Gadamer è stato allievo di Paul Natorp e Martin Heidegger. Nel corso della sua carriera accademica, ha insegnato filosofia a Lipsia dal 1939, a Francoforte dal 1947 e a Heidelberg dal 1949 al 1968.

La sua opera più significativa, *Verità e metodo* (1960), esplora l'universalità dell'ermeneutica, sottolineando come la comprensione sia intrinsecamente legata alla storicità e ai pregiudizi dell'interprete. Gadamer sostiene che l'interpretazione non è un processo oggettivo, ma è influenzata dalle tradizioni e dal contesto storico-culturale dell'interprete.

Il 27 novembre del 1995, al suo rientro a Heidelberg, dopo aver tenuto un'acclamata lezione in italiano, all'Università di Roma Due, sul tema *Dalla parola al concetto e dal concetto di nuovo alla parola*, il filosofo tedesco spedì questa lettera a Maria Grazia Bonanno.

Nel ringraziare la collega per il dono d'una copia della prima edizione dell'*Allusione necessaria*,¹ Gadamer si definiva, con superiore auto-ironia, "un po' filologo", alludendo alla conferenza che avrebbe tenuto presso l'*Istituto di Studi filosofici* di Napoli, all'inizio del 1996, come in realtà avvenne il 7 gennaio del 1996.

¹ M. G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, Ateneo, 1990 (ristampa dell'edizione del 1989).



Verehrte Frau Kollegin,

es war sehr aufmerksam von Ihnen, unser Gespräch nun durch einen so schönen Band zu ergänzen, der wie eine Reihe von Leckerbissen von Ihnen aufgetischt werden. Herzlichen Dank. Auch ich bin noch immer gerne ein bisschen Philologe, merke aber inzwischen die Spuren des Alters sehr. Im lebendigen Gespräch geht es auch mit fremden Sprachen immer noch am besten. So hoffe ich bald einmal wieder am Anfang des Neuen Jahres nach Neapel meine kleine Vorlesung halten zu können.

Nochmals dankend und grüßend

Jhr
HG Schürmann

Universität Heidelberg
Philosophisches Seminar

27. November 1995

Verehrte Frau Kollegin,

es war sehr aufmerksam von Ihnen, unser Gespräch nun durch einen so schönen Band zu ergänzen, der wie eine Reihe von Leckerbissen von Ihnen aufgetischt werden. Herzlichen Dank. Auch ich bin noch immer gerne ein bisschen Philologe, merke aber inzwischen die Spuren des Alters sehr. Im lebendigen Gespräch geht es auch mit fremden Sprachen immer noch am besten.

So hoffe ich bald einmal wieder am Anfang des Neuen Jahres nach Neapel meine kleine Vorlesung halten zu können.

Nochmals dankend und grüßend

Ihr

H.-G. Gadamer

Traduzione:

Stimata collega,

è stato davvero premuroso da parte Sua integrare la nostra conversazione con (l'invio di) un volume così bello, che appare come una raccolta di prelibatezze sapientemente offerte. Gliene sono profondamente grato. Mi piace ancora considerarmi un po' filologo, sebbene il tempo che passa lasci ormai i suoi segni. Tuttavia, nelle conversazioni animate, persino con le lingue straniere, tutto sembra funzionare ancora al meglio. Mi auguro, quindi, di poter tornare presto a Napoli, all'inizio del nuovo anno, per tenere la mia consueta piccola lezione.

Con rinnovata gratitudine e i miei più cordiali saluti,

Suo,

H.-G. Gadamer

L'Andromaca di Gaetano De Sanctis

MARIA GRAZIA BONANNO

«La grande corte centrale del palazzo dei Pelidi in Ftia si illuminava ai raggi del sole che volgeva verso il tramonto. Le colonne di legno verniciato del portico che cingevano la corte mostravano in una specie di fantasmagoria le loro sagome variopinte. Le terrazze digradanti su cui si stendevano i piani vari del vasto edificio, costruito da un architetto cretese, si disegnavano nel gioco delle luci e delle ombre. Seduta sopra a una elegante panca di legno intagliato, in un angolo ombroso del lato settentrionale della corte, ecco Andromaca pensosa riflettere.»

È l'inizio del romanzo inedito *Andromaca* di Gaetano De Sanctis, concluso nel settembre del 1938 (data fatidica non solo per l'illustre storico).

Prima di entrare in argomento, anzi dentro il racconto, vorrei fare una premessa, per così dire metodologica, che in verità si riduce a una necessaria distinzione. Distingueri (la διάκρισις è opportuna in qualsiasi ricerca, anche quando la ricerca si limita alla lettura di un romanzo) il μῦθος quale paradigma mitico tradizionale e il μῦθος quale racconto concepito dall'autore sulla base del suddetto paradigma tradizionale. Si tratta di una distinzione aristotelica o, forse meglio, implicita nella *Poetica*, dove convivono entrambi i significati.

Come si sa, non soltanto dall'epica omerica, dall'*Iliade* appunto, ma anche dalla tragedia attica, in primis dalle *Troiane* e dall'*Andromaca* euripidea, Andromaca tenta inutilmente di convincere Ettore a rinunciare alla battaglia e ad evitare così la morte.

Andromaca, in seguito alla perdita del proprio sposo, subisce, a sua volta, una terribile sorte: il figlio viene ucciso dai greci nel nome della ragion di stato e Andromaca deve rassegnarsi a subire l'identico destino dell'amato nipote. Andromaca sarà quindi ridotta in schiavitù dallo stesso Neottolemo.

Da tale racconto, qui limitato all'essenziale, De Sanctis si discosta per inventare il proprio μῦθος. Abbiamo accennato all'esordio romanzesco impostato dall'eroina: Andromaca si trova a Ftia nel palazzo di Neottolemo, il quale, tuttavia è sempre in giro, per mare e per terra, impegnato a guerreggiare. Il nonno di Neottolemo, Peleo, accoglie

comunque Andromaca paternamente e le evita tutte le fatiche fisiche e morali della schiavitù. Ma la nostra eroina deve difendersi, non certo da Peleo, e neppure da Neottolemo, sempre fuori di casa, ma dalla gelosa Ermione, la quale, tuttavia, per ora e, per fortuna, se ne sta lontana da Ftia, perché quando il marito è lontano, preferisce godersi la più forzata solitudine nel palazzo di Farsalo.

Ed ora un passo indietro: De Sanctis narra come Andromaca, a suo tempo, avesse atteso impavida i vincitori, dopo aver consegnato a una fedelissima ancella il piccolo Astianatte, perché lo conducesse in salvo. È la prima e benaugurante innovazione narrativa. Ed è peraltro acquisito che alcune fonti antiche tramandano, beninteso, che Neottolemo non uccidesse affatto Astianatte. Elemento, questo, che avvia nella nuova *Andromaca* de-santiana un (prevedibile, forse troppo prevedibile) sviluppo positivo.

A Troia, davanti al terribile Neottolemo, Andromaca si presenta munita di una spada, pronta ad uccidersi. Il gesto non è propriamente femminile (ma una spada servirà a Clitennestra per uccidere Agamennone, e a Didone per uccidersi); entrambe dotate di un coraggio maschile, simboleggiano appunto dallo sviluppo positivo. Strumento, tipicamente maschile, di morte sia attiva sia passiva: basti pensare ad Aiace, e non sarà privo di qualche conseguenza, come poi vedremo.

Neottolemo è degno del proprio padre: è sì feroce, ma pure generoso, tanto che promette di non fare alcuna violenza ad Andromaca.

La donna è descritta da De Sanctis: «occhi neri e profondi, il volto pallido come fosse d'avorio incorniciato da una meravigliosa chioma corvina, non vanta da nessun capello bianco» (si sa che l'eroina epica non è destinata ad invecchiare: si pensi a Penelope). Tale chioma è perfino legata da piccoli nastri, anche perché arriva fino alle ginocchia (!). Andromaca, dunque, manebit optime a Ftia, protetta da Peleo, con tutti i privilegi del caso.

Peleo, tuttavia, è colto dalla moira ed Ermione torna prontamente a Ftia per vendicarsi, mentre la povera Andromaca, intanto, fa parte della schiera delle serve addette alla pulizia della principessa dimora.

La malcapitata, sottoposta agli ordini della schiava Ryparine (*nomen-omen*), cioè la «topa-spazzina», si mostra divertente quanto denimente lasciando Andromaca libera di decidere: «Tu, visto che sei così nobile, puoi scegliere tra il gruppo delle schiave nere,

libiche, e il gruppo delle cosiddette schiave bianche, europee, perché su questa drastica opzione si concentrerà tutta la tua rabbia».

Andromaca replica che, avendo già tanto sofferto per i soprusi delle persone di pelle chiara, non potrà che sentirsi a suo agio nella pelle scura (siamo nel 1938, anno della promulgazione delle famigerate leggi razziali). Anzi, Andromaca ricorda con gratitudine alcune giovani principesse, venute dagli esiliati Etiopi, intenzionati purtroppo invano a difendere Troia.

Non occorre soffermarsi su tale drammatica svolta narrativa, incongrua per i suoi tempi. Curiosamente, proprio le schiave nere godono di alcune luci, oltre che dire, afrodisiache: possono farsi ammirare, senza obbligo di difendere la virtù, cui il giudizioso Andromaca si assoggetta con una corona d'oro. Altra sorpresa: nella schiera delle schiave nere, Andromaca scorge due belle fanciulle bionde con occhi azzurri (interpretabili, per il lettore, non come un omaggio alla razza ariana, bensì come un mescolamento di stirpi diverse, se non opposte): si tratta di due principesse prigioniere, cui Ermione ha inflitto l'onta dell'arnello al naso, per meglio confonderle tra le schiave di pelle scura.

A questo punto, Andromaca comincia a desiderare, come Saffo, la pace dei campi dove prospera l'asfodelo, e dove Ettore e Achille si sono rappacificati e attendono il rispettivo tempo dell'eternità. Soltanto il pensiero di Astianatte, e la speranza di riabbracciarlo, trattengono la madre.

Qui c'è un momento pensato tanto solitamente quanto consapevolmente dal narratore. Egli si sofferma sull'inevitabile (?) assuefazione alla schiavitù, certamente non da parte di Andromaca, ma da tutte le rimanenti schiave, attratte, per così dire, dalla sottomissione: l'istinto pigro, ovviamente, una sindrome di *Stocolma ante litteram*. (Qui l'autore non si lascia sfuggire di criticare nomi non sconosciuti, né all'Europa occidentale del diciottesimo secolo, ancorché illuminista, né al diciannovesimo secolo in Russia: la gente, tuttavia, non sapeva ribellarsi veramente, cioè consapevolmente. L'autore pensa, però, alla propria epoca. «Porta con sé» afferma lo storico De Sanctis «il suggello dell'età in cui nacque», giudicando impossibile non fare alcun riferimento, parlando d'altro nell'epoca in cui tocca vivere. Il primo luglio del 1920 lo storico annotava sul proprio diario, a proposito del dibattito filosofico del proprio tempo, che «solo realtà è l'individuo sociale. Così dice Carlo Marx» e su questo non possiamo certamente dargli torto).

Torniamo ad Andromaca, strana alla società in cui nacque e precipitata nella società in cui deve vivere. Qui succedono fatti e incontri sorprendenti, ominosi. Andromaca incontra una veggente, cui domanda: «Ma qual è il mio pensiero dominante? Vediamo se veramente indovini». La maga risponde: «Io vedo un incendio, vedo un bambino che è lambito dalle fiamme. Cade, no, si rialza, e riesce a spegnere il fuoco in trance. Quando si riprende, esclama: “Ecco, ora vedo qualcosa che riluce e un elmo e una capigliatura corvina, che esce da quest’elmo e la capigliatura corvina è bella quasi quanto la tua. Accanto a lui c’è anche un biondo». Andromaca replica: «Ci hai preso, ma, indovini?» «Tu sarai regina» risponde ancora la veggente «però vedo nella tua linea della vita un...». Elemento di grande pericolo, addirittura mortale, che può verificarsi o poco prima, e quindi non ci sarà naturalmente il trionfo, o poco dopo il suo trionfo da regina.

Dopo varie vicende semiserie, su cui non posso qui indugiare, Andromaca incontra Ermione e prossima: Astianatte è vicino. La madre parla così perché ha appena visto due guerrieri, uno con la chioma corvina, l’altro con in capelli biondi e sciolti. “Ettore – dice la maga – ha ragione, quello è Astianatte.” Quando i due si presentano, il bruno dice: «Io sono suo Eurianatte. Eurianatte è il secondo nome mitico di Astianatte, e chi conosce un po’ di mitologia greca capisce di chi si tratta. Il biondo dichiara di chiamarsi Eacide.

Andromaca comincia a rasserenarsi e alle due fanciulle bionde che abbiamo già conosciute – ormai noi lettori siamo in grado di capire come andrà a finire la storia – Andromaca dice (in verità un po’ pateticamente): «Ma perché non mi chiamate mamma?».

Insomma la mamma comincia ad affacciarsi al desiderio di riconquistare la propria dignità e identità.

Astianatte è vivo. Siamo vicini alla *καταστροφή*. Ermione convoca ancora una volta la nostra Andromaca in preda, più che mai, alla gelosia. Andromaca le compare davanti, avvolta in un bianco peplo, che fa spiccare il nero dei capelli. Cosa succede ora? I vecchi – memori del terzo canto dell’*Iliade* dove gli anziani scorrono Elena e ammettono: «ho capito perché è successo quel che è successo ad una donna tanto bella» – esclamano: «Certo, l’anima di Ettore è ancora qui nel tuo corpo, per discendere all’Ade, dovette certamente preoccuparsi di lasciare una donna così in preda alle sue disavventure».

Andromaca apprende che Neottolema, nel frattempo, è morto. Succede qualcosa di inatteso e quasi strategicamente previsto. Ne tali consigli devono stupire, poiché, se

ricordiamo il sesto canto dell'*Iliade*, con l'incontro fra Ettore e Andromaca, non c'è soltanto la madre che implora «pensa a tuo figlio», ma anche la moglie che si rivolge all'amato marito: «Ettore tu sei per me padre, madre, fratello, sposo», non andartene, resta qui con me» poi consiglia: «ferma l'esercito presso il caprifico, facile assedio lasciare la città, più accessibili sono gli Dardani. Tre volte le hanno tentate il miglior consiglio del due Aiaci, Idomeneo, i compagni degli Atridi, ecc.» Ma Ettore risponde: «Donna, torna a casa a tessere e a filare perché la guerra è cosa da uomo». A lei, insomma, che sa suggerirgli una strategia difensiva, subito dopo la scena strappalacrime, lui risponde da uomo, *comme il faudrait*.

Ma Andromaca, nel romanzo moderno, non torna affatto a tessere o a filare, come fa nell'epica, a pulire i pavimenti del palazzo di Ermione. Succede anzi qualcosa di strano: Ermione, indispettita perché gli anziani concedono un ruolo così importante ad Andromaca, finalmente se ne va, di sua volontà, non adireno l'ora di omaggiare Andromaca, dicendole: «prego, siediti dove si sedeva Ermione». E Andromaca da schiava diventa regina: siamo alla *περπέτεια*, con il necessario, e atteso, capovolgimento della vicenda, che coinciderà presto con l'*ἀναγνώρισις*, l'atteso riconoscimento. Si sa che Aristotele afferma che l'*Edipo re* è il capolavoro tragico, poiché la *μετάβολή*, il cambiamento delle sorte, coincide con l'*ἀναγνώρισις*, in questo caso, appunto, tragicamente, nel momento in cui Edipo ri-conosce di essere l'assassino.

Nel caso dell'*Andromaca* desantiana arriverà, fra poco il riconoscimento, ma non più tragicamente. Eurianatte-Astianatte ed Eacide si ripresenteranno e Andromaca può riabbracciare il figlio.

Questo eccessivo lieto fine viene corretto dalla morte dell'ormai regina-guerriera. Nel frattempo viene minacciata una guerra, da parte dei Tessali, contro Ftia. Non possiamo sapere tutto il non capito, ma abbiamo illustrato il comportamento di lottiamo Andromaca. Puntualmente, intendo a riparo – da maschio – la difesa: fra *arrivare i nostri*, prima ispirandosi grazie a un verso di Orfici. Va, dunque, a prepararsi per sparring non si usa così (questo è il valendo dell'eroina strana) dice il narratore, addomestica la lingua di Dante, spesso si nasconde la verità.

Questo, come dice Pasolini nel suo *Pilade*, che più che finisce, che secondi verità, il romanzo di Andromaca finisce, come vuole Aristotele, secondo la verità del narratore, ovvero secondo il verosimile nel senso del possibile e del necessario, perché il *μῦθος* deve procedere e conclusivamente.

Logicamente, Astianatte ed Eacide diventeranno entrambi re di Ftia: un troiano e un greco (!). Troiano è Astianatte, mentre si scopre che Eacide è greco, figlio di un greco e di una nobile troiana.

Questo è il finale e ormai Andromaca può congedarsi dalla vita. Una vita, se non vera, almeno verosimile perché raccontata in un romanzo, ma già raccontata da un poema, dal primo poeta della cultura occidentale: Omero.

Una piccola parentesi. Abbiamo già dovuto apprezzare alcuni nomi parlanti, ma anche *Ἀνδρομάχη* è *nomen-omen*: è una donna che sa combattere contro gli uomini. Nello stesso mito greco esistono delle varianti che raccontano un'Andromaca volitiva e guerriera. Nelle *Troiane* di Euripide, Taltibio lamenta: «Ma guarda un po'. Dobbiamo difenderci. Noi da una donna!».

Naturalmente i filologi, obbedendo ad una loro inveterata abitudine, l'hanno tormentato, ma possediamo anche delle reazioni spaventosamente vascolari, in cui la madre tenta di difendere il figlioletto, il futuro non con la spada, ma con uno strumento casalingo, una sorta di enorme pestello da cucina. In certi casi, mi conferma il prof. Antonio Giuliano.

Un poeta moderno, Baudelaire, ha dedicato nei suoi *Fleurs du mal* una splendida poesia a Hugo, intitolata *Le Cygne*, che esordisce con «Andromaque, je pense à vous». Perché il poeta si ricorda dell'eroina non soltanto epica? Dopo vari vagabondaggi onirici, in cui si identificano altri scenari esotici un po' cupi, lamenta che Parigi non sia più la stessa: non la riconosce e si sente in esilio.

Ed è qui che io ricordo va ad Andromaca: «Andromaque, dans tes bras d'un grand époux tombe...» vive d'Hector, hélas!». E le passa i regni. E pensa e si chiede, all'ora pensa? Agli Etiopi, se sono vivi, o mai, jamais!». E si prepara a morire così. Pensa mostrando a sé stessa, ma anche ai prigionieri, ai vinti e ancora a molti altri.

Ecco, mi sono commossa nel rileggere questa poesia perché Andromaca ha ispirato la pietà per i vinti. Non è poi così elementare, grazie a Baudelaire e, perché no, a De Sanctis. Baudelaire ha scritto una poesia, De Sanctis un romanzo.

Se è vero, come afferma Lévi-Strauss che un mito non è altro che l'insieme di tutte le varianti che lo compongono, noi dovremmo, e dovremo, includere la variante di De Sanctis nel grande mito, già omerico, poi euripideo, ecc. di Andromaca.

RECENSIONI & SEGNALAZIONI

L'Antigone: recitativo per voce sola, Stefano Raimondi, Mimesis, 2023

LUCIANO ROSSI

L'Antigone di Stefano Raimondi¹ ci invita a riflettere sulle trasformazioni alle quali, nel corso di due millenni, è stata sottoposta l'umana vicenda della figlia di Edipo e di Giocasta, dopo la guerra fratricida fra Eteocle e Polinice e l'assunzione al trono d'una leggendaria Tebe dello zio Creonte.

Se la caratteristica fondamentale del mito è quella di tentare di rispondere alle domande che gli uomini si pongono sulle ragioni più profonde della loro esistenza terrena, si può dire che Antigone incarni perfettamente quest'esigenza.

L'opera sofoclea in cui risulta maggiormente evidente la metafora d'una mitica Tebe quale paradigma negativo è *l'Edipo a Colono*;² qui la città della Beozia non simboleggia solo la *στάσις*, l'ingiustizia, la prevaricazione e l'opportunismo, ma, per contrasto, consente ad Atene di caratterizzarsi come il luogo della riconciliazione, della pietà verso i supplici e della giustizia. Da una parte, la collocazione dei disordini politici causati dalla tirannide in un altrove lontano contribuisce a rafforzare la consapevolezza del pubblico riguardo all'importanza della democrazia di cui Atene si fa portavoce; d'altra parte, l'esemplarità in negativo di Tebe costituisce l'occasione per gli spettatori di riflettere sui rischi che derivano da una politica conflittuale, mirata soltanto a soddisfare interessi personali.³

Sofocle ha sviluppato queste intuizioni anche nell'*Aiace*, ricorrendo a un lessico particolarmente attento alle possibili implicazioni politiche. In quest'opera, l'eroe, reso folle dalla dea Atena, si toglie la vita, decidendo così di porre fine alle speculazioni sulle colpe di cui inconsciamente si è macchiato.

¹ Stefano Raimondi, *L'Antigone. Recitativo per voce sola*, Milano, Mimesis, 2023.

² Ch. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1981.

³ D. Sabbatucci, *Il mito, il rito, la storia*, Roma, Bulzoni, p. 167.

La stessa salma dell'eroe diviene motivo di scontro politico e solo grazie alla mediazione di Odisseo Edipo sarà integrato in una diversa dimensione culturale.

Se proviamo a ripercorrere le tappe fondamentali delle innumerevoli metamorfosi di Antigone: dai primi frammenti epici di argomento tebano⁴, agli *Scholia vetera in Sophoclis Antigonom*,⁵ alle riscritture della tragedia greca classica, alle riletture latine di Seneca e di Stazio, ai testi medievali e moderni, quel che resta immutato è l'ineluttabilità della catastrofe, in un nesso violentemente ossimorico di amore e cieco esercizio del potere.

Con una frase emblematica si apre, ad esempio, il frammento 157s. K., denominato *Antigone*: "Edipo era inizialmente un uomo felice, ma in séguito divenne il più misero dei mortali".⁶ In quest'incipit si cela la scelta di accostare la vicenda della protagonista a quella del padre, come nell'omonimo dramma sofocleo.⁷

Il prologo, probabilmente di carattere narrativo, doveva forse ripercorrere le vicende della sfortunata stirpe labdacide: quel che più conta è che Edipo venga presentato come l'esempio emblematico del ribaltamento della sorte umana: da uomo felice, egli si trasforma nel più infelice tra i mortali, in linea con la nota immagine di carattere proverbiale.⁸

Le radici della tragedia sono, però, molto più antiche e risalgono, al di là dell'infausto destino di Edipo, alla maledizione di cui è responsabile lo stesso Laio. Secondo quanto

⁴ *Frammenti di Edipo. La figura di Edipo nei frammenti poetici di età arcaica e classica*, in M. Mazzocut-Mis e G. Mormino (a cura di), *Edipo. Re e vittima*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 9-34.

⁵ G. Xenis, *Scholia vetera in Sophoclis "Antigonom". Sammlung griechischer und lateinischer Grammatiker*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021.

⁶ Vd. E Bizzarri, op. cit.

⁷ Cfr. G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth Century Tragedy*, *Akademia Athenon*, Athens 1980, p. 52.

⁸ W. Burkert ravvisa nel linguaggio dei frammenti tracce di elementi di natura formulare, probabile indizio di una composizione orale, cfr. "Seven against Thebes: an oral tradition between Babylonian magic and Greek literature", in C. Brillante, M. Cantilena, C.O. Pavese (a cura di), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*. Atti del convegno di Venezia 28-30 settembre 1977, Antenore, Padova 1981, pp. 29-51.

narrano Apollodoro e Igino⁹ Laio, figlio di Labdaco, regnava a Tebe e aveva in sposa la figlia di Meneceo, ma non osava accostarsi a lei perché temeva le maledizioni di Pelope, suo antico benefattore, ora indignato contro di lui, che gli aveva rapito l'adorato figlio Crisippo, usandogli violenza. Il giovane, per la vergogna, si era tolto la vita e Pelope, venuto a conoscenza del crimine, aveva maledetto il colpevole, augurandogli di essere ucciso da qualcuno della sua discendenza. Lo stesso Laio, in preda ai fumi dell'alcol, aveva violentato la moglie, generando Edipo.

L'origine del male di Edipo si trova dunque in suo padre, che ne costituisce una sorta di «doppio» poiché è un uomo in vari modi simile a lui. Il rapimento di Crisippo, fanciullo appena giunto alla pubertà, da parte di un uomo adulto, ospite o amico del padre, si colloca all'interno di un tipo particolare di pratica nota come "omosessualità rituale" che istituzionalizza l'amore pederastico come parte di un processo di integrazione del giovinetto all'interno della società maschile degli adulti¹⁰. Per quel che concerne le numerose riscritture del dramma di Antigone, le colpe di Laio, ancor prima degli amori di Edipo e Giocasta, insinuano il sospetto di eccessi erotici in ognuno dei personaggi del dramma.

Se proviamo ad azzardare una sorta di rapido panorama delle riprese latine e medioevali del mito, di Antigone, il suo personaggio appare nella *Tebaide* di Stazio per la prima volta nel libro VII, vv. 243-246; a un centinaio di versi di distanza (libro VII, vv. 363-366) uno scudiero dichiarerà che la sua unica preoccupazione consiste nel preservare pura la fanciulla per il talamo nuziale.

Sempre nello stesso libro, la giovane è partecipe con la madre e la sorella Ismene di un'ambasciata al campo dei Sette. Le tre donne si recano inutilmente all'accampamento nell'estremo tentativo di impedire la guerra.

Nel libro XI, ai vv. 103- 106, le Furie descrivono Giocasta e Antigone come possibili garanti contro lo scontro fratricida: con i loro discorsi e i loro pianti potrebbero portare i fratelli a rinunciare al duello e, in effetti, ai vv. 354 sgg. Antigone interviene in prima persona per cercare di placare l'ira del fratello Polinice. Ai vv. 629- 630 la giovane impedisce al padre di uccidersi sopra i cadaveri ancora avvinghiati dei fratelli. La sua

⁹ Apollodoro, *Bibl.* 3.5.5, in P. Scarpi (a cura di), Apollodoro, *I miti greci*, traduzione di M. G. Ciani, Milano, Mondadori, 1996; Igino, *Fab.* 85.

¹⁰ B. Sergent, *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Payot et Rivages, 1996.

ultima apparizione occupa una parte importante del XII libro, ai vv. 332 e sgg., dove è narrato l'incontro della giovane con la cognata Argia, entrambe alla ricerca delle spoglie di Polinice per dare degna sepoltura al cadavere; l'episodio si conclude col v. 677 sg., dov'è descritta la condanna a morte di entrambe, ree di aver trasgredito alle leggi di Creonte.

La situazione iniziale delle *Phoenissae*, nei primi 362 versi, sembra ispirarsi all'*Edipo a Colono* di Euripide, per mutare radicalmente nelle scene successive, ove i primi due episodi sembrano invertiti rispetto alla fonte, tanto che si è ipotizzata una contaminazione con l'*Edipo coloneo*, o *Edipo secondo* di Sofocle, nel quale l'eroe viene riabilitato.¹¹

Non si sa con certezza se le tragedie di Seneca siano mai state rappresentate,¹² è vero però che studi recenti hanno messo in risalto l'abilità con la quale l'autore latino riesce a trasmettere nel testo scritto le possibili movenze degli attori in un proscenio virtuale.¹³

In questo quadro, ci si è interrogati sulle possibili interpretazioni dell'esordio delle *Phoenissae*:

Caeci parentis regimen et fessi unicum
Patris Levamen, Nata, quam tanti est mihi
Genuisse vel sic, desere infaustum patrem.
In recta quid deflectis errantem gradum?¹⁴

È stata giustamente sottolineata la valenza polisemica di quel *sic*, con cui «Seneca (...) mette subito in antitesi la *pietas* del rapporto filiale con la perversione dei rapporti familiari della casa di Edipo».¹⁵

¹¹ Cfr. M. Frank, (a cura di) *Seneca's Phoenissae*. Leiden-New York-Köln, Brill, 1995, pp. 37ss., 17ss.).

¹² Per un punto sulla questione, vd. G.W.M. Harrison, *Seneca in Performance*, London, Duckworth, 2000.

¹³ E. Calabrese, "Dionysus ex machina", 12, 2021, pp.197-229; G. Mazzoli, *Phoenissae: Giocasta in prima linea*, in Id., *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo, pp. 255-68.

¹⁴ L. Annei Senecae, *Tragoediae*, a cura di O. Zwierlein, Oxford, Oxford Classical Texts, 1986: "Per il tuo cieco padre guida, e per il tuo stanco genitore unico/conforto, cara figlia; per me vale il prezzo/ di avverti generata, esattamente come è accaduto. Ma abbandona il tuo sfortunato padre./Perché devii sulla retta via i miei passi erranti?"

¹⁵ Petrone 1997, [= Lucio Anneo Seneca, *Le Fenicie*, a cura di G.. Petrone, Milano, Rizzoli, 1997, p. 32, n. 2.

A proposito della lezione trādita dai codici e accolta da Zwierlein, *patris levamen*, Evita Calabrese si è chiesta se non sia lecito accettare la proposta di correzione *lateris levamen*, che avrebbe il vantaggio di favorire un’immagine più realistica di Antigone che fa appoggiare a lei il padre mentre camminano, guidandone il percorso altrimenti incerto¹⁶. Personalmente, non condivido questa soluzione: non solo per il fatto che una simile *iunctura* sarebbe un *hapax*, ma soprattutto perché, nel contesto, *levamen* non indica solo un generico ‘sollievo’ di tipo spirituale, ma si carica d’un’ambigua connotazione erotica.¹⁷

Descrivendo gli amori di Parthénopée e di Antigone, il *Roman de Thèbes*, nella versione ‘lunga’ del ms. A, ci offre uno scorcio tipicamente ovidiano, nel quale l’anonimo rimaneggiatore, in una lunga descrizione di ben 122 versi, si attarda a descrivere l’onnipotenza di Amore, implacabile nei confronti dei malcapitati che obbediscono alle sue leggi piombando nella follia:

Mais Amors l’a si forsenee	13281
qu’ele caï jus, s’est pasmee.	
Amours ne fait a nului droit,	
Puis que ce vient al grant destroit.	
Ne tenés pas içou a songe	13285
Ne a favle ne a mençonge,	
Que on ja puist trover ne querre	
Si grant dolor ne si grant gerre	
Com est Amors a cex quil servent :	
Quant çou avient que il le perdent,	13290
Si sont plain de forsenerie,	
Pluisor en ont perdu la vie ;	
Qui bien vauroit servir Amor,	

¹⁶Calabrese 2021, op. cit., p. 200.

¹⁷ Si pensi alla tradizione dell’‘altalena’, in uso durante la festa ateniese dell’*Aiora* (o *Aletes*), che evocava la simbolica impiccagione delle fanciulle sugli alberi ed è interpretata dagli antropologi come un rito di passaggio nel quale le fanciulle passavano dalla condizione verginale a quella della maturità sessuale e del matrimonio: cfr. A. Brelich, *Paidés e Parthenoi*, Roma, Ateneo, 1969, pp. 443-444, n. 2; M. Bettini - C. Brillante, *Il mito di Elena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 60-63.

La coincidenza è senza dubbio poligenetica: non si può, però, non ricordare come il terzo stasimo dell'Antigone sofoclea contenga l'unico autentico inno ad Eros di tutta la letteratura greca. A Creonte, che insinua che il proprio figlio, Emone, gli chiede di liberare Antigone perché succube delle donne, il Coro ribatte in canto¹⁸ che il giovane è solo innamorato, e contro le potenze divine di Eros (che rende folli i suoi adepti) e di Afrodite (che se ne prende gioco) è impossibile lottare:

στρ. α' Χο.

Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν,
 Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
 ὃς ἐν μαλακαῖς παρεια
 νεάνιδος ἐννουχεύεις,
 φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ'
 ἀγρονόμοις ἀυλαῖς·
 καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεις
 οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἀνθρώ-
 πων, ὁ δ' ἔχων μέμνηεν.
 ἀντ. α' σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους
 φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λώβᾳ·
 σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν
 ξύναιμον ἔχεις ταραξᾶς·
 νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων
 ἴμερος εὐλέκτρου
 νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς
 θεσμῶν·³ ἄμαχος γὰρ ἐμ-
 παίζει θεὸς Ἀφροδίτα.¹⁹

¹⁸ In particolare, il Coro si esprime in una seconda persona, definita 'innodica'; in maniera analoga, nel *roman* antico-francese, il narratore adopera la terza persona, detta 'esemplare'.

¹⁹ *Sophoclis Tragoediae*, t. II: *Trachiniae, Antigone, Philoctetes, Oedipus Coloneus*, edidit R.D. Dawe, Leipzig, Teubner, 1979, vv. 781-800: "Tu, Eros, invincibile in guerra; Tu che piombi sui beni dell'uomo, che trascorri la notte sulle tenere gote di una giovane, e vaghi sul mare e per le case dei campi, e non c'è nessuno tra gli immortali che possa sfuggirti, né tra gli uomini mortali: chi ti possiede è folle. Tu pure, trascini all'ingiustizia l'animo dei giusti, per la loro rovina: tu pure, hai scatenato questa lite tra uomini

Nello stesso ms. A del *Roman de Thèbes* l'accenno al dolore dei Tebani dopo la morte dell'eroe, precede il racconto della disperazione di Antigone, destinata a morire di dolore nove giorni dopo l'amato.²⁰

P, al contrario, si attarda a descrivere in 22 versi il servizio funebre in onore del defunto, durante il quale Antigone riesce a dominare il proprio dolore.²¹

Prima di concludere questa rapida rassegna delle riprese medievali del mito, non può mancare un cenno al complesso rapporto dantesco²² con le fonti latine: dall'*Eneide*, alla *Tebaide* di Stazio, alle *Satire* di Giovenale, alle tragedie di Seneca. Per ricostruire questi riferimenti, che si esplicitano anche grazie agli *accessus* medievali agli autori in questione, sono tuttora preziose le relative schede di Ettore Paratore nell'*Enciclopedia Dantesca*, e sembra ingiusto il giudizio negativo che, sull'unica base di quella relativa a Giovenale, ne ha fornito di recente Luca Marcozzi.²³

Quest'ultimo (che non si perita di menzionare nel suo contributo i nomi di di Billanovich, di Padoan e dei molti studiosi che da decenni tentano di far luce sulla questione) non si rende conto di quanto possa risultare sopra le righe la seguente considerazione: "... non da molto i dantisti – o i classicisti che si rivolgono a Dante – prendono in considerazione per ricostruire la sua cultura letteraria tutto quel complesso di materiali che contribuiva alla sua epoca alla conoscenza della letteratura latina".²⁴

Per tornare alle fonti classiche, la ribellione di Antigone appare come una felice invenzione di Sofocle, destinata, però, a creare non pochi equivoci nei vari epigoni. Qui la protagonista afferma la superiorità delle leggi non scritte, che non sono legate ad una

dello stesso sangue; e vince chiaramente il desiderio degli occhi della bella sposa, il desiderio che ha il suo posto tra le grandi leggi al potere, invincibile gioca la divina Afrodite".

²⁰L. Constans, *Le roman de Thèbes*, Paris, Didot, t. II, 1890 (ms. O, v. 9460 ; ms. S, v. 11250 ; ms. C, v. 8871). *Ibidem*, Appendice, t. IV, vv. 13271-13396.

²¹ *Ibid.*, t. 2, Appendice V, v. 12315-12336.

²² Esplicitato in tempi e modi diversi soprattutto nel *Convivio* e nella *Commedia*.

²³ L. Marcozzi, 'Lo dolce poeta': Dante lettore di Stazio e dei suoi commenti, "Rivista di cultura classica e medioevale" vol. 64, 2022", pp. 185-207 (a p. 204).

²⁴ *Ibidem*.

particolare comunità,²⁵ ma hanno vita eterna. Esse sono messe a confronto, per contrasto,²⁶ con i decreti di Creonte, ancorati alla dimensione temporale e per questo sottratti alla dimensione divina. Tuttavia, nello stesso testo sofocleo non mancano rinvii alla storia contemporanea: ad esempio, nel divieto di seppellire Polinice, si può scorgere l'allusione a una legge ateniese ricordata da Tucidide:

Νοσήσας δὲ τελευτᾶ τὸν βίον· λέγουσι δὲ τινες καὶ ἐκούσιον φαρμάκῳ ἀποθανεῖν αὐτόν, ἀδύνατον νομίσαντα εἶναι ἐπιτελέσαι βασιλεῖ ἃ ὑπέσχετο. ... τὰ δὲ ὅστᾳ φασὶ κομισθῆναι αὐτοῦ οἱ προσήκοντες οἴκαδε κελεύσαντος ἐκείνου καὶ τεθῆναι κρύφα Ἀθηναίων ἐν τῇ Ἀττικῇ· οὐ γὰρ ἐξῆν θάπτειν ὡς ἐπὶ προδοσίᾳ φεύγοντος.²⁷

Nel secondo stasimo dell'opera, in uno dei passii più celebri dell'intera tragedia attica, si legge quella che è forse la più antica evocazione dell'espressione «leggi non scritte» (vv. 452-455):

οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ῥόμην τὰ σὰ
κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν
νόμιμα δύνασθαι θνητά γ' ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.

Qui Antigone oppone la “norma non scritta”, d'origine divina, stabile e assoluta, al bando (κηρύγμα) di chi governa occasionalmente la polis, il re di Tebe Creonte. Quest'ultimo vieta di dare sepoltura a chi abbia preso le armi contro la patria (è il caso di Polinice),²⁸ al quale la nipote oppone la sacralità delle leggi e dei doveri religiosi che competono ai membri superstiti della famiglia, dei quali lo stesso Zeus è depositario e garante.

²⁵ Soph. *Ant.* vv. 450-457.

²⁶ Per una lettura che nega quest'opposizione cfr. D. Musti, *Demokratía: origini di un'idea*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 252.

²⁷ «Ammalatosi, [Temistocle] morì, ma c'è chi dice che si sia ucciso avvelenandosi, non appena si rese conto che era impossibile soddisfare il re [di Persia] in quel che gli aveva promesso. [...] I suoi parenti affermano che le sue ossa furono trasportate in patria, su una sua precisa disposizione, e furono tumulate in Attica, di nascosto dagli Ateniesi. Effettivamente, era vietato di dargli sepoltura, perché era esule per tradimento».

²⁸ οὐτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς/ θείμην ἐμαυτῶ: «né io considererei mio congiunto un uomo nemico della città».

Lo scontro tra Antigone e Creonte ha offerto, nel corso di secoli di rivisitazioni del mito, innumerevoli chiavi di lettura. Tra le più durature è quella che insiste sul contrasto tra il bando del tiranno, visto come espressione del diritto positivo, e le leggi non scritte invocate dalla fanciulla, che si richiamano a un'etica universale. Occorre riconoscere che nessuna delle teorie interpretative sviluppate, da Aristotele in poi, nel tentativo di trovare la «formula» capace di spiegare in modo definitivo ed esclusivo ciò che è al cuore di questo conflitto ha ottenuto un consenso generale. È dibattuta ogni griglia interpretativa che celebra il fronteggiarsi di polarità uniche quali: il diritto positivo contrapposto al diritto naturale; la legge o il diritto scritti contrapposti alla legge o al diritto non scritto; i vincoli religiosi o familiari contrapposti ai precetti della polis.

L'assenza del benché minimo richiamo alla *physis*, nelle argomentazioni dei contendenti, ha condotto molti interpreti a ritenere che la connessione postulata dallo Stagirita con le leggi di natura derivi dalla necessità di reinterpretare il problema da un'ottica diversa.²⁹ È comunque notevole il fatto che Aristotele riconduca le norme evocate da Antigone al «giusto per natura» in quanto *koinos*, ovvero non regolato dalle leggi della polis. Anche l'opposizione tra vincoli religiosi o familiari contrapposti alle prescrizioni della città si rivela, però, inadeguata a fornire una chiave interpretativa dei termini del dissidio tragico. Che il diritto dei morti a ricevere sepoltura – trasposto da Sofocle nella mitica Tebe – potesse evocare (per contrasto) le leggi funerarie attiche che vietavano la sepoltura in patria dei traditori, è comunque plausibile,³⁰ né toglie forza all'evocazione tragica la

²⁹ G. Cambiano, *La retorica di Aristotele e il diritto naturale*, in D. Mantovani-A. Schiavone (a cura di) *Testi e problemi del giusnaturalismo romano*, IUSS-Press, Pavia 2007, pp. 59-74]; E. Stolfi, *Nómoi e dualità tragiche. Un seminario su Antigone*, "Studia et Documenta Historiae et Iuris", 80, 2014, pp. 467-503.; E. Stolfi, *La cultura giuridica dell'antica Grecia. Legge, politica, giustizia*, Roma, Carocci, 2020, pp. 163 s.

³⁰ Il punto è sottolineato da D. Cairns, *Sophocles: Antigone*, London, Bloomsbury Academic, 2016, p. 39: «In the mind of the average Athenian, denial of burial and denial of burial within Attica may have come to very much the same thing, and it is entirely possible that many in the original audience will have failed to notice that Creon's stipulation that Polynices' corpse be left unburied where it is (on the plain of Thebes) represents a crucial difference between his proclamation and the Athenian treatment of traitors».

considerazione che le leggi ateniesi sui traditori vietavano la sepoltura nel territorio dell'Attica ma non prescrivevano che il corpo restasse insepolto (come è il caso dell'Antigone)³¹.

Nell'originale sofocleo il personaggio della figlia di Edipo, che ha la parola solo nella prima parte del testo, insieme a tutti gli altri che si alternano sul proscenio nei vari stasimi, ad eccezione del solo Creonte, è tecnicamente un deuteragonista, perché l'unico protagonista è il sovrano, costretto a incarnare suo malgrado, scontando l'invidia che gli dèi provano nei confronti dei mortali, l'essenza stessa del dramma:

Kρ.

ἄγοιτ' ἄν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών,
ὅς, ὃ παῖ, σέ τ' οὐχ ἐκὼν κατέκανον
σέ τ' αὖ τάνδ', ὅμοι μέλεος, οὐδ' ἔχω. ³²

Pur essendo presente in ogni pagina, il conflitto fra le ragioni del potere e quelle dell'amore, fra l'obbedienza alle leggi e la loro messa in discussione, non è però l'elemento dominante della vicenda. Quest'ultima si definisce nell'inesorabilità della tragedia, senza alcuna possibilità di catarsi, in ossequio ai dettami filologicamente più pertinenti della *Poetica* aristotelica:³³

Venendo finalmente al “recitativo per voce sola” di Raimondi, dobbiamo riconoscere che il testo non si presenta come una delle tante riscritture che appaiono ogni anno in diverse lingue, per il semplice motivo che l'ambizione dell'autore è quella di calarsi nel personaggio femminile. Immedesimarsi *nella*³⁴Antigone fino al punto di ricreare

³¹ Ibidem, pp. 37-42.

Sophoclis Tragoediae, t. II: *Trachiniae, Antigone*, ed. cit., vv. “Che venga, che venga finalmente, la più bella delle ore a me assegnate; l'ultima, quella che mi porterà l'ultimo giorno della mia vita, sì che non possa vedere altro giorno”.

³³ Mi permetto di rinviare a L. Rossi, *La composizione poetica secondo Aristotele. Riflessioni sulla ricezione medievale del tema*, in *La cultura siamo noi. Umanismo operativo e funzionalismo storico nel pensiero di Mario Rossi*, a cura di Romeo Bufalo, Mimesis, 2024, pp. 83-144.

³⁴ L'articolo che precede il nome dell'eroina ha un suo significato specifico. Come scrive Chiara Zamboni, nella Prefazione, p.13: «allude al fatto che la giovane donna è diventata un monumento della

poeticamente, sulla scena, i momenti essenziali del dramma vissuto dalla giovane tebana. Ogni parola del “recitativo” è soppesata con cura, sofferta in una vigile memoria degli originali greci, ma con l’intento esplicito di attuarne la valenza:

Colono non è Tebe e i ritorni non sono altro che inchini alla riconoscenza. Forse per questo non sono mai tornata. Ma io sono l’Antigone di Tebe e li riconosco gli amori trafitti, gli amori perduti, quelli slegati, quelli cresciuti male. Li conosco ad uno ad uno dall’odore; quelli che prendono senza domandare;

quelli che picchiano solo per amore; quelli che stuprano per farti godere di loro, che godono a vederti morire. Sì, li conosco gli amori cresciuti male: quelli che hanno solo bisogno; quelli che non ti domandano nulla e ti rovistano squartandoti l’anima coi guanti.³⁵

L’assenza di risposte a ogni spinta pulsionale volta a riscattare l’amore fraterno dal sospetto determina la condanna di Antigone all’eterna iterazione dei gesti:

Ho voluto l’amore dei fratelli, della terra voltata, rimasta a cerchio sulle tombe chiuse. Ho voluto l’amore di una legge strappata, slabbrata da me, che ho spostato la morte, i corpi smangiati dall’odio fraticida. Li ho solo spostati nell’ombra, li ho solo lavati dal sole, dal coro dei vermi che sentivo arrivare felice. Li ho solo sdraiati diversamente senza chiedere, senza domandare. È questa la mia condanna.³⁶

Raimondi sa bene che il potere inibisce il desiderio in due modi: lo nega divenendo esso stesso bramosia, o, nel senso opposto, eliminando la pulsione vitale per affermare l’anelito di morte (*Todestrieb*):

La sorte dei fratelli è la morte. Una morte per ogni porta della città. Una morte offerta alle sette porte: l’ultima rimase chiusa, come in un inganno.³⁷

nostra cultura, un simulacro, un simbolo immobilizzato una volta per tutta nella sua storia, che sempre si ripete identica».

³⁵ *L’Antigone*, 12, p. 37.

³⁶ *L’Antigone*, 3, p. 26.

³⁷ *Ibidem*, 16, p. 41.

Pur essendo dettate da sincera amicizia, le pagine del paratesto (97-109) rischiano di confondere il lettore con elementi altrui che, a mio avviso, lo allontanano da una corretta esegesi. Quello che Raimondi ha tentato di ricreare con la propria voce, drammaticamente *sola*, sono le cause primigenie dell'antico matrimonio fra poesia e teatro:

Perché vi racconto ancora di me? Sapete già tutto oramai. Sapete del padre, del figlio non solo con la madre ma anche nella madre. Sapete di lui e di come faceva ribrezzo e paura saperlo devoto. Sapete di Laio e di come Tiresia avesse detto il segreto di Delfi e delle nuvole nere su Tebe: erano sciami di mosche, erano la sfortuna.³⁸

Ma lo spettacolo inscenato non restituisce soddisfazione alle pulsioni libidiche dello spettatore, se non attraverso una superiore ironia:

A Tebe mi chiamavano L'Antigone, quella dello schifo, della schifezza. Sono L'Antigone anche per i bambini che quando mi vedono si toccano il ventre, sputandosi le mani. Sono L'Antigone per i mercanti che al mio passaggio girano le anfore nei banchi. Sono L'Antigone per i disperati che spalancano il cencioso mantello al mio passaggio.

Dicono sia un saluto.³⁹

Anche se queste comparazioni non andrebbero mai fatte, mi viene in mente il libro, a suo modo affascinante, di Eva Cantarella, *Contro Antigone*, Torino, Einaudi 2024. Si tratta d'un pamphlet retoricamente efficace, storicamente legittimo (si sarebbe potuto intitolare, come quelli contro Pausania, *κατά Αντιγόνη*), il cui unico limite, però, è quello di non tenere in conto la specificità poetica del testo di Sofocle.

Quest'ultimo lasciava aperta la dialettica fra gli argomenti di Creonte e quelli di Antigone: mentre inizialmente il coro sembrava dar ragione al primo, in seguito esso prende apertamente le difese della seconda. Non si tratta di ambiguità, perché entrambi hanno, contemporaneamente, torto e ragione. Del resto, lo stesso Aristotele non è apparso del

³⁸ *Ibidem*, 7, p. 30.

³⁹ *Ibidem*, 9, p. 34.

tutto convincente⁴⁰, quando, nella *Retorica* (1. 13 1373b 1)⁴¹, ha provato a spiegare che ad essere universali sono le leggi naturali, non quelle create dagli uomini:

λέγω δὲ νόμον τὸν μὲν ἴδιον, τὸν δὲ κοινόν, ἴδιον μὲν τὸν ἐκάστοις ὠρισμένον πρὸς αὐτοῦς, καὶ τοῦτον τὸν μὲν ἄγραφον, τὸν δὲ γεγραμμένον, κοινὸν δὲ τὸν κατὰ φύσιν. ἔστι γὰρ τι ὃ μαντεύονται πάντες, φύσει κοινὸν δίκαιον καὶ ἄδικον, κἂν μηδεμία κοινωνία πρὸς ἀλλήλους ἢ μηδὲ συνθήκη, οἷον καὶ ἡ Σοφοκλέους Ἀντιγόνη φαίνεται λέγουσα, ὅτι δίκαιον ἀπειρημένου θάψαι τὸν Πολυνείκη, ὡς φύσει ὄν τοῦτο δίκαιον· οὐ γὰρ τι νῦν γε κἀχθές, ἀλλ’ αἰεὶ ποτε ζῆ τοῦτο, κούδεις οἶδεν ἐξ ὅτου φάνη·

L’*Antigone* dimostra che Raimondi ha studiato con attenzione i testi aristotelici. D’altra parte, egli stesso ammette, in varie interviste, di avere letto tanto il rifacimento del 1946 di Anouilh⁴², che quello, immediatamente successivo, di Brecht⁴³. Non si può dire, però, che l’una o l’altra di queste riscritture ne abbiano influenzato le scelte, se non a un livello metodologico, per le possibilità che esse offrono a livello di performance.⁴⁴ Il suo cimento resta la poesia, allietata dalla consapevolezza che si tratta di un gioco:

⁴⁰ Per il fatto che né Creonte né Antigone, nelle loro argomentazioni, fanno il minimo accenno alla *physis*: cfr. G. Cambiano, 2007, pp. 59-74.

⁴¹ Aristotele, *Retorica*, a c. di F. Montanari, Milano, Rizzoli, 1996: «Per legge intendo sia la legge particolare sia quella comune: per particolare intendo quella che per ciascun popolo è stata definita in rapporto ad esso, e questa può essere sia non scritta sia scritta; per legge comune invece quella che è secondo natura. V’è infatti un giusto e un ingiusto per natura, del quale tutti hanno una specie d’intuizione e che è a tutti comune, anche se non v’è alcuna comunanza reciproca e neppure un patto: così come sembra dire l’*Antigone* di Sofocle [450-60], che cioè è giusto seppellire, contro le disposizioni, Polinice, perché ciò è giusto per natura: “infatti non da ora né da ieri, ma da sempre vive questa legge, e nessuno sa donde sia apparsa”».

⁴² Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table ronde, 1946.

⁴³ Bertolt Brecht, «Die Antigone des Sophokles», in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, pp. 2273-2329.

⁴⁴ K. Pewny, L. Van den Dries, C. Gruber, S. Leenknecht (a cura di), *Occupy Antigone: Tradition, Transition and Transformation in Performance*, Tübingen, Narr, Francke Attempto Verlag, 2016; per l’Italia, M. Massalongo, «Antigone come problema. Brecht e la critica di un mito troppo moderno», *Studia Theodisca* XXVII, 2020, pp. 107-142.

Non voglio che finisca tutta con me, questa tragedia. Voglio che la mia parola vi resti attaccata ai polsi, alle caviglie, al collo come in una frase. Voglio che la mia grotta diventi stanza, dimora e che l'ombra sappia dire di no al sole, ai tentacoli delle soglie.

Non ho attraversato la vita senza questo corpo. Convoco qui i respiri, il sangue in un'assise svuotata dai dormienti. Io sono l'Antigone, la sostituta, quella della polvere e non ho avuto che questa grotta ad abbracciarmi fino alla fine, sincera. Ho sfidato la legge e lasciato il mio cuore in mano agli dèi. Anche loro convincerò a volermi bene.⁴⁵

Quella cui Raimondi si ispira è innegabilmente un'*esthétique de la brièveté*, costituita da una serie di 'frammenti' (nel senso greco del termine), che non possono non richiamare alla mente i *Feuillets d'Hypnos* di René Char⁴⁶. In questo senso, si può affermare che il "lascito" proverbiale del poeta francese, pur non essendo preceduto da alcun testamento, ha dato, forse suo malgrado, dei frutti.

Luciano Rossi (Università di Zurigo)

⁴⁵ *L'Antigone*, Finale, p. 92.

⁴⁶ René Char, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard, 2007 (ma 1946).

La modernità di Dante

MARIANO PÉREZ CARRASCO

Pérez Carrasco, M. & Pinto, R. (a cura di), *La modernità di Dante*, Cesati, Firenze, 2023, pp. 172.

In occasione del settimo centenario della morte di Dante, l'Asociación Complutense de Dantología e la Societat Catalana d'Etudis Dantescos organizzarono un convegno sulla modernità di Dante svoltosi a Madrid tra il 13 e il 15 ottobre del 2021 e a Barcellona il 26 e il 27 settembre del 2022. Le giornate madrilene si concentrarono sulla modernità della poesia dantesca, mentre quelle catalane si focalizzarono sul pensiero filosofico. Frutto di queste iniziative, il volume *La modernità di Dante* raccoglie diciotto contributi suddivisi in due parti, che riflettono i temi dei due incontri: la prima, composta da undici saggi, intitolata *La poesia*, e la seconda, con sette contributi, intitolata *Il pensiero*.

Nell'*Introduzione* (pp. 9-10), Juan Varela-Portas de Orduña spiega la genesi del doppio convegno e della sua «forse un po' troppo crociana» divisione, «visto che poesia e pensiero costituiscono in Dante un tutt'uno indivisibile», ma che in questo caso servì a «ordinare le esposizioni e i dibattiti». L'idea di organizzare un incontro incentrato sulla modernità di Dante appartiene a Raffaele Pinto, con il quale Varela-Portas, non senza qualche spunto di amicale polemica, dialoga nelle pagine che aprono il volume:

Io personalmente avrei messo un segno di interrogazione al titolo del convegno, e del libro, perché sostengo che Dante è più attuale e più utile a noi quanto più distante ci si mostra nella concezione del mondo e dell'uomo. Raffaele Pinto cerca sempre i tratti che ci possono collegare a Dante; io invece quelli che segnano un'alterità radicalmente storica fra il suo pensiero e la sua poetica e i nostri tempi (p. 9).

Non pochi dei contributi di questo libro cercano infatti di collegare il pensiero e la poesia di Dante alla poesia e il pensiero del nostro tempo. Questo è quanto fanno, da un lato, Giuseppe Alvino in *Autogiudizio e autogiustificazione delle anime tra Inferno e Purgatorio* (pp. 23-30), quando analizza come alcuni personaggi delle prime due cantiche

tentino, attraverso il racconto delle loro vite, di ottenere il perdono o almeno la comprensione dei vivi, un aspetto che Alvino interpreta come caratteristico del realismo e della modernità della *Commedia*; e, dall'altro lato, William Franke in *Dante's New Life for Poetic Language as Theological Revelation in a Modern Secular Key* (pp. 65-73), dove si spiega per quali motivi e in che modi, nella *Vita nova*, la poesia si trasforma nel veicolo per esprimere l'esperienza di Beatrice – la presenza miracolosa di Beatrice nella vita del giovane Dante – interpretata come parte essenziale di una rivelazione teologica. Una tale rivelazione teologica, in cui la figura della donna assume il ruolo del Cristo («Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo», *Vn* II 8), viene interpretata come una moderna secolarizzazione del messaggio evangelico.

Due saggi mettono a fuoco diversi aspetti narrativi della *Commedia*. In un testo ricco di riferimenti alla filosofia contemporanea in senso largo, Alberto Casadei (*Lo statuto del romanzesco nella Divina Commedia. Qualche appunto di lavoro*, pp. 49-55) rintraccia nel poema dantesco le principali componenti del romanzesco: la pura letteralità del testo, «interpretabile senza bisogno di sovrasensi», e l'andamento imprevedibile della trama (p. 50). Contro le posizioni auerbachiane e singletoniane, Casadei sostiene che

Dante non vuole scrivere l'ultimo libro della Bibbia, come spesso si ripete dando credito a vari tipi di proclami interni al poema, ma vuole invece *inventare* addirittura un suo soggiorno nell'Aldilà che gli consenta da un lato di giustificare [...] la sua sfortunata vicenda biografica [...], dall'altro di porlo come il migliore interprete dell'intera realtà terrena e ultraterrena (p. 51).

Casadei dimostra come Dante sia riuscito a costruire questa «finzione che finge di non esserlo» (p. 51) grazie all'adozione di tecniche narrative che non si rifanno tanto alla prassi letteraria medievale, quanto piuttosto anticipano quelle del romanzo moderno.

In una simile prospettiva, e prendendo spunto dal concetto di *unreliable narrator* elaborato da Wayne Booth, Claudia Fernández Speier (*Narratori inaffidabili dell'Inferno. Spie per un modello di lettura*, pp. 57-63) individua tre luoghi nella prima cantica – i racconti di Francesca, di Guido da Montefeltro e di Ugolino – in cui Dante ricorre a tale strategia narrativa: «Nel poema dantesco quella del narratore inaffidabile non è una mera strategia per definire alcune figure dell'*Inferno*; essa sembra mirare soprattutto a definire un tipo di ricezione ideale del poema» (p. 58). Dante, argomenta l'autrice, vuole modificare la vita del lettore, e tutte le sue strategie narrative mirano a tale scopo: «Per

raggiungere quella meta, lo scrittore nutre una notevole fiducia nel lettore, che scoprirà insieme a Dante a poco a poco, come nella vita, le verità nascoste dai personaggi» (p. 58). Tre articoli si occupano dell'allegoria, una questione cara ai discepoli di Carlos López Cortezo. Rosa Affatato («*Imagini di ben seguendo false*». *I rimproveri di Beatrice alla conoscenza allegorica attraverso i commenti medievali alla Commedia*, pp. 13-22) studia – seguendo il metodo analitico già sviluppato da López Cortezo – le interpretazioni allegoriche fornite dai commentatori ad alcuni elementi del discorso di Beatrice in *Par. XXXIII 67-78*: l'acqua dell'Elsa, il mito di Piramo e Tisbe e l'albero della conoscenza. In *Allegoria contro la cupidigia* (pp. 103-110), Juan Varela-Portas de Orduña, polemizzando con Gilson attraverso una citazione ripoartata da Pinto, sostiene che l'allegoria dantesca sia perfettamente compatibile con le modalità rappresentative proprie del realismo, pur essendo quest'ultimo una «nozione radicalmente aliena alla concezione del mondo medievale e oggi in chiaro disuso» (p. 104). Attraverso un'affascinante analisi della concezione dantesca del desiderio, che getta nuova luce sul primo canto dell'*Inferno*, Varela-Portas sostiene che

Dante costruisce un testo radicalmente allegorico, cioè un testo in cui ogni cosa naturale, ogni fenomeno orografico, ogni gesto, e ovviamente ogni personaggio, ha il suo valore come feticcio sacralizzato all'interno dell'ordine del Libro, cioè il suo significato allegorico (p. 108).

Luigi Tassoni esplora il modo in cui Dante inventa nel *Purgatorio* una nuova percezione del tragico dipendente da «una nuova concezione della temporalità» (*L'allegoria medievale e l'invenzione del tragico nel Purgatorio*, pp. 95-101, cit. p. 96). Tassoni sostiene che «Beatrice è più di un manichino», come aveva sostenuto Santagata, ma è «meno di un simbolo», perché è «infatti un simulacro» (p. 99).

Due articoli affrontano questioni testuali relative alla poesia dantesca. Marco Berisso (*Premesse testuali a una preistoria della lirica dantesca*, pp. 31-38) si propone di delineare la preistoria della poesia di Dante, ossia quei componimenti che non si inseriscono immediatamente nella vicenda della *Vita nova*, pur essendo alcuni di essi stati inclusi nel libello giovanile. Nel suo contributo, Berisso definisce il *corpus* della preistoria della lirica dantesca, stabilisce le regole per la sua delimitazione e ricostruisce la tradizione testuale di ciascun componimento. In *L'endecasillabo e la terzina. L'impaginazione della Commedia* (pp. 85-93), Raffaele Pinto sostiene che all'altezza di *Purg. XXXIII*, quando

compare per la prima volta la parola «cantica», Dante modifichi la concezione generale della propria opera. Da questo momento – in cui si abbandona il termine «canzone» per riferirsi alle tre parti della *Commedia* e si adotta «cantica» – l’opera sarà definita non più «comedia», ma «poema sacro». Il contributo intende mostrare «in che senso il *canto* possa essere pensato come una stanza, i cui piedi sono le terzine» (p. 89). Secondo Pinto, l’istanza lirica e l’istanza romanzesca del poema si esprimono «attraverso i due ritmi che modulano il tessuto verbale, la cellula dell’endecasilabo e la cellula della terzina», e presenta un’originale ipotesi del modo in cui Dante avrebbe impaginato la *Commedia* allineando i versi di ogni terzina secondo uno schema simile a quello dei sonetti del Vat. Lat. 3793, e non incolonnandoli (pp. 90-91).

In *Ipotesi sulla «cagione de la nuova matera» e la trasformazione di Donne ch’avete intelletto d’amore nella Vita nova* (pp. 39-48), Morana Čale presenta un’affascinante commento – una «rilettura bistabile» – della canzone dantesca:

Nel caso di *Donne ch’avete*, si tratterà di indagare se, accanto alla lode di Beatrice che l’io amante intesse davanti al pubblico femminile apostrofato dall’*incipit*, possa convivere una canzone dal corpo identico, ma volta a lodare sé stessa e a celebrare la propria appartenenza al *corpus* dei testi che concorrono in essa sotto il dettato trascendente di Amore, dio dell’”intertestualità memoriale” (p. 40),

secondo un’espressione di Paul Zumthor. In *La duplice valutazione della scienza astrologica in Dante come esempio di una polisemia sensu lato* (pp. 75-84), Maria Maślanka-Soro studia in diversi passi dell’opera dantesca i due sensi dell’astrologia sia come «lo studio del corso dei corpi celesti e del loro influsso sui fenomeni naturali [...] e sulle inclinazioni umane», che come «la predizione – dai moti degli astri – degli avvenimenti futuri» (p. 75).

La seconda sezione del libro, dedicata al pensiero dantesco, si apre con un saggio di Lorenzo Bartoli (*Leonardo Bruni e Dante. Una nota filologica sull’epistola Popule mee, quid feci tibi?*, pp. 113-118) nel quale si sostiene che la fonte del famoso passo della *Vita di Dante* in cui Bruni riferisce a una perduta epistola dall’*incipit Popule mee*, non è altro che l’*Epistola XII All’amico fiorentino*.

Marcello Ciccuto esplora il pensiero estetico di Dante analizzando due momenti della *Vita nova* in cui compaiono immagini artistiche: l’episodio del disegno degli angeli e l’effigie della Veronica (*Fra il disegno degli angeli e la Veronica. Per gli esordi di Dante*

artista cristiano nella Vita nova, pp. 127-134). Ciccuto sostiene che Dante aspiri a essere un «artefice divino»:

Il percorso ricostruibile per il pensiero dantesco preso in questi luoghi testuali si intuisce procedere insomma dall'*opus distinctionis* – che è quello degli angeli – all'*opus creationis* che è dell'artefice divino quale Dante aspira a essere (p. 131).

Tre contributi stabiliscono un dialogo tra il pensiero dantesco e la filosofia contemporanea. Isabelle Battesti esplora il vincolo tra Dante e Hannah Arendt (*La dinamica degli eventi in Dante e Hannah Arendt*, pp. 119-126) a proposito dello statuto degli eventi, a partire dall'epigrafe dantesco tratto da *Mon. I XIII 1-8* con il quale si apre il capitolo *L'azione di Vita Activa. La condizione umana*. Anna Pia Filotico (*Da Claude Lefort a Judith Revel. La modernità di Dante si può ancora esplorare?*, pp. 135-140) mette a fuoco il saggio di Claude Lefort *La modernité de Dante*, originalmente pubblicato come introduzione alla traduzione francese della *Monarchia* a cura di Michèle Gally, e ora tradotto in inglese con un saggio di Judith Revel (C. Lefort, *Dante's Modernity. An Introduction to the Monarchia*, with an Essay by Judith Revel, translated by J. Rushworth, edited by Ch. Frey et al., I.C.I. Berlin Press, Berlin, 2020). Il contributo prende i saggi di Revel e Lefort come casi di studio della modernità di Dante. A questo gruppo appartiene anche il saggio che chiude il volume, *Gestualità e conoscenza affettiva* (pp. 159-166), in cui Heather Webb riflette «sulle possibilità di una lettura gestuale e affettiva della *Commedia*» (p. 159). Avvalendosi di un'ampia bibliografia sull'affettività e sulla gestualità, in cui spicca il prezioso saggio di Agamben *Note sul gesto*, l'autrice riesce a dimostrare «come il pensiero di Dante sia in risonanza e possa illuminare in maniera esemplare prospettive teoriche e filosofiche contemporanee» (p. 160).

In *Dante e l'intelletto universale nel pensiero politico contemporaneo* (pp. 141-148), Mariano Pérez Carrasco studia le metamorfosi della traduzione dantesca in chiave politica dell'idea averroista dell'unità dell'intelletto in diversi scrittori e filosofi contemporanei, da Arthur Rimbaud a Giorgio Agamben, passando per i socialisti inglesi, i *Grundrisse* di Marx e il postoperaismo italiano. Alla luce di una riflessione preliminare sull'arte pascaliana di leggere la Bibbia, Bruno Pinchard (*Dante figuratif? Blaise Pascal et Gabriele Rossetti*, pp. 149-157) propone un'immagine di Dante come un autore assoluto, al tempo stesso Mosè, cioè colui che scrive i libri sacri, e Pascal, ovvero lo spirito moderno

che li interpreta: «Il est à la fois Moïse et Pascal: il écrit le texte sacré et il nous enseigne à le commenter» (p. 152). Partendo da questa premessa, il contributo si concentra su Gabriele Rossetti, che nella sua lettura esoterica della *Commedia*, *La Beatrice di Dante*, è stato il primo a proporre un vincolo tra Dante e Pascal.

Il volume si chiude con un Indice dei nomi (pp. 167-171).

Luca Bragaja, *Luce di stelle spente*, Pensa Multimedia, 2024

MIRCO CITTADINI

L'idea di letteratura del mondo antico e medievale per me è un'idea bellissima: un dialogo/agone ininterrotto senza confini tra voci lontane di poeti.

Pensiamo a Virgilio e Stazio che nel *Purgatorio* parlano tra loro di Giovenale, oppure Dante «sesto tra cotanto senno» tra le anime magnanime del Limbo. Pensiamo all'Achille nascosto nei versi di Leopardi. O nel dialogo tra Cavalcante e Dante nascosto in una telefonata di Montale.

A volte è omaggio, a volte sfida, quasi sempre gioco, ma quello che conta è che questo dialogo sia vivo e palpitante.

Vittorio Sereni chiamerebbe questo dialogo tra voci autoriali «radici» e il bel volume di Luca Bragaja, *Luce di stelle spente. Vittorio Sereni e le radici della poesia*, di questo parla. Bragaja è uno studioso veronese che in più occasioni ho avuto modo di apprezzare per la sua visione lucida, analitica, minuziosa e dettagliata, senza per questo mai smarrire una visione più ampia, spesso accattivante.

Allievo di Gilberto Lonardi (e si sente e si vede, pur mantenendo Bragaja una sua autonomia di stile), in questo suo poderoso volume, «ambizioso» (a detta dell'Autore), ci propone una chiave di lettura di Vittorio Sereni alla luce di modelli intertestuali forti.

Dante e Virgilio la fanno da padroni, e non solo, il Virgilio di Dante oltre al Virgilio come fonte diretta, “in purezza”, al punto che quasi non si può capire se Sereni in certi momenti stia citando Virgilio, Dante o entrambi.

Ma anche molti altri compaiono, in un lavoro, come già detto, scrupoloso e dettagliatissimo (Williams, Ungaretti, Kavafis, Seferis...).

L'opera si concentra su alcune parole generatrici di senso e di possibili costellazioni: radice (appuntamento), albero, stella.

Sono direzioni, orientamenti, verso il passato (le radici) o verso il futuro, anche in chiave retroattiva («I cento futuri del passato»).

Bragaja ci accompagna nell'analisi della «partitura fonetica», isolando lemmi, ponderandone le ricorrenze, valutandone l'efficacia, saggiandone la validità, fino a isolare particelle (penso all'insistente utilizzo del «pro»).

Il lavoro di Sereni sembra muoversi attorno principalmente due assi: disseminazione (dove un singolo *locus* compare in più componenti) e condensazione.

La logica di sviluppo intertestuale sereniana (come la logica dantesca, tra l'altro) tiene insieme passi diversi e a sua volta mostra la propria coerenza interna rigorosissima, basti pensare al bellissimo gioco di rimanti *dissigilla:Sibilla* di *Paradiso XXXIII*, scomposto in Sereni in due componenti distinti: *Sei del mattino* («dissigilla») e *Autostrada della Cisa* («sibila (...) / la sibilla»).

Certo, il rapporto è appunto occultato e non si configura assolutamente *more geometrico*, e già per Virgilio e Dante la nostra rischia di essere indebita schematizzazione, ma un rapporto c'è, grazie alla Sibilla/sibilla e al vento o aria che scompiglia, turba, sibilla su foglie e tra fronde o per i corsi di Milano.

Mi rendo sempre più conto, leggendo lo studio di Bragaja, di quanto la nostra sensibilità sia ammorbata dal falso mito del *copyright*, del diritto d'autore, diffidente dalle imitazioni, non più capace di vedere l'*originalità* come ritorno alle origini (le radici sereniane) e non come creazione dal nulla.

Sono bellissimi furti d'autore e mi rendo conto che questo io vado a cercare nella classicità.

Lo studio sull'intertestualità in genere, e qui sì sommamente governato da Lonardi nei suoi studi su Leopardi, Montale e sugli influssi di Dante nei poeti del Novecento, in questo fa scuola.

Bragaja, degno erede, ci consegna per certi versi il lungo studio e il grande amore di una vita.

Ma ci offre anche uno sguardo, una possibilità di riscoprire la *freschezza* dell'approccio intertestuale nei poeti e autori moderni. Intesa non come mera e spenta erudizione, ma come luminoso e brillante dialogo.

T. Agovino e M. Maselli (a cura di), *Armi e armature nella letteratura italiana*, Franco Cesati Editore, 2024

MIRCO CITTADINI

Ne ferisce più la lingua che la spada, così dice il detto, ma quando la lingua è al servizio della spada e viceversa, in ambito artistico, dalle ferite si passa al divertimento.

D'altronde la prima opera fondante del canone letterario occidentale, l'*Iliade*, è opera che parla di armi, guerre e battaglie, e se pensiamo che un «*flammeum gladium*» è presente fin nei primissimi capitoli di *Genesi*, capiamo bene come le armi, proprie di civiltà bellicose, e di culture violente, possano abitare, ispirare e forse condizionare le opere dell'ingegno umano.

Non a caso l'*incipit* dell'*Orlando Furioso*, celeberrimo (e celeberrima allusione dantesca) è proprio: «Le donne, i cavalier, l'armi e l'amore», a dire le quattro coordinate principali di quasi tutta la letteratura da noi più studiata in ambito formativo e scolastico.

Con entusiasmo quindi ho letto il volume curato da Teresa Agovino e Matteo Maselli, edito da Franco Cesati, *Armi e armature nella letteratura italiana*.

Il testo propone una parata efficace di armi letterarie dalla verghetta angelica del messo in *Inf.* IX, fino alle armi «fanta-ironiche» di Levi e Wilcock, per approdare alle riscritture «bellicose» di certi videogiochi di ispirazione dantesca.

Come spiegano i curatori nella nota introduttiva, l'idea nasce all'interno di un panel presentato all'ADI (Associazione degli Italianisti) su proposta del compianto Giorgio Patrizi, italianista insigne e di pregio, dando vita a ricerche «complementari e pluridiscorsive» contenute nel volume, dopo una revisione stringente in fase di *peer review*.

L'ordine è appunto cronologico, dalla spada alle minacce atomiche, coinvolgendo appunto poesie, romanzi, ma anche risemantizzazioni medialità verso modelli «trasgressivi e latori di identità cangianti».

Intenzione dei curatori è quello di proporre un lavoro di «ricerca corale che ha coinvolto voci eterogenee e che vuole essere (...) un omaggio sentito alla memoria di un grande Maestro».

Render conto dell'abbondanza dei contributi che impreziosiscono il volume sarebbe limitante, ma su alcuni mi soffermerò volentieri, non certo per stabilire gerarchie o meriti, ma perché forse più affini ai miei interessi e ai miei campi di indagine.

Nel primo intervento di Matteo Maselli, «*venne a la porta, e con un verghetta / l'aperse*»: *l'arma angelica e la conversio spirituale nella Commedia*, partendo proprio dall'analisi della «verghetta» (*Inf. IX, 89*), “arma” grimaldello capace di spalancare le porte resistenti di Dite.

L'episodio diventa occasione per una rilettura più ampia dei molti simboli oscuri disseminati lungo il canto, in un gioco raffinato tra *res* e *signa*.

Il Messo (che lo studioso riconosce come Angelo, in linea con una tradizione ampia e autorevole) è sì *signum coeleste* ma anche, al tempo stesso, interprete dei *signa*.

Il Messo ha cioè il compito di favorire una «*expositio spiritualis*» della lettera per nulla dissimile dall'*interpretatio* quadripartita dei passi allegorici promossa dall'esegesi biblica, e quest'azione è scenicamente figurata dagli effetti derivanti dall'impiego della sua verghetta, che non banalmente serve ad aprire ciò che tocca: l'apertura di Dite e l'oltrepassamento dei suoi confini sono tipologicamente allusivi, per il lettore che quotidianamente tende a Dio, della rottura della lettera e con essa dell'apertura di una nuova legge morale.

Sulla base di questo stimolo mi chiedo, e rilancio, se il Messo ermeneuta possa anche rientrare in quella dimensione “ermetica” che vede proprio in Hermes/Mercurio il suo esponente più rappresentativo (anche dal punto di vista iconografico, a partire proprio dalla verghetta/caduceo e da numerosi richiami intertestuali con il *descensus* infero che Dante avrebbe potuto leggere in Stazio, *Theb. II 1-6*).

E tra l'altro, molto acutamente, l'autore prosegue, riconoscendo alcune connessioni tra il famigerato «velame» e il principio di *revelatio* (affini anche dal punto di vista etimologico), per cui il Messo nello squarciare il *velo* compie azione rivelatrice.

Supportato dalla tradizione paolina, il velo/velame diventa figura che simboleggia il legame tra Nuovo e Antico Testamento (in quanto non *revelatum*).

Il ruolo cardine del Messo – e con lui del Dante *auctor* che scrive la *Commedia* – è allora quello di essere esecutore dell'*expositio spiritualis* per togliere il velo della lettera che uccide, come quello dell'Antico Testamento, e proclamare, così, una conversione in nome dello spirito.

All'altra curatrice della silloge, Teresa Agovino, è affidata una preziosa riflessione sul *Morgante* del Pulci («*Lecito a ciascuno / è ciò che si guadagna con la spada*». sulla centralità delle donne armate nel *Morgante*).

La riflessione sul rapporto tra armi e genere femminile è già echeggiata in apertura nella ricca introduzione a cura di Floriana Calitti, in merito alla figura di Clorinda, la quale Tancredi «uomo stima».

Lo studio affronta due categorie: le donne inermi, disarmate, da salvare e le principesse in armi, in grado di duellare alla pari con gli altri paladini.

Nella prima categoria gli esempi più emblematici si concentrano su come

molte delle figure femminili siano nella struttura della trama funzionali unicamente al ruolo di fanciulle rapite o madri piangenti delle quali poco importa all'autore (e al lettore) se non nella misura in cui esse fungano da mezzo per la conquista della gloria del paladino – centro della scena e protagonista assoluto dell'azione – che di volta in volta le salva.

L'attenzione, anche estetica, da parte del Pulci è attirata dalla seconda categoria, quella delle donne *virili*, giovani e bellissime, che appunto si presentano come donne in armi.

E quindi l'analisi si sofferma sulle varie Merediana, Luciana, Antea (anche paraetimologicamente in chiave *anti-cristica*).

Antea si presenta addirittura *virile* fin dalla presentazione: «Onesta, savia, pura e vergognosa, / nelle promesse sue sempre virile».

Nell'ambito della categoria “donne guerriere” si affianca poi, nella fine analisi di Agovino, una terza categoria (o subcategoria vicaria) di donne guerriere, ma non in forza della lucida e apollinea armatura, ma piuttosto creature selvagge, mostruose, come Creonta, una gigantessa, diavolessa, che si presenta sì in sembianze virili, ma più per la forza brutta e incontrollata, metà animale e metà bestia.

Interessante, anche nella prospettiva di un'ottica di genere, che le donne per essere personaggi degni di attenzione narrativa – come conclude la studiosa – debbano essere in grado di combattere e duellare.

Il loro spazio nella pagina viene conquistato in base allo spazio che sanno conquistarsi in battaglia.

Balziamo alla modernità con il contributo di Roberta Colombo («*Un disguido bombardamentale*». *Le armi fanta-ironiche di Primo Levi e Juan Rodolfo Wilcock*).

La distruttività non è più affidata all'arma bianca, ma amplia le proprie potenzialità deflagranti «con esperimenti atomici, bombe H e polveri allo stronzio 90, risultano strumenti privilegiati tramite cui interpretare le vicende umane e il pensiero dell'autore sulla realtà contemporanea». A questo però vanno aggiunti, nel libro *Fatti inquietanti* di Wilcock, oggetti di uso comune, attivi nella vita ordinaria delle persone, «come le saponette, oppure elementi naturali come l'acqua e l'aria, che oltre a essere in pericolo diventano pericolosi». Da qui il collegamento con Levi, dove la denuncia di una realtà disumanizzante e rovinosa viene mascherata da un tono ironico, caustico, dove «il lettore pare stanato in uno stato di dormiveglia che solo la fantasia scientifica o, come si vedrà, la fanta-ironia, riesce a smuovere».

La riflessione si allarga sul genere fantascientifico proprio in chiave di lettura straniante del reale, «abrasiva messa a fuoco».

L'intenzionale scollamento tra lo stile (surreale, schizofrenico) e la minacciosità dei contenuti ben rappresenta lo «squilibrio da collasso nel rapporto tra la società e la sua espressione, prima di tutto antropologico e poi formale, che si riversa su una percezione sfasata della linea temporale, dove il presente si arresta soffocato dalla mancanza di prospettive e dallo sfibramento delle radici».

L'ultimo intervento sul quale mi sento di soffermarmi è quello di Daniela Bombara e Ellen Patat, *Riscritture «bellicose»*. Inferno di Ruijters e il videogioco Dante's inferno, anche per chiudere circolarmente questa mia riflessione condivisa (ma questo non è l'ultimo contributo all'interno della silloge).

Lo slittamento non è solo da opera letteraria ad altro genere (fumetto e videogioco), ma anche ad un vero e proprio slittamento di genere (nell'opera di Marcel Ruijters), passando da Dante e Virgilio al duo Dante e Virgilia.

Quello di Ruijters è un mondo infero femminile, dove alle armi tecnologiche o alla polvere da sparo, si preferisce tornare all'arma bianca.

Nella narrazione videoludica, invece, Dante è un crociato che a colpi di falce, dovrà liberare la moglie Beatrice, prigioniera di Lucifero. Nella sua dotazione bellica, c'è anche una croce, la quale è sì arma, ma anche strumento di tortura e svelamento: «dalla croce infatti partono i ricordi dolorosi del giovane, che modulano l'itinerario di purificazione, con evidente richiamo alle P incise dall'angelo guardiano nell'opera fonte, denunciando al tempo stesso l'inganno delle Crociate». Croce che nel fumetto verrà utilizzata come arma/gioco/mazza da baseball a inizio opera, maneggiata da una suora.

Le studiose giustamente osservano come il Dante “dantesco” si ponga in un punto intermedio tra la femminilizzazione del fumetto e l’ipermascolinizzazione del videogioco. Quasi che l’ambiguità fragilità dell’*agens* di *Vita nova* e *Commedia* necessiti di essere “definita” in contesti narrativi più diretti.

L’intento parodico, in entrambe le narrazioni, presenta il mondo clericale come mondo perverso, guerrafondaio, oscuro (anche qua esasperando le tante invettive dantesche, all’interno del poema sacro, contro una Chiesa lupa e *puttaneggiata*).

L’ossimoro della guerra di religione, che “in nome di Dio” consente azioni in sé contrarie ai principi della fede, tali da sovvertire i più elementari principi morali e lo stesso ordine sociale, è denunciato dalla croce/cilicio, con probabili riferimenti al contesto storico dell’epoca in cui viene diffuso il gioco, come osserva Servitje: la lotta al terrorismo, intesa come “crociata” nell’azione di propaganda del governo americano, aveva di fatto allargato il conflitto, producendo devastanti conseguenze. Ma il *vulnus* come memoria ed occasione di formazione identitaria è anche nell’opera fonte, in quanto «le colpe e le pene della *Commedia* si imprimono in primo luogo nella ‘carne’ dei dannati [...]; è possibile considerare la lacerazione come emblematica dell’Inferno, perché ricondurrebbe all’idea del peccato come ‘rottura’ del patto con Dio».

Questi quattro “assaggi” solo per mostrare come, pur nell’eterogeneità dei contributi, sottili richiamano serpeggiano internamente, dalla verghetta dantesca alla croce del Dante crociato, dalle donne guerriere alla Danta fumettistica, dalla fantascienza di Levi e Wilcock come sguardo privilegiato di denuncia, alla riscrittura parodica operata da Ruijters.

I contributi sono molti altri e invitiamo alla lettura. L’elemento comune potrebbero sembrare le armi, ma come – spero in parte di aver mostrato – la coerenza interna del tutto è molto più solida e affidata a diverse tematiche condivise.

