

L'ANDROGINIA NELLA COMMEDIA

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI
(LUGANO, 18 MAGGIO 2024)
A CURA DI MIRCO CITTADINI

THEORY AND CRITICISM
OF LITERATURE & ARTS
VOL. 8 NR. 1



THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 8, No. 1

2024

Copyright © 2024 Bibliothèque de l'OProm

Versione digitale-ISSN : 2297-1874

Versione cartacea -ISSN : 2504-2238

60 rue Francois 1er, 75008 Paris 8e

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

In copertina: rielaborazione grafica di un'acquaforte raffigurante San Giovanni
firmata Jacques de Bellange (1575-1616)

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

DIRETTORI EDITORIALI DEL PRESENTE NUMERO

Carla Rossi & Mirco Cittadini

Research Centre for European Philological Tradition

COMITATO SCIENTIFICO DEL NUMERO

Romeo Bufalo, *Università della Calabria*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Raffaele Pinto, *Universitat de Barcelona*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Lucinia Speciale, *Università del Salento*

L'androginia nella *Commedia*

Atti della giornata di studi
(Lugano, 18 maggio 2024)
A cura di Mirco Cittadini

Editoriale

Carla Rossi e Mirco Cittadini

8-10

Nell'ambito del progetto "Fluidità di genere nel Medioevo"

Mulieres fortes: il caso di Yde et Olive

Paolo Spaggiari

12-24

Maria e Beatrice: due mulieres fortes?

Gianni Vacchelli

25-51

Poeti mamme e poeti regine:

esempi di femminilizzazione dionisiaca nella *Commedia*

Mirco Cittadini

52-81

San Giovanni androgino: la *Johannesminne* e la "vergine lieta" di Paradiso XXV, 104

Carla Rossi

82-107

La "parte che 'l tacere è bello": la vulva in Dante

Raffaele Pinto

108-132

Editoriale

Il presente volume monografico raccoglie gli atti della giornata di studi dedicata al tema dell'androginia nella *Commedia*, svoltasi in modalità ibrida, il 18 maggio 2024, sotto l'egida del Research Centre for European Philological Tradition, la cui direzione scientifica è stata affidata a Mirco Cittadini.

La pubblicazione rientra nelle iniziative organizzate dal centro di ricerca volte a esplorare e documentare, tramite una banca dati liberamente accessibile via web, le rappresentazioni della fluidità di genere in opere letterarie e artistiche medievali, inserendosi nel progetto *Intersessualità in immagini, pittoriche e testuali, nel Medioevo*.

Come illustrato nel precedente numero monografico di questa rivista,¹ la ricerca è nata dall'esigenza primaria di analizzare le metamorfosi identitarie imposte dalla società medievale alle donne e affonda le sue radici in una mia personale riflessione iniziata con la pubblicazione, nel 2008, dell'articolo in *Romania*, dal titolo *Le voci di Gaia*,² in cui sottolineavo come la prima poetessa in lingua italiana, nota come Compiuta Donzella, fosse stata considerata dai suoi contemporanei un "mostro", un capriccio di Natura, poiché nel Medioevo si riteneva che il senno difficilmente potesse attecchire in una donna e che, di conseguenza, una donna colta *tralignasse* dalla natura muliebre.

Il caso esemplare della prima poetessa italiana riflette un fenomeno più ampio: molte *mulieres fortes* medievali, che si tratti di figure letterarie, autrici, artiste, mistiche o sante, le quali hanno affrontato sfide corporee o intellettuali ritenute "innaturali" per una donna, hanno spesso sperimentato, in letteratura o in narrazioni popolari, una mutazione di sesso, a volte solo metaforica, altre fisica, per potersi esprimere e sopravvivere in una società patriarcale e androcentrica.

¹ *Intersessualità in immagini*, TCLA, Vol. 7, Nr. 2, 2023.

² *Le voci di Gaia. L'eco dei versi d'una donzella gaia ed insegnata, prima rimatrice in lingua italiana*, in *Romania*, vol. 126 (2008), pp. 480-496.

Queste prime riflessioni mi hanno portata a formulare un progetto che tenesse traccia delle metamorfosi “imposte” dalla società medievale alle donne – consentendo loro, d’altro canto, di accedere a opportunità sociali e culturali altrimenti impensabili – categorizzandole in base alle ragioni che hanno spinto questi prototipi femminili a *farsi uomo*: rovesci di fortuna, la necessità di sfuggire a un padre incestuoso o di sottrarsi a un matrimonio indesiderato.

Un esempio emblematico è Santa Vilgefortis, la *virgo fortis* a cui Dio fa crescere una fluente barba per salvarla da una violenza sessuale.

Si tratta di un tipo di transessualità casta e spesso reversibile, differente da quella intesa oggi, associata al lesbismo.

Si inserisce in questo particolare contesto l’analisi condotta da Paolo Spaggiari, tanto nel precedente numero di TCLA, quanto ad apertura del presente volume.

Nell’ambito della ricerca sull’intersessualità, Spaggiari si occupa qui di indagare la presenza di elementi legati al travestitismo, all’androgenia e al transgenderismo in alcune opere letterarie francesi del basso Medioevo. A cavallo tra XIII e XIV secolo, *chansons de geste* e romanzi vedono comparire l’immagine di una *mulier fortis*, indipendente e in taluni casi eroica. Come sottolinea l’autore: «Le giovani protagoniste di queste opere sono costrette dalle vicissitudini a travestirsi da uomo e ad assumere un ruolo maschile. Talvolta, avviene che questa condizione forzata porti l’eroina a scoprire un nuovo sé e a conformarsi al nuovo genere; si registrano, inoltre, casi estremi che vedono la trasformazione fisica della protagonista da donna a uomo».

Carla Rossi

Di *mulieres fortes* nella *Commedia* si occupa Gianni Vacchelli, coerentemente con il suo percorso di indagine, in ottica critico-mistico-politica. La proposta ermeneutica si apre a un’istanza di liberazione, verso orizzonti interculturali.

Il riferimento ad autori come Illich o Ellacuria, poco presenti nelle bibliografie dei dantisti, mostra come la contestualizzazione dantesca sia molto più ampia e come l’inattualità attuale del poema sacro si pone come spunto di riflessione di rigenerazione etica e spirituale.

Il mio contributo, come il contributo di Carla Rossi, continui e complementari, pongono il tema dell'androginia nel senso di coscienza bisessuale e fluidità alchemica, come già nel contributo di Spaggiari. La *virilizzazione* di Maria e Beatrice si contrappone alla *femminilizzazione* dei sapienti nel Cielo del Sole, dei poeti materni (Virgilio, Guinizzelli) e dei poeti regine (Folco, Dante), così come alla *virginizzazione* di San Giovanni.

Se il mio approccio insiste sulle valenze simbolico-archetipiche, il contributo di Rossi, parte dall'osservazione di come i commentatori abbiano per lo più trascurato la similitudine di San Giovanni con una "vergine lieta" nel XXV del Paradiso, e ne individua l'origine in un'immagine radicata nell'iconografia medievale che rappresenta l'Evangelista come giovane androgino, sposo mistico di Cristo, tratta dagli *Acta Ioannis* e in seguito diffusa dalla *Legenda Aurea*, per proporre poi un vasto corredo iconografico, a sostegno di una tradizione in cui immaginale e immaginario coesistono.

“Fuori dal coro”, ma denso di spunti interessanti, il contributo di Raffaele Pinto.

Partendo da un approccio fisiologico (sostenuto dall'*auctoritas* di Tommaso) maschile e femminile sono polarità di un principio attivo/passivo, vedendo poi come l'aspetto di genitalità femminile diventi catalizzatore dell'energia negativa del desiderio, pervertendo l'orientamento del retto amore.

I riferimenti alle opere di Dante, esterne alla *Commedia*, quali le *Rime* o il *Fiore*, diventano testimonianza del percorso intellettuale e poetico di Dante dal mito di Beatrice a quello dell'Antibeatrice, per ritornare poi – sinteticamente – al trionfo di Beatrice stessa.

Mirco Cittadini

Mulieres fortes: il caso di *Yde et Olive*

PAOLO SPAGGIARI

Premessa

Nel contesto della ricerca sull'intersessualità, mi sono occupato di indagare la presenza di elementi legati al travestitismo, all'androginia e al transgenderismo in alcune opere letterarie francesi del basso medioevo. A cavallo tra XIII e XIV secolo, chansons de geste e romanzi vedono comparire l'immagine di una donna forte, indipendente e in taluni casi eroica. Alcuni di questi personaggi, come vedremo, possiedono le caratteristiche oggetto dell'indagine. Le giovani protagoniste di queste opere sono costrette dalle vicissitudini a travestirsi da uomo e ad assumere un ruolo maschile. Talvolta, avviene che questa condizione forzata porti l'eroina a scoprire un nuovo sé e a conformarsi al nuovo genere; si registrano, inoltre, casi estremi che vedono la trasformazione fisica della protagonista da donna a uomo.

Donne guerriere

Nel XII secolo la letteratura francese sviluppa un interesse per la figura femminile calata in un contesto guerresco. Dapprima, si comincia con il riscoprire le eroine dell'antichità classica: come Pentesilea, regina delle amazzoni, che troviamo nel *Roman de Troie* (1165 c.); e Camilla, regina dei Volsci, presente nel *Roman d'Énéas* (1160 c.). Successivamente, grazie ad alcune figure storiche legate all'epoca delle crociate e alla parallela nascita delle chansons de geste, Pentesilea e Camilla cedono il passo a nuove eroine inserite nel contesto

della letteratura cavalleresca; un contesto, dunque, medievale e cristiano. Così, nel Duecento, nasce la *femme-chevalier*, che troverà la sua massima espressione nel personaggio di Yde; protagonista della chanson *Yde et Olive*.

L'immaginario collettivo dell'epoca trova come modello per la donna guerriera la figura dell'amazzone; tuttavia, l'elemento mitologico finisce per mescolarsi a quello storico, traendo spunto dalle donne combattenti che, seppur abbastanza rare, sono esistite ben prima della più nota, Giovanna d'Arco. A titolo d'esempio, citiamo il resoconto di un cronista arabo della terza crociata (Imàd ad-din, 1190 c.):

Tra i Franchi vi sono infatti delle donne cavaliere, con corazze ed elmi, vestite in abito virile, che uscivano a battaglia nel fitto della mischia [...] Il giorno della battaglia spuntò di loro più di una donna, che si modellava sui cavalieri, e aveva (virile) durezza nonostante la debolezza (del sesso): di null'altro rivestite che di cotte di maglia, non furon riconosciute finché non furono spogliate delle armi e denudate.¹

Gli storici dell'epoca affermano che solo una volta spogliate dell'armatura si poté riconoscere il sesso di queste combattenti. Ciò ci permette di sottolineare una differenza sostanziale che separerà le eroine classiche dalle donne guerriere immaginate dagli autori medievali, ovvero il travestimento. Penthesilea e Camilla non celano il proprio sesso, chiunque è pienamente cosciente che esse sono donne e combattenti; al contrario, per la

¹ *Storici arabi delle crociate*, a cura di F. Gabrieli, Einaudi, Milano, 1996, p. 202.

femme-chevalier indossare abiti maschili e combattere deriva quasi sempre da una necessità.

Nature e Norreture

Potrebbe apparire fuori luogo parlare di androginia e fluidità di genere nel Medioevo, eppure tali concetti, benché ovviamente espressi in maniera diversa, sono ben presenti nella letteratura del XIII e XIV secolo. Un'opera in particolare ci permette di analizzare il binomio *Nature-Norreture*, ovvero ciò che si ottiene con la nascita (Natura) e ciò che forma l'individuo durante la crescita (Cultura). Nel *Roman de Silence* (seconda metà del XIII secolo) questo binomio potrebbe essere tranquillamente tradotto con *sexso biologico e identità di genere*.

Silence è figlia del conte di Cornovaglia. In quel tempo, il re d'Inghilterra aveva proibito alle donne di ereditare, così i genitori della piccola decidono di allevarla come se fosse un maschio. La ragazza crescendo vedrà emergere dentro di sé un conflitto riguardante la propria identità e il proprio ruolo di genere. Le personificazioni dei due poli contrapposti, *Nature* (Natura) e *Norreture* (Cultura), cercano di influenzare le scelte della protagonista. *Nature* spinge Silence ad abbandonare il travestimento maschile per vivere pienamente il proprio sesso d'appartenenza, mentre *Norreture* illustra alla giovane i vantaggi derivati dall'essere uomo. Silence proverà a vivere sia l'uno che l'altro sesso; l'intero romanzo gioca, infatti, su questo conflitto. Mettendo a confronto gli *usi* femminili e quelli maschili, la protagonista trarrà la conclusione che vivere come un uomo è più vantaggioso; ma alla fine del romanzo sceglierà comunque di vivere come una donna.

Catarsi dell'eroina

Bisogna considerare l'impatto che il travestitismo ha sull'identità e la percezione di sé delle protagoniste. La maggior parte delle donne guerriere, dopo aver assunto un ruolo maschile per un certo tempo, fa ritorno alla propria vita, ovvero alla propria identità originaria. Tuttavia, lo stato di necessità venuto a crearsi, in taluni casi, innesca una catarsi nel personaggio: l'eroina scopre di essersi adattata bene al ruolo maschile e di non voler ritornare ad essere una donna; in poche parole si riscopre uomo. Il raggiungimento di un migliore status sociale non basta, però, a giustificare il desiderio di un mutamento permanente. Per cambiare genere c'è bisogno di una fortissima spinta interiore, che non può essere semplicemente frutto di fattori esterni. In *Yde et Olive* – e nelle opere derivate – il catalizzatore di questa metamorfosi, oltre all'acquisizione di una forte identità maschile ottenuta durante il percorso di formazione dell'eroina, si rivela essere l'amore per la propria compagna.

Yde et Olive

La letteratura francese del basso medioevo ci offre una serie di elementi che, intrecciati tra loro, porteranno allo sviluppo della *mulier fortis*; oggetto del nostro studio. Travestitismo, androginia, indole guerresca, omoerotismo e metamorfosi si concentrano in *Yde et Olive*, una chanson de geste del tardo Duecento, appartenente al ciclo di *Huon de Bordeaux*, tramandata da un unico testimone conservato a Torino².

² Torino, Biblioteca nazionale universitaria, L. II. 14.

Yde è una bellissima principessa di quindici anni, figlia del re di Aragona. Viene corteggiata dai nobili di tutta Europa, ma il sovrano rifiuta di maritarla desiderando tenerla tutta per sé. Ben presto, la giovane cade vittima delle brame incestuose del padre, che dichiara pubblicamente di volerla sposare, poiché il suo aspetto gli ricorda la moglie Clarisse, morta di parto. Yde, per salvare il proprio onore e la propria anima, decide di fuggire dal regno; indossa abiti maschili, ruba un cavallo e lascia l'Aragona. Dopo essersi arruolata come scudiero in una compagnia di ventura, la *femme-chevalier* giunge a Roma, dove entra al servizio di re Oton come guardia del corpo della figlia, la bellissima principessa Olive. La giovane romana si invaghisce subito del "giovannotto" e se ne innamora dopo averlo visto guerreggiare. Un feroce re spagnolo avanza verso Roma minacciando di mozzare la testa a Oton e violentare Olive; Yde entra subito in azione e, insieme agli altri cavalieri, combatte il nemico sul Tevere. La nostra eroina salva la città dall'invasore e come ricompensa ottiene in sposa la principessa. I problemi di Yde non sono dunque finiti, si sentiva finalmente salva lontana dalle grinfie del padre, ma ora il suo corpo femminile rischia nuovamente di condannarla. La giovane non può sottrarsi al matrimonio e sa bene che non potrà celare a lungo il suo sesso alla moglie. Durante le prime notti di nozze, la coppia non va oltre i baci e i teneri abbracci; ciò insospettisce la sposa, così Yde le racconta la verità. Olive, per l'amore sincero che le unisce, giura sulla Vergine Maria di mantenere il segreto. Purtroppo, però, la coppia viene tradita da una spia: un giovanotto racconta al sovrano ciò che Yde ha rivelato alla moglie. Il re, furioso, fa preparare un bagno e invita il genero a lavarsi insieme a lui; espediente per vedere il suo corpo nudo e conoscere la verità. La giovane rifiuta di spogliarsi; l'imperatore, dunque, minaccia di metterla al rogo insieme alla figlia, se scoprirà

che è una donna. La nostra eroina travestita, ormai certa di morire, prega Dio affinché venga in loro soccorso:

Mentre Yde tremava di paura, / dal cielo discese una luce; / era un angelo, inviato da Dio. / Disse al re Oton: «Fai silenzio! / Gesù ti comanda, il re di grandezza, / di bagnarti e lasciare le cose come stanno, / poiché io ti dico, in verità, / che il tuo vassallo Ydé è un buon cavaliere. / Dio gli invia e dona per bontà / tutto ciò che un uomo possiede per natura. / Lascia andare il ragazzo (la spia), / vi ha detto il vero, ma ciò è passato. / Stamattina era una donna, ora è un uomo in carne e ossa.³



Fig. 1. *Yde et Olive*, Torino, Biblioteca nazionale universitaria, MS L. II. 14, fol. 394v (dettaglio della miniatura raffigurante il matrimonio tra le due giovani).

³ *Yde et Olive*, vv. 1039-1051.

L'angelo, dunque, impone al re di lasciare in pace la coppia e annuncia la metamorfosi della protagonista. Yde ora è a tutti gli effetti un uomo, e insieme a Olive avrà un figlio.

L'amore come catalizzatore

Come sottolineato in precedenza, alla base della catarsi troviamo l'amore. Sebbene la metamorfosi non provenga da una richiesta diretta, risponde al desiderio inespresso della protagonista. Yde e Olive si amano, ma il loro amore è minacciato; al tempo stesso la *femme-chevalier*, concluso il suo percorso di formazione, si sente oramai un uomo. La Provvidenza agisce superando la ragione umana e trova la strada per la felicità e la realizzazione dell'eroina; Yde non domanda il cambio di sesso, ma è ciò di cui ha bisogno, e infine è ciò che desidera. Notiamo come la coppia non sia minacciata dall'avversione per l'omosessualità; l'omoerotismo pare non importare né a Dio né agli uomini. Il conflitto è generato da questioni non di carattere morale, ma politico; questioni che riguardano interessi materiali. Il corpo femminile di Yde, dunque, non rappresenterebbe di per sé un limite, ma l'eroina ormai agisce da uomo, si sente un uomo, è un uomo. La trasformazione fisica non è altro che la naturale conseguenza del suo percorso di evoluzione; Dio non fa altro che armonizzare il corpo di Yde alla sua identità maschile.

La diffusione del motivo nel Trecento

Gli elementi che costituiscono la trama di *Yde et Olive* (principessa in pericolo, travestimento, fuga, matrimonio omosessuale, prova del bagno, intervento divino e metamorfosi) hanno avuto una certa fortuna e si possono ritrovare in alcune opere anche lontane tra loro nel tempo e nello spazio. Riassumendo, la nostra eroina, dopo aver assunto

un ruolo maschile per necessità, si trova sposata con un'altra donna e deve affrontare una nuova minaccia: il desiderio di vendetta del sovrano. La situazione, infine, si sblocca grazie alla Provvidenza e al cambio di sesso. Nel Trecento troviamo almeno quattro opere che ricalcano la trama di *Yde et Olive*; due francesi: *Tristan de Nanteuil* e il *Miracle de la fille d'un roy*; e due toscane: la *Reina d'Oriente* di Antonio Pucci e la *Bella Camilla* di Pietro da Siena.

Tristan de Nanteuil (1350 c.)

Blanchandine, prigioniera in un castello, viene liberata dal marito, Tristano. Durante la fuga, la donna è costretta a travestirsi da cavaliere e ad assumere un ruolo maschile. Successivamente, la *femme-chevalier* rimane sola e, credendo il marito morto, trova rifugio presso Clarinde, regina di Babilonia. La donna si innamora del "bel giovane" e Blanchandine finisce per cedere alle sue avances. Anche qui, subito dopo il matrimonio, abbiamo l'intervento della spia e la prova del bagno. Un angelo, in forma di cervo, aiuta l'eroina a fuggire e le offre la possibilità di scegliere se restare donna o diventare uomo. Blanchandine decide di trasformarsi perché desidera vendicare il marito, ma subito dopo la metamorfosi apprende che Tristano è ancora vivo. Il protagonista, vedendo la moglie divenuta un maschio, perde ogni interesse nei suoi confronti e sposa un'altra principessa. Blanchandine decide, dunque, di restare al fianco della regina Clarinde e i due avranno un figlio.

Miracle de la fille d'un roy (seconda metà del XIV sec.)

Un re vedovo promette di non risposarsi, se non con una donna che eguagli in bellezza la sua defunta regina. I baroni gli consigliano di sposare la propria figlia, Ysabel. La protagonista, per salvarsi da questo destino, si traveste da uomo e fugge a Costantinopoli, dove entra al servizio dell'imperatore come cavaliere. Ricalcando la trama di *Yde et Olive*: l'eroina sposa la figlia del sovrano. Dio invia l'arcangelo Michele a confortarla: il Signore le ordina di giacere con la moglie e di dirle la verità. Seguono, come sempre, il tradimento e la prova del bagno. Anche in questo caso, l'angelo assume le sembianze di un cervo e tramuta (temporaneamente) la protagonista in un uomo. Il finale, tuttavia, appare assai differente rispetto alle altre opere: Ysabel rivela alla corte la sua vera identità, riacquista il proprio corpo femminile e l'imperatore decide di sposarla. Si tratta dell'unico caso, tra le opere citate, nel quale abbiamo una metamorfosi temporanea e il ritorno al ruolo originario.

Cantari della Reina d'Oriente (1375 c.)

Una bellissima e potente regina, che vive in un non meglio precisato Oriente, poco prima della morte del marito cerca di generare un erede; purtroppo però dà alla luce una femmina. Per ovviare all'amara questione interviene Berta, la sua astuta *segretiera*; la donna fa crescere la principessa come se fosse un maschio. Alcuni anni dopo, l'imperatore di Roma decide di combinare un matrimonio tra il "giovannotto" e la propria figlia. Dopo le nozze, tra le due ragazze sboccia un amore sincero (nel testo non mancano elementi erotici, anche piuttosto espliciti), la pace della coppia però viene infranta dal tradimento di Berta; essa rivela all'imperatore che il genero è in realtà una donna. Per sfuggire alla prova del bagno,

abbiamo nuovamente l'intervento dell'angelo sotto forma di cervo e la metamorfosi. Il cantare, grazie al cambio di sesso della protagonista, si conclude con un lieto fine.

Cantari della Bella Camilla (1371-1379 c.)

La principessa Camilla, al contrario delle altre eroine, mostra sin da subito evidenti segni di un carattere mascolino: si dedica alla scherma, all'equitazione, ai tornei ed è totalmente disinteressata alla sfera femminile; non vuole donne attorno e detesta le attività generalmente riservate alle ragazze. La regina, prima di morire, fa giurare al marito di non sposarsi, se non con una donna più bella di lei. Il sovrano, dunque, rivolge i propri desideri verso la figlia. Camilla indossa abiti maschili e fugge via mare; raggiunge il regno di Aquileia ed entra al servizio di re Felice con il nome Amodio. Il giovane vince in torneo la mano della principessa Cambragia (già invaghita del cavaliere). Da qui il copione si ripete, ma l'angelo invece di mutarsi in cervo entra in scena sotto forma di leonessa. Compiuta la metamorfosi, Amodio e Cambragia ereditano il regno di Aquileia.

La metamorfosi per volontà divina

Nel Medioevo l'asimmetria tra sesso e identità di genere trova il suo termine di paragone più prossimo nell'androginia – spesso confusa e sovrapposta all'omosessualità. Yde è certamente una figura androgina: bellissima principessa adolescente, nel giro di pochissimo tempo, si trasforma in un robusto cavaliere dalla marcata identità maschile. La femminilità evidenziata all'inizio del racconto lascia spazio alla virilità acquisita con il travestimento: gli abiti, i modi e il portamento rendono la protagonista un uomo agli occhi

del mondo; nonostante il suo sesso biologico. Yde è l'emblema della *coincidentia oppositorum*, femmina e maschio al tempo stesso.

Un fatto degno di nota è come un primissimo riferimento all'androginia provenga dalla Bibbia. In Genesi 1:27 leggiamo: «Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò». Secondo l'esegesi biblica di tradizione ebraica⁴, al momento della creazione, Adamo era un unico essere, maschio e femmina al tempo stesso; un androgino. Dio lo separò tagliandolo a metà e così ottenne due sessi distinti⁵. Bisogna notare come il testo – narrando la creazione della donna – usi l'articolo determinativo davanti ad Adamo; ciò significa che Adamo non è ancora un nome proprio; “ha adam” si potrebbe tradurre, infatti, con “l'essere umano”. Dio divise in due *ha adam* segandolo a metà; poi prese una delle sue *tzela* (termine che può essere tradotto con *costola*, ma anche con *lato*); quindi Dio, per formare la donna, prese uno dei *lati* dell'Adamo, l'essere umano androgino.

Ciò non significa che il medioevo cristiano accettasse di buon grado questa interpretazione. L'omosessualità, il travestitismo e in generale la confusione dei sessi e dei ruoli, come sappiamo, non erano certo tollerati. Tuttavia, possiamo notare come l'autore di *Yde et Olive* – e allo stesso modo gli autori che ne ricalcano la trama – non condannino l'androginia,

⁴ In particolare, un midrash contenuto in *Beresit rabba*, VIII, 1.

⁵ Troviamo la stessa narrazione nel Mito di Aristofane, nel Simposio di Platone, all'origine esistevano gli androgini ma Zeus li divise a metà, separando i due sessi.

l'omoerotismo e il desiderio di cambiare sesso. Nell'opera, questi elementi non destano scandalo né per la legge degli uomini né per la legge divina. Dio si manifesta, ma non agisce per punire le due giovani; al contrario, il soccorso contro la violenza umana discende proprio dalla Provvidenza. Laddove ci si aspetterebbe una condanna, abbiamo invece un Dio che riconosce il valore di un amore sincero, anche se tra persone dello stesso sesso. L'opera sottende che la volontà divina non sia quella di spezzare un legame proibito, ma piuttosto di rompere le barriere che limitano la realizzazione e la felicità della coppia. La metamorfosi di Yde va dunque interpretata come una benedizione, una conferma dell'appoggio di Dio all'amore degli sposi.

Da dove nascono dunque l'ira e il desiderio di vendetta del sovrano e dei baroni? In realtà, l'elemento sconvolgente del matrimonio omosessuale non è dato dall'omosessualità in sé, ma dall'impossibilità che ha la coppia di procreare, e dunque di garantire un erede al padre della sposa. È evidente come la questione non sia di ordine morale, ma puramente materiale; ciò che viene intaccato sono la stabilità della stirpe e i diritti ereditari, dunque un problema di carattere politico.

Conclusioni

La trama di *Yde et Olive* solleva più di un interrogativo. Potremmo domandarci se si tratti di un'opera nata per offrire, per puro intrattenimento, dei contenuti trasgressivi; oppure se nelle intenzioni dell'autore vi fosse il desiderio di difendere l'omosessualità e magari sognare il cambio di sesso. Potremmo chiederci se la metamorfosi sia un dono concesso alla *donna virtuosa* allo scopo di ristabilire l'ordine naturale e, dunque, riaffermare il

patriarcato – come sostengono alcuni studiosi⁶ –; oppure, se l'autore volesse disegnare l'immagine di un Dio che ama la diversità e interviene in difesa dei giusti. Una cosa è certa: travestitismo, androginia, omosessualità e transgenderismo sortivano un certo fascino e un certo interesse nel tardo Medioevo; un fascino che, evidentemente, ha avuto fortuna e ha favorito la diffusione del motivo della *mulier fortis* e della metamorfosi per volontà divina.

⁶ A titolo d'esempio, cfr. Michèle Perret, *Travesties et transsexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine*, in «Romance Notes», vol. 25, no. 3, 1985, pp. 328-340.

Maria e Beatrice: due mulieres fortes?

GIANNI VACCHELLI

Una domanda retorica nel titolo

Maria e Beatrice sono senza dubbio due *mulieres fortes* nella *Commedia*, come la domanda retorica del titolo vuole ancora più sottolineare. Il tema è vasto e in continuità con altri nostri scritti precedenti,¹ ma qui si procederà soprattutto per spunti e ipotesi di lavoro da approfondire ulteriormente in futuro. Importanti per noi anche alcune sottolineature ermeneutiche che innervano l'intera argomentazione.

Insomma, la tesi di fondo è che Maria e Beatrice, differenti ma collegate, se l'archetipo mariano è così costitutivo del viaggio dantesco (e quindi Beatrice, pur nella differenza, a Maria è strettamente relata e in qualche modo da essa discende, senza escludere anche influssi beatriciani sulla *Deipara*), siano da leggersi anche come *mulieres fortes*, assolutamente centrali nella *Commedia*, e certo dotate di intelletto d'amore. Non le uniche *mulieres fortes* dantesche, ma senza dubbio le più autorevoli e generative dell'opera, supremo paradigma di un femminile gentile, innamorato e insieme potente, forte. Siffatto paradigma assume un significato plurilivellare: umano/relazionale,² ma anche antropologico (nell'ottica ad esempio del genere, della differenza, della simbolica ecc.),

¹ Penso soprattutto a G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Maria, Beatrice e altre 'dee'*, Lemma Press, Bergamo 2020, cui mi permetto di rimandare anche in altri luoghi di queste pagine.

² Resta un mistero, comunque affascinante, cosa si possa inferire dalla biografia dantesca su questo paradigma del femminile così decisivo nell'opera.

interiore, certo poetico-poietico-culturale, e ancora mistico, nonché critico-politico. Si darà maggiore spazio a queste ultime declinazioni, pur tenendo insieme, almeno nell'intenzione, l'intera costellazione. È anche questo il comico dantesco, sempre capace di ibridare alto e basso, cielo terra e umano, interiorità ed esteriorità, simbolo e concretezza materiale e politica?

Alcune sottolineature ermeneutiche: liberazione e interculturalità

Ancora una volta poniamo al centro un'istanza di liberazione. Fondamentale in tal senso un'ermeneutica della liberazione, sempre nell'ottica della liberazione di Dante come genitivo soggettivo e oggettivo: Dante libera e occorre liberare Dante da microdossie. Anche il femminile di Dante è così: libera ed è da liberare. Vogliamo qui dare un piccolo contributo in questo senso. Dante è poeta, filosofo, teologo, mistico della liberazione, e tenere presente, almeno sullo sfondo, le filosofie-teologie della liberazione sudamericane, ma anche africane e asiatiche, ci sembra cruciale in un'ottica di arricchimento reciproco dei due "campi".

Altrettanto centrale l'asse interculturale. È necessario, dal nostro punto di vista, tenere uno sguardo che non sia solo europeo, tanto meno eurocentrico e imperiale. Naturalmente dobbiamo sempre partire dalle fonti più vicine a Dante, ma serve pure uno sguardo più ampio, anche perché la mente dantesca è *naturaliter* interculturale, e le confluenze possono anche essere archetipiche, omeomorfiche, non necessariamente da testo a testo.³

³ In alcun modo poi va sottovalutata l'oralità e la ierostoria.

L'ermeneutica diatopica di Panikkar, capace di leggere da *topoi* differenti, è ancora troppo poco conosciuta e/o trascurata.

Accenniamo solo perché non potremo sviluppare qui. Come non pensare di approfondire queste tematiche in un confronto serrato e nutriente con altre tradizioni? Si pensi ad es. ai *Fedeli d'amore* nell'islam iranico e non, all'ebraismo (la *Shekinah*, come femminile divino, le simboliche di integrazione femminile-maschile nell'Albero della Vita *qabbalistico*), e agli universi plurali del mondo indico e taoista. Ancora un altro esempio: riflettere sulle figure delle *Fravarti*, della *Daênâ* che tornano spesso nelle riflessioni di Henry Corbin – un femminile combattente contro le forze oscure, in possibile raffronto con le Valchirie – sembra molto prezioso, se non imprescindibile, anche nella dantistica. Nell'induismo la centralità della *shakti* – che sia madre interiore, *shakti kundalini* e *adi shakti*, madre cosmica – è molto esplicita, quasi naturale, molto più che in tante tradizioni occidentali, come vuole un ben noto adagio: *Shiva senza Shakti è Shava* [un cadavere immobile e impotente]. Il culto della donna cavalleresco, provenzale, e poi stilnovistico e dantesco potrebbe rappresentare un tantrismo occidentale. Servono approfonditi studi interculturali.

Neppure basta dire che:

predicati del femminile sono, sul piano simbolico, la luna, il basso, la sinistra, la notte, il buio, lo scuro, il pesante, il rovescio, il freddo, l'umido, l'inferiore; predicati del maschile sono invece il sole, l'alto, la destra, il giorno, la luce, il chiaro, il leggero, il diritto, il caldo, il secco, il superiore.⁴

Infatti, se questo può valere per certo occidente, certo non vale per tanto oriente, dove il femminile è principio attivo: ancora la *Shakti*, la «Madre dei diecimila esseri» taoista, la potenza di Iside, il lato sinistro dell'Albero della Vita, che dice la Forza (*Gevurah*) e il Rigore ecc. ecc.⁵

Meglio ancora: abbiamo bisogno di ampie prospettive interculturali e intraculturali, che sappiano vedere i pluralismi costitutivi delle varie tradizioni, anche all'interno degli universi culturali a noi più prossimi: in questo senso non esiste "un" occidente, piuttosto si danno "occidenti" ecc.

Un'attualizzazione esistenziale e contestualizzata

Un'ultima precisazione. Dobbiamo vincere la tentazione dell'astrazione in noi. Occorre chiedersi: in che contesto rifletto sul femminile dantesco di Maria e Beatrice? E cos'ha da dirci tutto ciò oggi in un'ottica di attualità inattuale? Questo non significa essere *laudator temporis acti*, ma piuttosto adottare il metodo del granchio illichiano (o dell'*Angelus Novus*

⁴ R. Pinto, *La selva e il colle. L'ermeneutica dei generi nel primo canto dell'Inferno*, in «Quaderns d'Italià», 6 (2001), p. 55.

⁵ Cfr. G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Maria, Beatrice e altre 'dee'*, cit., pp. 31ss., 40 ecc.

benjaminiano), che procede all'indietro tenendo gli occhi fissi al presente, per meglio focalizzarlo.⁶

E ancora: il contesto odierno – di capitalismo assoluto, di guerra totale e infinita, di controllo biosecuritario, di deriva transumana, dataista e algoritmica – ci interpella: è vera emancipazione del femminile o piuttosto aumentano i pericoli omologazione/sussunzione? Ancora molto rilevanti in merito ci appaiono le riflessioni di Karlfried Graf Dürckheim:

La cultura occidentale è una cultura di spirito/mente maschile. Dallo sviluppo unilaterale delle qualità maschili deriva il disconoscimento, se non la repressione, delle potenzialità femminili. Dal momento che la visione della realtà nella quale viviamo è determinata prioritariamente da ciò che è accessibile alla definizione razionale e alla padronanza tecnica, l'anima è necessariamente oppressa. Un criterio di valutazione basato sull'efficacia e i suoi risultati misurabili rimuove il mondo della sensibilità dell'armonia interiore e dei sentimenti. Fino adesso l'emancipazione femminile ha piuttosto rappresentato l'emancipazione dell'elemento maschile presso la donna, perché noi ci troviamo ancora sotto il segno di un mondo [...] orientato verso l'attività efficace [e] il lavoro [...]. L'uguaglianza della donna riguarda i suoi diritti all'interno di una società della produttività. Il femminile è spesso condannato, non solamente presso l'uomo ma anche presso la donna, ad un destino fantasma.⁷

Ivan Illich ci ha mostrato come nella modernità capitalista si attui la sussunzione del genere nel sesso, infatti

⁶ Cfr. G. Agamben, *Introduzione*, in I. Illich, *Genere. Per una critica storica dell'uguaglianza*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2013, p. 6.

⁷ K.G. Dürckheim, *Méditer. Pourquoi et comment*, Paris, Le Courrier du Livre, 1978, pp. 58-59.

le società precapitalistiche sono basate sul genere. [...] Il passaggio al capitalismo coincide antropologicamente con la caduta dal genere dimidiato al regime del sesso. Le società in cui è crollato il regno del genere sono capitalistiche: i loro soggetti neutri sono produttori individuali,⁸

per arrivare così alla creazione-omologazione di un *neutrum oeconomicum*, funzionale al produttivismo capitalista.⁹

In sintesi potremmo descrivere il nostro tempo come ancora assato su un maschile degradato e dimentico del femminile (interiore e non), un maschile calcolante, riduzionista, bellico, del dominio, dell'accumulo e della morte, inconsapevole della sua vocazione complementare ed ontologica.¹⁰

Un'ultima notazione critica: il paradigma della *mulier fortis* ha una sua centralità euristica perché, al di là del valore filologico, di fonte, di topos, e quindi letterario e poetico, corregge un'edulcorazione/disincarnazione del femminile di Dante, sia per Beatrice, ma forse ancora di più per Maria. Anche qui attivare un'ermeneutica del sospetto sulla liofilizzazione, decafeinizzazione e sussunzione del femminile ci appare urgente. Non è, come ben evidente, solo una questione letteraria. Ma vediamo ora all'opera questo paradigma.

⁸ I. Illich, *Genere. Per una critica storica dell'uguaglianza*, cit., p. 213.

⁹ *Ivi*, pp. 40 n. 6, 222.

¹⁰ Cfr. ad es. A. de Souzaenelle, *La lettera, strada di vita. Il simbolismo delle lettere ebraiche*, Servitium editrice, Gorle (BG), 82, 223, 233.

Beatrice e la mulier fortis, sullo sfondo di Maria

Naturalmente i versi fondamentali sono in *Pg XXX,58ss.*

Quasi ammiraglio che in poppa e in prora

viene a veder la gente che ministra
per li altri legni, e a ben far l'incora;
in su la sponda del carro sinistra,
quando mi volsi al suon del nome mio,
che di necessità qui si registra,
vidi la donna che pria m'appario
velata sotto l'angelica festa,
drizzar li occhi ver' me di qua dal rio.
Tutto che 'l vel che le scendea di testa,
cerchiato de le fronde di Minerva,
non la lasciasse parer manifesta,
regalmente ne l'atto *ancor proterva*
continuò come colui che dice
e 'l più caldo parlar dietro reserva.
«Guardaci ben ! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?».
Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte.

Così *la madre* al figlio *par superba*,
com'ella parve a me; perché d'amaro
sente il sapor de la pietade acerba (Pg XXX,58-81);

e per l'atenizzazione e la medusizzazione di Beatrice,¹¹ si vedano almeno anche i seguenti
passi purgatoriali:

Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che 'l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto» (Pg XXXIII,73-78);

e,

quando per forza mi fu vòlto il viso
ver' la sinistra mia da quelle dee,
perch'io udi' da loro un «*Troppo fiso!*» (Pg XXXII,7-9)¹²

¹¹ Su questi temi cfr. ad es. M. Cittadini, *Da Medusa a Maria. Dante e il femminile*, QuiEDit, Verona 2022, 146ss.

¹² Nostri i corsivi nelle tre citazioni.

Sui sorprendenti e spesso sconcertanti versi del incontro con Beatrice, soprattutto a partire da *Pg XXX*, resta fondamentale quanto scritto da Lino Pertile, anche per l'importanza del paradigma salomonico.¹³

Ne riassumiamo qui le principali acquisizioni. La figura di Beatrice ammiraglio ha da sempre interpellato i lettori. Solo il progetto comico inclusivo della *Commedia* può permettere qualcosa del genere. Nella *Vita Nuova* una Beatrice simile non sarebbe stato pensabile¹⁴. Del resto qui è una Beatrice-Euridice che va da Dante-Orfeo, non il contrario, e senza fallire il *descensus ad inferos*. Il comico permette queste trasmutazioni. In qualunque caso sta operando il paradigma della *mulier fortis*. Una delle fonti principali è un versetto del *Cantico dei Cantici*:

¹³ «Salomone nel medioevo è saggio educatore nei *Proverbi* e nella *Sapienza*; è filosofo nel *Qohelet*; poeta erotico e mistico nel *Cantico dei Cantici*. È uomo politico, laico e pure peccatore, anche se redento. E scrittore plurilinguista e dai molti stili» (G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Maria, Beatrice e altre 'dee'*, cit., p. 150). Per la riscoperta della tradizione salomonica e della centralità del *Cantico* in Dante, oltre al libro di L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 1998; si ricordi almeno P. Nasti, *Favole d'amore e «saver profondo». La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2007; cfr. pure A. Rossini, *Il Dante sapienziale: Dionigi e la bellezza di Beatrice*, Roma-Pisa, F. Serra, 2009. Anche se l'archetipo salomonico, pur nella sua grandiosità, non risolve certo tutta l'avventura dantesca.

¹⁴ Sicuramente la Beatrice della *Commedia*, ammiraglia e *loquens*, è ben diversa dalla Beatrice del capolavoro giovanile, che pure non va in alcun modo miniaturizzata, anzi recuperata nel suo ardore, che certo poi crescerà ulteriormente nel poema, anche integrando la «donna gentile».

Pulchra es, amica mea,
suavis et decora sicut Jerusalem,
terribilis ut castrorum acies ordinata (Ct 6,3 [nostro il corsivo])

Interessante che *terribilis ut castrorum acies ordinata* («terribile come un vessillo di guerra» [CEI 2008]) sia spesso attribuito mariano. Nulla di edulcorato e lacrimoso insomma in questa ricezione mariana. Se una donna per debolezza aveva ceduto al serpente, una donna gli schiaccierà la testa (*Gen* 3,15): il luogo genesiaco infatti è tradizionalmente riferito alla Vergine.¹⁵

E chi aveva già prefigurato questo trionfo mariano? Altri personaggi biblici femminili quali Giuditta, Esther, la Sposa del *Cantico* e «sopra tutte la *mulier fortis* del poemetto conclusivo del libro dei *Proverbi*, un poemetto a struttura acrostica di soli ventidue versetti (*Proverbi* 31,10-31) sull'ideale femminile israelitico, che ebbe vita autonoma nel medioevo cristiano».¹⁶ Lo riportiamo qui nella traduzione della CEI 2008:

*Alef*¹⁰Una donna forte chi potrà trovarla?

Ben superiore alle perle è il suo valore.

*Bet*¹¹In lei confida il cuore del marito

e non verrà a mancargli il profitto.

*Ghimel*¹²Gli dà felicità e non dispiacere

¹⁵ Cfr. L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, cit., pp. 74ss.

¹⁶ *Ivi*, p. 76.

per tutti i giorni della sua vita. ¹³

Dalet ¹³Si procura lana e lino

e li lavora volentieri con le mani. ¹⁴

He ¹⁴È simile alle navi di un mercante,

fa venire da lontano le provviste. ¹⁵

Vau ¹⁵Si alza quando è ancora notte,

distribuisce il cibo alla sua famiglia

e dà ordini alle sue domestiche. ¹⁶

Zain ¹⁶Pensa a un campo e lo acquista

e con il frutto delle sue mani pianta una vigna. ¹⁷

Het ¹⁷Si cinge forte i fianchi

e rafforza le sue braccia. ¹⁸

Tet ¹⁸È soddisfatta, perché i suoi affari vanno bene;

neppure di notte si spegne la sua lampada. ¹⁹

Iod ¹⁹Stende la sua mano alla conocchia

e le sue dita tengono il fuso. ²⁰

Caf ²⁰Apri le sue palme al misero,

stende la mano al povero. ²¹

Lamed ²¹Non teme la neve per la sua famiglia,

perché tutti i suoi familiari hanno doppio vestito. ²²

Mem ²²Si è procurata delle coperte,

di lino e di porpora sono le sue vesti. ²³

Nun ²³Suo marito è stimato alle porte della città,

quando siede in giudizio con gli anziani del luogo. ²⁴

Samec ²⁴Confeziona tuniche e le vende

e fornisce cinture al mercante. ²⁵

Ain ²⁵Forza e decoro sono il suo vestito
e fiduciosa va incontro all'avvenire. ²⁶
Pe ²⁶Apri la bocca con saggezza
e la sua lingua ha solo insegnamenti di bontà. ²⁷
Sade ²⁷Sorveglia l'andamento della sua casa
e non mangia il pane della pigrizia. ²⁸
Kof ²⁸Sorgono i suoi figli e ne esaltano le doti,
suo marito ne tesse l'elogio: ²⁹
Res ²⁹"Molte figlie hanno compiuto cose eccellenti,
ma tu le hai superate tutte!". ³⁰
Sin ³⁰Illusorio è il fascino e fugace la bellezza,
ma la donna che teme Dio è da lodare. ³¹
Tau ³¹Siatele riconoscenti per il frutto delle sue mani
e le sue opere la lodino alle porte della città. ¹⁷

Continua Pertile:

nella tradizione esegetica la donna forte ha tutti i sensi simbolici della Sposa del *Cantico*: quello biblico di Sapienza, quelli patristici di anima razionale che vince il male, e di Chiesa che lotta per il trionfo di Cristo suo sposo e quello più recente e liturgico di Vergine Maria. [...]. La *mulier fortis* e la Virgo cristiana hanno un corrispettivo tipico nella Minerva pagana, la dea vergine, forte e indipendente, nata senza madre direttamente dal cervello di Giove, ¹⁸

¹⁷ <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Pr/31/>

¹⁸ L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, cit., p. 76.

E ancora: Maria non è solo paradigma di umiltà e dolcezza, ma anche di forza: in lei si integrano vita attiva e contemplativa, occhi al cielo, ma calcagno sulla testa del serpente, come nell'iconografia tradizionale, Lia e Rachele, Marta e Maria assunte in lei, la *tota pulchra*. E questi temi Dante riprende nelle «due felicitadi» del *Convivio* (IV,xvii con Marta e Maria), nei *duo ultima* del *Monarchia* (III,xv,7ss.) e in Lia e Rachele di *Pg* XXVII,100-108.

Ora la Beatrice che torna in *Pg* XXX ha la sapienza di Minerva ed è ammiraglio: è diventata quindi anche *mulier fortis*. E quasi sicuramente l'immagine "perturbante" dell'ammiraglio viene proprio dal poemetto biblico. Infatti in esso «le virtù della donna forte risultano tutte di natura domestica ed economica», e al v. 14 si dice: *Facta est quasi navis institoris, de longe portans panem suum* [«È simile alla nave di un mercante che da lontano trasporta il suo pane»].¹⁹ Dante insomma avrebbe sostituito al mercante l'ammiraglio,²⁰ forse anche per "decapitalizzare" l'immagine e utilizzare una figura meno a rischio di essere inglobata nel "regno della lupa". L'immagine inusitata della nave era stata anche già attribuita a Maria, nella variante di *Maria Navis*²¹. Importante ricordare anche – e ci torneremo – che

¹⁹ «È simile alle navi di un mercante, fa venire da lontano le provviste», nella traduzione CEI 2008.

²⁰ L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, cit., p. 78-79.

²¹ *Ivi*, p. 79. Ci sarebbe anche, sempre secondo Pertile, una influenza della figura di Matilde di Canossa su Beatrice, paradigma androgino di vita attiva e contemplativa, *virago catholica* e *virago prudentissima*, sempre con la mediazione della Sposa del *Cantico*. Su Matelda Dante riproietterebbe ciò che Bice non è più (*ivi*, pp. 79ss.).

Dante, “nuovo Salomone”, utilizzerà il poemetto dei *Proverbi* sempre in ottica di critica mistico-politica anche in *Paradiso* XV, come ben dimostrato da Antonio Rossini²².

Insomma Beatrice è *mulier fortis*, sempre in forte connessione con Maria, donna forte ed innamorata per eccellenza, utilizzando ed allargando il modello salomonico e la sua esegesi perenne. Su queste relazioni e sulla loro valenza poetica e utopico-profetica ragioneremo ulteriormente a seguire.

Maria, paradigma centrale del poema

Abbiamo spesso accennato alla presenza cruciale e fondamentale di Maria. Ma perché Maria è così centrale? Intanto perché l’Incarnazione comincia in lei. Anzi lei è la Prima Incarnazione, lei ci porge la Seconda Incarnazione²³ e ci invita alla Terza Incarnazione.²⁴ Maria dice la pienezza dell’umano nella sua articolazione con il divino,²⁵ e da qui, da questa pienezza, all’insegna della mariofania-cristofania del poema, si origina anche la critica a ciò che sfigura il sinolo divinoumano.

Se la disincarnazione ha spesso colpito le interpretazioni di Beatrice, ridotta a diafana e spiritualistica figuretta, ancora di più questo riduzionismo ha intaccato Maria, che appare

²² A. Rossini, *Dante fra la mulier aliena e la mulier fortis*, in *Quaderni di italianistica*, Annata: XXVII – N. 2, ETS, Pisa 2006, pp. 5-35; Id., *Dante fra le due mulieres: un redux*, in *Quaderni di italianistica*, Annata: XXVII – N. 1, ETS, Pisa 2008, pp. 5-20.

²³ R. Rohr, *The Universal Christ*, New York, SPCK, 2019, pp. 123-124.

²⁴ Fondamentali per questa lettura ci sembrano le riflessioni junghiane sul dogma dell’Assunzione, proclamato nel 1950, cfr. C.G. Jung, *Risposta a Giobbe*, Bollati Boringhieri, Torino 2022, pp. 151-160.

²⁵ Ineludibile su questo tema l’esperienza mistica e l’insegnamento di Angela Volpini.

lontana dalla terra, dall'umano, chiusa in un'umiltà spesso remissiva o spiritualizzata, senza relazione con la vita. Va invece recuperata, anche a partire dalle geniali intuizioni dantesche, la potenza di Maria, *mulier fortis* compiuta e realizzata, pure in senso mistico-critico-politico, oltre che poetico-poietico.

Cerchiamo di capire meglio. Maria è antilupesca, antiluciferina, antiFrancia (come nascente stato nazionale bellico e lupesco), antifiore/fiorino, antiserpente. In ogni dove, nella *Commedia*, si canta della sua forza di *magna mater*, di *Deipara* e *Theotokos* (*Pd* XXXIII), la sua magnificenza (*Pd* XXXIII, 20). Lei è «Agusta», moglie dell'Imperatore (*Pd* XXXII,119), «pacifica oriafiamma» (*Pd* XXXI, 127). Anche qualcosa della spiritualità del *Magnificat* traluce in *Pd* XXXIII,2 («umile e alta»)²⁶, allusa pure nel già citato *Pd* XXXIII,20, e presente in modo più significativo, pur se non riferito a Maria, in *Pd* XVII,85-90.²⁷

Ma focalizziamo ulteriormente, in *Pd* XXXI,127ss.:

così quella pacifica oriafiamma
nel mezzo s'avvivava, e d'ogne parte

²⁶ Cfr. *Lc* 1,46ss.

²⁷ Importante quanto sulla spiritualità del *Magnificat* scrive il teologo della liberazione Clodovis Boff: «È istruttivo, a tale proposito, constatare la poca attenzione che è stata data precisamente al *Magnificat* lungo tutto il periodo della cristianità. E, quando meritò qualche considerazione, fu letto esclusivamente in chiave metaforica e spiritualistica. È stato provato che il cantico alla Vergine non ebbe nei Padri un posto centrale. [...] In verità fu soltanto negli anni recenti e, soprattutto, grazie alla teologia della liberazione che la figura di Maria assunse tratti sociali decisamente trasformati o liberatori» (C. Boff, *Mariologia sociale. Il significato della Vergine per la società*, Queriniana, Brescia 2007, p. 278). Per quanto in Dante il *Magnificat* non appaia assolutamente centrale, pure la sua mariologia ha una forte istanza di liberazione.

per igual modo allentava la fiamma;

Maria è appunto «pacifica oriafiamma»: «il nome dell'insegna militare dei re di Francia, di stoffa vermiglia cosparsa di stelle o di fiamme d'oro e terminante in due o tre punte»²⁸ è genialmente risemantizzato in ottica antifrancese, antibellica, e mistico-politica. Si tratta anche di una rideclinazione della *mulier fortis* che reca insieme, ossimoricamente, gli opposti di potenza ("guerra santa", interiore, di sovvertimento delle ottiche del mondo?) e di pace antilupesca, lei che è «eterna pace» (*Pd* XXXIII,8) e non «eterno dolore» (*If* III,3). Forse poi il v. 128 potrebbe ricollegarsi a «Nel mezzo del cammin di nostra vita» di *If* I,1, perché quel punto centrale, quel «mezzo» è sia Cristo che Maria.²⁹

Ma ancora:

dal II canto si manifesta proprio la trinità femminile Maria-Lucia-Beatrice, vero cuore pulsante dell'opera: non a caso la stessa trinità donnesca compare alla fine del viaggio (*Pd* XXXII, 85-114; 119; 133-138). Il cammino è dalla «selva oscura» alla «candida rosa»-fiore d'oro, passando per la «selva antica» dell'Eden. Tutti i frammenti sparsi del femminile della *Commedia*, più o meno luminosi, confluiscono essenzialmente verso Maria, Vergine madre, figlia del suo figlio, moglie³⁰, femminile virtuoso, amoroso, guerriero, possente e mite, liberatore. Maria schiaccia la testa del serpente³¹ non per

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

²⁹ Cfr. G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Maria, Beatrice e altre 'dee'*, cit., pp. 41 e ss.

³⁰ Maria *sponsa-virgo-mater* (cfr. A. D'ELIA, '*ne la faccia che a Cristo / più si somiglia*': la poesia mariana di Dante).

³¹ Cfr. *Gen* 3, 15; *Gv* 8, 44; *Ap* 13, 1; 22, 2-10. Il testo genesiaco, già citato sopra, parlerebbe della stirpe della donna e non di Maria stessa, ma l'interpretazione rimane comunque tradizionale e importante.

ucciderlo, ma per rinnalzarlo, pure senza annullare la lotta e la dialettica. Vengono dal suo grembo gli angeli che affronteranno la «mala striscia» (*Pg VIII*, 100):

«Ambo vegnon del grembo di Maria»,
disse Sordello, «a guardia de la valle,
per lo serpente che verrà vie via». (*Pg VIII*, 36-38).³²

C'è Maria dietro alla lotta contro il serpente-drago luciferino e contro la sua emanazione, la lupa-*cupiditas* (*If I*, 109-111) e non a caso è lei, preveniente, ad intervenire per liberare Dante dall'impedimento delle fiere, soprattutto lupo: lupo.

Donna è gentil nel ciel che si compiangi
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange (*If II*, 94-96).

Si confronti anche «e venni a te così com'ella volse; / d'inzan a quella fiera ti levai / che del bel monte il corto andar ti tolse» (*If II*, 117-120), dove Virgilio, su mandato beatriciano (ma sempre tutto a partire da Maria e poi Lucia) salva Dante dalla bestia.³³

In *Pg XX*, 19-24, Maria è «dolce» (v. 19) e «povera» (v. 22), dove i due attributi contrastano radicalmente con la lupa-*cupiditas*, «il mal che tutto 'l mondo occupa» (v. 8), la lupa

³² G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Maria, Beatrice e altre 'dee'*, cit., pp. 126-127 (con lievi variazioni).

³³ Cfr. *ivi*, p. 127.

omicida e accumulatrice di potere, oro argento e denaro, che è stata maledetta pochi versi sopra (vv. 10-12).

Maria ha riaperto la via all'amore e alla pace, facendo nascere il divino in lei, per noi e in noi (cfr. *Pg* X,34-44); e sei tu Maria la «regina, che *puoi* / ciò che tu *vuoli*» (*Pd* XXXIII, 34-35), e a te possono riferirsi i celebri e sempre citati versi:

vuolsi così colà dove *si puote*

ciò che *si vuole*, e più non dimandare (*If* III, 3, 95-96; V, 23-24; [nostri i corsivi]).

Ancora: la potenza preveniente, donativa e la magnificenza (*Pd* XXXIII,20) d'amore di Maria è inoltre l'opposto dell'*impotentia* sterile e ghiacciata dell'antitrinitario, anticristico e antieucaristico Lucifero, dio divoratore e morente, centro illusorio, punto manchevole dell'universo, e lei è l'antipodo delle tre fiere, unificate nella terribile lupa anticristica e capitalista. Lei è totalmente altra dal traviato, lopesco e sovvertitore fiorino della pianta luciferina, come denunciano i potenti versi:

La tua città, che di colui è pianta

che pria volse le spalle al suo fattore

e di cui è la 'nvidia tanto pianta,

produce e spande il maladetto fiore

c'ha disviate le pecore e li agni,

però che fatto ha lupo del pastore (*Pd* IX, 127-132),

perché Lei è il vero fiore, la vera candida rosa, da cui germina la rosa paradisiaca (cfr. *Pd* XXXIII,7-9).³⁴

Ancora su Beatrice, nell'alveo mariano: una breve sintesi

Dopo questo breve viaggio mariano, possiamo tornare a Beatrice, con Maria unita e non confusa, distinta ma non divisa. Ecco Beatrice, *ecce mulier fortis!*, angelo e cristo personale, daêna e fravarti, nuova Euridice, nuova Inanna e nuova Psiche³⁵, ammiraglio, proterva, denunciatrice della lupa-cupidigia (*Pd* V,79, *Pd* XXVII,121-148; *Pd* XXX,139ss) e del degrado politico, portato dal regno della lupa (cfr. *Pg* XXXII-XXXIII), senza mai cessare di essere donna gentile, che ha intelletto d'amore («amor mi mosse, che mi fa parlare» [*If* II,72])).

Anche per lei, come per Maria, è lodata la «magnificenza», che significa liberalità, abbondanza, dono e gratuità, esatto antipodo del divorare lupesco e protocapitalista, come cantato nei magnifici versi paradisiaci:

Beatrice è liberazione esodica, certo interiore, ma mai disgiunta da quello che lei significa per l'umanità tutta (cfr. *If* II,76-78), perché l'*Esodo* biblico, che innerva la *Commedia*, non è solo spirituale e intimo, ma anche terreno e politico.

³⁴ Citazione tratta da *ivi*, pp. 138-139, anche se leggermente rielaborata.

³⁵ Non è escluso che Dante potesse conoscere qualcosa del capolavoro apuleiano. Il che, naturalmente, non vale per la mesopotamica Inanna/Ishtar.

Come già accennato, le «magnificenze» (plurali, persino) tornano anche per Cangrande della Scala in *Pd* XVII, 82ss., dove traluce chiaramente il *Magnificat* mariano (cfr. almeno *Lc* 1,51-53), nel suo significato mistico-critico-politico:

ma pria che 'l Guasco l'alto Arrigo inganni,
parran faville de la sua virtute
in non curar d'argento né d'affanni.
Le sue magnificenze conosciute
saranno ancora, sì che ' suoi nemici
non ne potran tener le lingue mute.
A lui t'aspetta e a' suoi benefici;
per lui fia trasmutata molta gente,
cambiando condizion ricchi e mendici (*Pd* XVII,82-90):

così Cangrande è in qualche modo marianizzato e beatricizzato, e la sua funzione “imperiale” e, generalmente, politica e antilupesca (v. 84: «in non curar d'argento né d'affanni») è chiaramente celebrata, creando una costellazione Maria-Beatrice-Cangrande dalla forte rilevanza ermeneutica e attivo-contemplativa.

Maria e Beatrice, un femminile di resistenza e controegemonia?

Se è vero quanto siamo andati fin qui esplorando, Maria e Beatrice si configurano non solo come paradigma, ma anche come compimento di quanto Dante aveva ad esempio abbozzato in una canzone dell'esilio, *Doglia mi reca ne lo core ardire*. In questo testo, secondo Raffaele Pinto, il Poeta:

eleva le donne (potenzialmente) innamorate alla categoria di soggetto politico, cui è affidato il compito di redimere una società civile devastata dalla dilagante mercificazione dei valori. L'accusa di complicità delle donne contro la virtù, con cui la canzone si apre, ha la funzione di tradurre sul piano della soggettività e della iniziativa femminile il desolato panorama di corruzione sociale che il poeta sta per denunciare.³⁶

Insomma, in una società che appare a Dante sempre più corrotta dalla logica mercantile di mercificazione, le «donne che hanno intelletto d'amore» costituiscono un nuovo soggetto politico-culturale, a cui rivolgersi sia politicamente che poeticamente. Fuori sistema, e quindi ancora, almeno per il momento, estranee alla «viltà» lupesca del potere maschile corrotto, costituiscono, potremmo dire, un'avanguardia controegemonica.

Ma anche in *Paradiso* XV 97-129, come accennato, è attivo il *topos* della *mulier fortis*, secondo le pregnanti analisi di Antonio Rossini, che al poemetto dei *Proverbi* aggiunge, come fonte, l'*auctoritas* virgiliana con la matrona povera di *En* VIII,406ss. (più le esegesi di Donato, di Servio, e luoghi simili in Fedro e Giovenale). Sintetizziamo brevemente alcune suggestioni da Rossini. La contrapposizione è tra la *mulier fortis* (*Prv* 31,10-31) e la *mulier aliena*, «straniera» (*Prv* 7,1-27), sempre in ottica anticupidigia e anticapitalistica (e in alcun modo mai retriva, reazionario-xenofoba ecc.). I versi di *Paradiso* XV si integrano con l'invettiva di Forese in *Purgatorio* XXIII,91-111, dove le donne fiorentine, ormai

³⁶ R. Pinto, *Le donne innamorate come soggetto politico nell'orizzonte utopico della modernità*, in "Grupo Tenzzone", *Doglia mi reca ne lo core ardire*, a c. di Umberto Carpi, Asociación Complutense de Dantología, Madrid 2008, pp. 133-134.

ampiamente corrotte dalla deriva mercantile, sono persino più traviate delle *mulieres aliene* della Barbagia³⁷ e delle saracene (cfr. Pg XXIII,94.103), e Firenze è divenuta una nuova Barbagia.

La Firenze del fiorino è una città infernale, una nuova Babilonia, da contrapporre alla Firenze antica, di Cacciaguida, una Gerusalemme celeste ed edenica. La *mulier fortis* biblica (e virgiliana) assume una connotazione poetico-mistico-etico-politica, di cui non va sminuita la radicale forza critica. Come ben sottolinea Rossini:

Certamente i costumi delle donne sono l'indicatore più vistoso di cui Dante può disporre per il suo discorso di critica sociale, ma l'occhio del poeta si spinge oltre nella direzione di un rifiuto delle pratiche capitalistiche della rampante borghesia del comune fiorentino.³⁸

Si ricordi anche che la *mulier aliena* indica la prostituta che tradisce idolatricamente il divino (cfr. *Baruc*, *Osea*, *Ezechiele* ecc.), amoreggiando con l'idolo. Il *topos* della *mulier fortis* serve coestensivamente per l'Israele biblica, la Roma augustea e la Firenze di Dante. Ma c'è di più: se la *mulier fortis*, come ben sappiamo, è anche Maria e la *ecclesia*, ecco che il discorso di Dante tocca la cellula familiare laica ma anche quella sacra (Maria, Giuseppe e il Bambino), e va da lì a quella cittadina (Firenze, i suoi Padri della Patria – Cacciaguida,

³⁷ «La Barbagia (v. 94) è una regione centrale della Sardegna, nota ai tempi di Dante per l'arretratezza dei suoi costumi. Forese la cita come esempio di barbarie paragonandola a quella fiorentina, probabilmente per la pseudo-etimologia Barbagia / barbaries (cfr. v. 103: quai barbare...)», consultabile all'indirizzo <https://divinacommedia.weebly.com/purgatorio-canto-xxiii.html>

³⁸ A. Rossini, *Dante fra la mulier aliena e la mulier fortis*, cit., p. 20.

Bellincion Berti ecc., i suoi figli, come Dante e Farinata) per giungere a quella ecclesiale (Chiesa, Cristo, fedeli) e a quella universale (Chiesa, Cristo, Impero).³⁹

Come sottolineavamo ad inizio di paragrafo, è però in Maria e Beatrice, nella Corredentrice e nella “crista personale” di Dante, che queste varie istanze vengono portate a compimento. Il filo d’oro delle *mulieres fortes* della *Commedia*, che siano Camilla (*If* I;107: *If* IV,124)), Pentesilea (*If* IV,124), Lucrezia, Giulia, Marzia e Cornelia (*If* IV,128), Antigone e le altre donne della *Tebaide* e dell’*Achilleide* di Stazio (*Pg* XXII,110), Iudìt-Giuditta (*Pd* XXXII,10, mentre nei vv. 4-6 Eva è contrapposta a Maria⁴⁰) ecc., assume tutta la sua pienezza di femminile plurilivellare, costellato a tutti i livelli, anche quello critico-politico.

Processi di integrazione, ma non solo...

Il discorso sul femminile⁴¹ nella *Commedia* è molto complesso: si pensi ad esempio anche al cattivo femminile presente nel poema, all’antiBeatrice, a tutto il mondo di potere del cattivo maschile, temi qui solo accennati⁴². Non c’è dubbio che nella *Commedia* siano presenti anche dinamismi di integrazione alchemica e simbolica tra maschile e femminile, ma con due rischi interpretativi da evitare fermamente: a) annullare la differenza di genere

³⁹ Cfr. *ivi*, *passim*.

⁴⁰ Maria e Lucia sono anche, idealmente, polo nord e polo sud del mondo (cfr. *Cv* III, v, 10ss.).

⁴¹ E sulle dinamiche di androginia nella *Commedia* (il presente testo, poi riveduto ed ampliato, è nato infatti come contributo al convegno *L’androginia nella Commedia*, 18 maggio 2024, Lugano).

⁴² Su questi temi, mi permetto di rimandare ancora al mio G. Vacchelli, *Dante e l’iniziazione femminile. Maria, Beatrice e altre ‘dee’*, cit., pp. 10ss., 129-141, ecc.

e la radicalità dell'incontro con l'altra/o, differente da me; b) annullare la dialettica mistico-critico-politica in un cattivo adualismo, in una cattiva mistica, che rischia di sussumere l'etica e l'opposizione dominatori/dominati (almeno a livello relativo): ad es. la lupa-*cupiditas* è da combattere fin da *If* I, come ben evidente nel testo. Le integrazioni di Dante non evitano la lotta, che sia rappresentata dal veltro dalla Maria-antilupa/serpente, dalla Beatrice *loquens* e denunciatrice ecc.

Senza, ancora una volta, disperdere tutti i piani del femminile (umano-relazionale, antropologico, poetico-culturale, simbolico-interiore, mistico, critico-politico ecc.) il *topos* della *mulier fortis*, «gentile» e d'intelletto innamorato diventa una chiave di volta della critica al pervertimento anticristico e antimariano della *cupiditas* e del suo ipostatizzarsi nel primo capitalismo storico. La chiesa è la prima *mulier aliena* (cfr. *If* XIX, *Pg* XXXII, *Pd* XXVII ecc.), che inverte se stessa, anticriticamente, che abdica alla povertà per la ricchezza-accumulo, e che avvalga il primo capitalismo fiorentino (come di altre città italiane, europee e del nascente stato nazionale francese. Da cui anche il pervertimento del femminile (lupesco e luciferino), simboleggiato *in primis* nelle fiorentine che si vendono al potere.

Dante ci consegna un femminile appassionato, vitale, resistente, anticapitalista, non sussumibile in false o parziali emancipazioni, sempre secondo il gioco dell'idolo capitalista. Le donne innamorate di Dante assomigliano alle levatrici di *Esodo* 1 o alle protagoniste di *Esodo* 2 (pur non citate nel poema), ma presenti in spirito, per così dire: donne che disobbediscono ai poteri faraonici di morte, di sterminio (dei piccoli, delle donne), di oppressioni (dei popoli). La libertà è liberazione da ciò che schiavizza e falsifica. Le donne, egiziane o ebreë che siano, si ribellano al dominio, non ne accettano la viltà, il ricatto, anche

a costo della vita. Questa è la vera «gentilezza», l'interiore nobiltà mai remissiva, anzi unita a forza, resistenza, astuzia e lotta.

Il lascito di Dante, poeta e mistico della liberazione, anche sul tema del femminile, è di attualità inattuale fondamentale. Esso partecipa della rivolta e della rivoluzione, tenendo insieme ossimoricamente i due poli. Infatti la rivoluzione ha tempi lunghi, specie se radicalmente nuova, come quella propugnata da Ignacio Ellacuría:

solo con l'utopia e la speranza si può credere e avere il coraggio, con tutti i poveri e gli oppressi del mondo, di invertire la storia, sovvertirla e lanciarla verso un'altra direzione⁴³;

mentre della rivolta si potrebbe dire che

sospenda il tempo storico e instauri repentinamente un tempo in cui tutto ciò che si compie vale di per se stesso, indipendentemente dalle sue conseguenze e dai suoi rapporti con il complesso di transitorietà o di perennità di cui consiste la storia. La rivoluzione sarebbe invece interamente e deliberatamente calata nel tempo storico⁴⁴. [...] La rivolta [sta] all'intersezione [...] dell'altroi e del dopodomani. [...] A differenza della rivoluzione [...] che corrisponde all'«oggi» o tutt'al più al «domani», la rivolta [...] suscita il «dopodomani»⁴⁵

⁴³ I. Ellacuría, «El desafío de las mayorías pobres», in *Estudios Centroamericanos* 493–494 (1989), p. 1079.

⁴⁴ F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta* [Nuova ed. accresciuta e aggiornata], Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 19.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 84–85.

La riscoperta di questo femminile rivoltoso e rivoluzionario, da parte delle donne *in primis*, ma anche dentro di noi, è ineludibile per il passaggio d'epoca drammatico che ci attende. Le donne innamorate, nobili e forti, e i bambini – anche come sguardo ontologico sul mondo e come epoca dell'umanità e non solo di psicologia evolutiva – sono segno di contraddizione cruciale e vitale in questa notte del mondo, per schiudere nuove visioni e nuove liberazioni⁴⁶, nella concrezione di passato presente e futuro.

⁴⁶ Sull'importanza delle teologie e delle filosofie della liberazione, si legga questo piccolo florilegio su Maria, sul *Magnificat* e su altri passi biblici in tema, in un'ottica non riduzionistica: «Secondo Leonardo Boff Maria è profetessa, donna coraggiosa e forte, coinvolta nella liberazione messianica dalle ingiustizie storico-sociali dei poveri. [...] Per Gustavo Gutierrez, il Magnificat potrebbe esprimere alla perfezione questa spiritualità della liberazione. Testo di azione di grazie per i doni del Signore, esprime umilmente la gioia di sapersi amati da lui [...]. Ma, al tempo stesso, è uno dei testi di maggior contenuto liberatore e politico del *Nuovo Testamento*. Questa azione di grazie e questa gioia sono strettamente legate all'azione di Dio che libera gli oppressi e umilia i potenti. [...] Il futuro della storia è nella linea del povero e dello sfruttato. La liberazione autentica sarà opera dello stesso oppresso, in lui il Signore salva la storia. La spiritualità della liberazione avrà come punto di partenza la spiritualità degli *anawim*. Per Moltmann, il cantico di Maria è sovversivo. È l'inno di una grande rivoluzione della speranza, poiché questo Dio nel quale Maria esulta così filialmente, rende supremo ciò che è infimo [...]. Questo inno risuona come la marsigliese del fronte cristiano di liberazione nelle lotte tra le potenze e gli oppressi di questo mondo». Per Arturo Paoli, i poveri stanno scoprendo questa immagine di Maria che ci dà il Vangelo, colei che viene per mettere nella storia un fermento di liberazione che la smuove dalle fondamenta, e che imprime alla storia il ritmo del 'rovesciare i potenti e sollevare gli umili» (i passi antologizzati sono leggibili in <https://www.latheotokos.it/modules.php?name=news&file=print&sid=799>). La *Mariologia sociale* di Clodovis Boff «presenta [tra l'altro] una dettagliata lettura sociale dei testi mariani del *Nuovo Testamento*,

in particolare del *Magnificat*, presentato come il canto della liberazione messianica; della Donna vestita di sole di *Apocalisse* 12 come figura della lotta con il Drago e con le sue ipostasi sociali; e dell'Annunciazione, dove Maria appare come persona libera, che mette in atto un processo di liberazione» (in <https://www.queriniana.it/blog/la-mariologia-sociale-clodovis-boff--317>).

Poeti mamme e poeti regine:
esempi di femminilizzazione dionisiaca nella *Commedia*

MIRCO CITTADINI

Premessa

Nel mio intervento del 7 dicembre 2023, all'interno del primo convegno del SISD, relativo a “*L’irradiazione dell’opera dantesca nella letteratura moderna*”, proponendo alcune suggestioni di ermeneutica junghiana, alla luce dei testi e del pensiero di James Hillman,¹ mi soffermavo sugli aspetti dionisiaci interni al poema, proprio a partire da alcuni esempi di femminilizzazione alchemica.²

In nome di Dioniso andavano considerati l’immaginale oscillante tra i generi, la coscienza bisessuale, l’androginia alchemica, presente sia nella danza abbacinante di sapienti autorevoli, quali Tommaso, Salomone, Sigieri di Brabante in vesti di fanciulle,³ oppure

¹ Gli atti del convegno, come primo volume de “*I quaderni del SISD*” sono in corso di stampa per questo stesso editore. Il mio intervento è reperibile *online*, nel canale Youtube del Centro RECEPTIO al *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=1c13OdJ4o5A&t=907s>.

² Sugli aspetti ermetico- alchemici della *Commedia* rinvio al bel volume di E. Minguzzi, *il Dizionarietto dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2021. Sempre sul tema, rimando ai contributi di Carla Rossi e del centro RECEPTIO, consultabili al *link*: <https://it.receptio.eu/fluidity>.

³ *Par. X*, 79: donne mi parver, non da ballo sciolte.

nell'immagine dell'evangelista Giovanni, presentato anch'esso danzante come «verGINE lieta» (*Par.* XXV, 103).⁴

Queste immagini sono manifestazioni dell'*Androgine* (o del Rebis), di uno stato di coscienza nel quale maschile e femminile sono uniti da sempre,⁵ non tanto intesi come ricerca della *coniunctio*, ma piuttosto come dato a priori, dialettica e integrazione tra *Animus* e *Anima*.

La complementarietà degli opposti, prima ancora che essere una questione psicanalitica *ante litteram*, è presupposto della visione e iniziazione mistica.

Maschile e femminile sono una coppia paradigmatica di opposti, all'interno però della vitalità del simbolo/archetipo non risulta inconsueto che il fedele, l'iniziato, sia “sposa del Dio”.⁶ In questa tensione “simbolo ottimo sarà il coito scandaloso”.⁷

Questa *via femminile*⁸ del Sacro e Divino può presentarsi a noi anche attraverso “un linguaggio obliquo (...) secondo il metodo dionisiano della *turpis figuratio*”.⁹

⁴ Su questa similitudine rimando al contributo di Carla Rossi, *San Giovanni androgino, “verGINE lieta” in Paradiso XXV, 104*, in questo stesso volume.

⁵ J. Hillman (1972), *Il mito dell'analisi*, tr. it., Milano, Adelphi, 2009⁹, pag. 269.

⁶ E. Zolla, *Dal tamburo mangiai, dal cembalo bevvi... Lo stato mistico e altre questioni di antropologia spirituale*, a cura di G. Marchianò, Venezia, Marsilio, 2021, pag. 53.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Beatrice, Maria e altre 'Dee'*, Bergamo, Lemma Press, 2020, pagg. 119-120.

⁹ M. Ariani, *Lux Inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010, pag. 265.

Sempre secondo gli scritti di Dionigi (proprio uno dei sapienti/fanciulle danzanti nel cielo del Sole) leggiamo che Dio è celebrato “in modo sovramondano con rivelazioni che non hanno alcuna somiglianza con lui”.¹⁰

Nondimeno è indubbio che a livello archetipico, oltre che iconografico, esiste sia una tradizione che attribuisce a Adamo tratti ermafroditi, che una nella quale il Dio viene visto in una sua efferverscenza generativa di natura materna.

L’Adamo androgino, presente nella tradizione midrashica o talmudica,¹¹ “*masculofemina*”, sorta di “animal binato”,¹² con un corpo quasi da gemello siamese, potrebbe anche essere evocato nelle emblematiche terzine di *Paradiso* XIII:

Tu credi che nel petto onde la costa
si trasse per formar la bella guancia
il cui palato a tutto ‘l mondo costa
(*Par.* XIII, 37-39)

Dove Adamo e Eva sono un tutt’uno intrecciato, in un gioco di sineddoci e perifrasi doppia, dove l’uno è indicato attraverso l’altra;¹³ dove dal petto si genera la guancia e petto

¹⁰ La citazione è riportata nella nota 15 a pag. 136 di M. Ariani, *Lux Inaccessibilis*, op. cit.

¹¹ R. Sicuteri, *Lilith – la luna nera*, Roma, Astrolabio – Ubaldini Editore, 1980, pagg. 11-18. Anche in questo caso rimando all’indagine presente al link: <https://www.receptio.eu/fluidity>.

¹² *Purgatorio* 32.47.

¹³ Efficace in questo senso il commento di Inglese, pag. 179 (*ad locum*).

e guancia si vedono scaturire da un'unica entità non ancora perfettamente differenziata e distinta (Fig. 1) e (Fig. 2).



Fig. 1. Londra, British Library, ms. Royal 19 D II, fol. 7v (dettaglio)



Fig. 2. Calendario del mese di maggio, ms. Ludwig IX 5 (83.ML.101), fol. 5r.

Così come poche terzine dopo ci viene presentato un Dio, nell'atto creatore, il quale «partorisce» (*Par.* XIII, 54). Interessante è il verbo che Dante decide di usare, anche a una rapida ricerca all'interno del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO)¹⁴, “partorire” nel suo significato primo e letterale viene dato come “*espellere il feto (dal corpo*

¹⁴ <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>.

materno) al termine della gestazione, dare alla luce qno” e tutte le occorrenze dell’italiano antico indicano una generatività femminile.

Questa immersione/integrazione del divino nei suoi aspetti femminili non è appunto estranea alla tradizione ebraico – cristiana.¹⁵

Pensiamo a *Galati*, 3.28: “*non est masculus et femina; omnes enim vos unus estis in Christo Iesu*”.

Isaia 49, 1.15: “*Dominus ab utero vocavit me, de ventre matris meae recordatus est nominis mei (...) Numquid oblivisci potest mulier infantem suum, ut non misereatur filio uteri sui?*”.

In *Numeri* 11.12: “*Porta eum in sinu tuo, sicut portare solet nutrix infantulum, et defer in terram, pro qua iurasti patribus eorum?*”

Dante quindi non si presenta eterodosso nella presentazione degli aspetti femmini del Divino.¹⁶

Così scrive Gianni Vacchelli:

Misteriosa, immanente e trascendente, ha vari nomi e vari volti: l’aspetto femminile di Dio, la madre delle profondità (*Adamah*), la sposa interiore (*Iššah*), la *Šekinah*, il raggio celeste, la *buddhi*, il “gemello celeste” o “l’angelo interiore”, *Sophia*, l’eterno femminile, Beatrice, l’*anima mundi*, l’*Anima*, Maria, la donna. È il regno dell’intuizione, della mistica, dove l’*oculus rationis* non è

¹⁵ J. Ferrante, *Dante’s Beatrice: Priest of an Androgynous God*, «Bernardo Lecture Series», 2, 1992.

¹⁶ Ivi, pg. 26.

negato, ma trasceso.¹⁷

Vedremo ora come anche nell'attività generatrice (e nutrice) poetica si potranno scorgere tratti di quell' *invasamento* mistico, quella coscienza bisessuale che connettono il poeta al regno fluido e indefinito di Dioniso.

Così come la Pitonessa, l'oracolo di Delfi, rappresenta una donna posseduta da uno spirito maschile, in una sorta di ventriloquismo sciamanico, così i poeti più importanti all'interno del poema si presentano con i tratti androgini della *persona* "Tiresia", ovvero "maschio-nutrice" o "maschio-madre".¹⁸

Virgilio padre-mamma

Che ci sia una componente paterna ben definita in Virgilio è fuori discussione. Anche solo osservando le ricorrenze degli appellativi paterni a lui indirizzati:

- «lo dolce padre, e io rimagno in forse» (*Inf.* VIII, 10)
- «O dolce padre, volgiti, e rimira» (*Purg.* IV, 44)
- «O dolce padre mio, se tu m'ascolte» (*Purg.* XV, 124)
- «Dolce mio padre, dì, quale offensione» (*Purg.* XVII, 82)
- «Però ti prego, dolce padre caro» (*Purg.* XVIII, 13)

¹⁷ G. Vacchelli, *Dagli abissi oscuri alla mirabile visione. Letture bibliche al crocevia: simbolo poesia e vita*, Genova-Milano, Marietti, 2008, pag. 170.

¹⁸ Sul concetto di *persona* e, nello specifico, delle *personae* "Tiresia" e "Pitonessa" rimando a C. Paglia (1990), *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, tr.it., Torino, Einaudi, 1993, pagg. 63-64.

- «O dolce padre, che è quel ch'ì» (*Purg.* XXIII, 13)
- «lo dolce padre mio, ma disse: “Scocca» (*Purg.* XXV, 17)
- «Che è quel, dolce padre, a che non posso» (*Purg.* XXV, 25)
- «Lo dolce padre mio, per confortarmi» (*Purg.* XXVII, 52)
- «di sé, Virgilio dolcissimo patre» (*Purg.* XXX, 50)¹⁹

Eppure Virgilio integra a sé anche elementi materni a bilanciare la componente normativo/sapientziale con la componente relazionale/affettiva.²⁰

La prima efficace similitudine è quella presente in *Inferno* XXIII (miei i corsivi):

Lo duca mio di sùbito mi prese,
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;

¹⁹ Per questo elenco e per altre riflessioni faccio riferimento alla tesi magistrale di Ruoci Song, *Gli appellativi di Virgilio nella Commedia*, per gentilissima concessione della studiosa.

²⁰ Su questi aspetti rimando alle belle riflessioni del compianto Giuseppe Lo Manto, in *Id.*, *La dolce pedagogia di Virgilio*, in G. Lo Manto e M. Sacco Messineo (a cura di), 27^a *Settimana di Studi Danteschi. Incontri annuali a Palermo. Antologia di interventi*, Loescher Editore, Torino, 2021⁷, pagg. 129-143.

e giù dal collo de la ripa dura
supin si diede a la pendente roccia,
che l'un de' lati a l'altra bolgia tura.

Non corse mai sì tosto acqua per doccia
a volger ruota di molin terragno,
quand'ella più verso le pale approccia,

come 'l maestro mio per quel vivagno,
portandosene me *sovra 'l suo petto*,
come suo figlio, non come compagno.
(*Inf.* XXIII, 37-51)

Virgilio si fa ostetrico.²¹

E non solo metaforicamente. Virgilio fa letteralmente *(ri)nascere* Dante. Soprattutto nella prima cantica, in una vera e propria “discesa alle Madri”,²² tutta faustiana, dove alla fine un eroe senza nome uscirà da un inferno uterino, attraverso un «pertugio tondo» (*Inf.* XXXIV, 137) e si ritroverà a testa in giù, come i bambini appena nati. E se Virgilio è la funzione materna che fa nascere l'Eroe, Beatrice sarà la figura normativo/istituzionale che

²¹ G. Lo Manto, *La dolce pedagogia di Virgilio*, op. cit., pag. 131.

²² G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, Lemma Press, Bergamo, 2018, pag. 42.

gli darà un nome.²³ E questo diventa una funzione pedagogica (miei i corsivi): “di *pura regressione*, dell’oscurità assoluta (...) *del reinfetamento*.”²⁴

Questo tratto materno ci colpisce ulteriormente se pensiamo alla pseudo etimologia di Virgilio derivante da *virgo*, vergine.

Così scrive Ruoci Song nella sua tesi:

Un’altra pseudo-etimologia del nome Virgilio è da *virgo*. Il soprannome “Parthenias” (“piccola vergine”) fu attribuito a Virgilio a Napoli. Svetonio riferisce tale nome in modo positivo, alludendo alla timidezza del poeta, che a Roma “*viseretur in publico, sectantis demonstrantisque se subterfugeret in proximum tectum.*” Il soprannome potrebbe essere basato sul nome della città di Napoli (“Parthenope”; cfr. Geo. 4.564) o sulla pseudo-etimologia del nome *Vergilius* dal segno zodiacale della Vergine. Questa interpretazione si riferisce al carattere generale del poeta e, forse, in contrapposizione alle storie più licenziose, alla sua vita sessuale (pag. 33).

Ma vergini-madri non sono un problema per Dante, a partire proprio dalla sua conoscenza del mondo pagano (basti pensare a Diana “*alma mater*”).²⁵

Questa generatività è ben evidente nel canto XXI del *Purgatorio*, quando Stazio racconta la genesi della sua vocazione letteraria (oltre che cristiana).

²³ C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita nova, «petrose» e Commedia*, Salerno Editrice, Roma, 1998, pag. 76-79.

²⁴ P. Mottana, *La Gaia Educazione*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pag. 112.

²⁵ Mi permetto di rimandare su questo tema al mio *Da Medusa a Maria. Dante e il femminile*, Bolzano, QuiEdit, 2022, pp. 67-70.

Così dice (miei i corsivi):

Al mio ardor fuor seme le faville,
che mi scaldar, de la divina *fiamma*
onde sono allumati più di mille;

de l'Eneida dico, la qual *mamma*
fummi, e *fummi nutrice*, poetando:
sanz'essa non fermai peso di *dramma*.
(*Purg.* XXI, 94-99)

È l'*Eneide* stessa, per diretta derivazione da Virgilio, a essere “mamma” e “nutrice”.

Seguendo il suggerimento di Nicolò Maria Fracasso, vediamo che:

“Accanto alla polisemia del lemma *nutrix* e alla correlazione tradizionale mamma-nutrice”
possiamo accostare il “*De vulgari eloquentia*” (I, I, 2): «*vulgarem locutionem asserimus quam sine
omni regula nutricem imitantes accipimus*»²⁶.

Virgilio è mamma nella cura, Virgilio è mamma nel suo generare nuovi poeti: «Per te poeta
fui, per te cristiano» (*Purg.* XXII, 73).

²⁶ N.M. Fracasso, *Madre e fuoco nella commedia: legame innovativo di due tradizioni iconografiche*, in C. Cattermole, C.d. Adalma, C. Giordano (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, pgg. 659-924.

Di grande interesse è la rima *fiamma:mamma*, perché è un'immagine che ritorna più volte nel poema con grandissima efficacia ²⁷ e sulla quale torneremo anche con altri esempi (non a caso anche nella similitudine da *Inferno* 23 Virgilio salvava Dante, come la mamma salvava il figlio dalle «fiamme accese»). L'interesse è ancora maggiore però, perché proprio la serie rimica *fiamma:mamma:dramma* ci riporta ad un episodio cruciale, all'interno del poema, ovvero al passaggio di testimone tra Virgilio e Beatrice.

volsimi a la sinistra col respitto
col quale il fantolin corre a la mamma
quando ha paura o quand'elli è afflitto,

per dicere a Virgilio: 'Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma'.

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die' mi;

né quantunque perdeo l'antica matre,
valse a le guance nette di rugiada
che, lagrimando, non tornasser atre.

(*Purg.* XXX, 43-54)

²⁷ N.M. Fracasso, *Madre e fuoco nella commedia: legame innovativo di due tradizioni iconografiche*, op. cit.

Qui vediamo un Dante/fantolino rivolgersi a Virgilio/mamma nel fare una citazione/omaggio, proprio da/a Virgilio, sulla quale sarà necessario ritornare. Virgilio è sparito. A quel punto torna a essere «dolcissimo patre» in rima con «antica matre».

Tutto questo avviene con una Beatrice «quasi ammiraglio» (*Purg.* XXX, 58) in un interessante scambio di generi. Sarà poi Beatrice, sempre all'interno di questo canto, a riappropriarsi della funzione materna, ma virilizzata, punitiva e androgina, «regalmente ne l'atto ancor proterva» (*Purg.* XXX, 70). E ancora «così la madre al figlio par superba» (*Purg.* XXX, 79).

Dovremmo attendere i cieli paradisiaci per vedere Beatrice nella sua pienezza erotico-materna, anche in una dimensione nutritiva/benigna.

Ma questo, come annunciavo, è un passo cruciale, densissimo di richiami interni.

Torniamo ad una terzina, prima citata (miei i corsivi):

Ma *Virgilio* n'avea lasciati scemi
di sé, *Virgilio* dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die' mi

Come viene disposto il nome «Virgilio» all'interno degli endecasillabi è un evidente richiamo al quarto libro delle *Georgiche* (vv 552-557).

...Eurydicen *vox ipsa et frigida lingua*,
a miseram Eurydicen! *anima fugiente vocabat*,
Eurydicen *toto referebant flumine ripae*.

Dante, privato del suo Virgilio, si abbandona a un lamento pagano, trauma che viene riletto come un novello Orfeo privato della sua Euridice.²⁸

Ma è un'Euridice transitoria. Succedanea. La vera Euridice è quella che lo aspetta proprio sulla vetta del monte Purgatorio (a partire proprio dalla forte saldatura rimica *Euridice:Beatrice*. Così come Orfeo e Dante hanno in comune lo stesso numero di lettere).²⁹

Anzi, in questo gioco di scambi, Beatrice è l'Orfeo che scende agli inferi e libera il proprio uomo dalla morte eterna. Senza voltarsi.

Ricostruendo il percorso di questo canto vediamo che Dante/fantolino/Orfeo si rivolge al suo Virgilio/madre-padre/Euridice.

E ovviamente le sorprese non sono finite.

Guido, mamma ermafrodita

Avevamo visto la connessione fiamma/mamma, rimica e non solo.

Tale simbolismo ritorna nella cornice del fuoco, dove si «affinano»³⁰ le anime lussuose del Purgatorio.

²⁸ Sui parallelismi tra il pianto di Dante per Virgilio e quello di Orfeo per Euridice rimando al commento di Robert Hollander *ad loc. Purgatorio* 30.49-51. Tutti i commenti, salvo altra indicazione, vanno intesi consultabili online al sito <https://dante.dartmouth.edu/>.

²⁹ Sulla rilettura del mito di Orfeo all'interno della *Commedia*, rimando alla tesi magistrale di S. Granzarolo, "L'Orfeo di Dante: presenze e funzioni di una memoria dissimulata" per gentile concessione dell'autrice.

³⁰ *Purg.* XXVI, 148: Poi s'ascose nel foco che li affina.

In questo cerchio Dante incontra due poeti ai quali riconosce un proprio debito poetico: Guido Guinizzelli e Daniel Arnaut.

Il primo viene presentato come «padre»,³¹ il secondo come «miglior fabbro del parlar materno» (*Purg.* XXVI, 117). Rispettivamente, quindi, padre e madre dell'ispirazione poetica dantesca.

Il «parlar materno», osserva giustamente Pinto nella sua *Introduzione* al canto³², va ricondotto proprio al passo del *De vulgari eloquentia*, citato sopra, in merito all'*Eneide* «nutrice».

Ma Guido nel presentare la colpa che in quella cornice viene purificata dice (mio il corsivo): «Nostro peccato fu *ermafroditto*» (*Purg.* XXVI, 82).

I commenti moderni vedono il termine sì connesso al mito ovidiano in *Metamorfosi* IV 288-388³³ dove si narra la fusione tra il figlio di Venere e Mercurio, Ermafrodito appunto, e la ninfa Salmace, ma poi preferiscono collegarlo al concetto di eterosessualità³⁴.

³¹ *Purg.* XXVI, 97-98 (miei i corsivi): quand' io odo nomar sé stesso *il padre/ mio* e de li altri miei miglior che mai.

³² Pinto, pgg. 275-276.

³³ http://www.poesialatina.it/_ns/Testi/Ovidii/Met04.htm.

³⁴ Bosco e Reggio *ad locum*: “è il peccato di lussuria eterosessuale”; Pasquini-Quaglio *ad locum*: “bisessuale, tra sessi diversi (dunque secondo natura)”; Chiavacci Leonardi *ad locum*: “cioè fu peccato di lussuria eterosessuale”; Fosca *ad locum*: “termine in funzione di aggettivo; il senso di “eterosessuale” compare per la prima volta nei commenti del Gabriele e del Daniello”; Inglese, pg. 318: “bisessuale”, nel senso di ‘commesso fra maschio e femmina’” Bellomo, pg.448: “qui proprio nel senso di ‘eterosessuale’”;

Più interessante quanto leggiamo nei commenti antichi.

Per il Buti, con «ermafrodito» si intendono “mostri di natura”, ma poi specifica “né eziandio si trova che messere Guido Guiniselli fusse di tale sesso”, quindi alla fine, avvalendosi della spiegazione allegorica, con peccato «ermafrodito» “s’intendono coloro che non servano matrimonio; ma usano adulterio o fornicazione”³⁵.

Di contro, Benvenuto da Imola, così scrive, *ad locum*: *Ad quod nota quod hermaphrodita vocatur a poetis ille qui habet utrumque sexum, scilicet, masculinum et foemininum.*

È questo è anche un richiamo netto a Isidoro di Siviglia, altra anima danzante nel cielo del Sole in pose muliebri, e all’autorità delle sue *Etimologie*, (già menzionate nel commento di Inglese *ad locum*) nelle quali leggiamo: *hermaphroditae autem nuncupati eo quod eis uterque sexus appareat (...) Hi dexteram mamillam virilem, sinistram muliebrem habentes*³⁶. Vero e proprio *rebis* alchemico.

A me pare centrare la questione più di tutti Roberto Mercuri, per il quale con «ermafrodito» si intende: “di duplice natura (...) così viene configurato un *monstrum anatomico* che indica sia l’amore omosessuale (Cesare), sia quello eterosessuale (Pasifae)”³⁷.

Pinto, pg. 289 “Si osservi come il concetto di eterosessualità sia ricavato (...) da un caso di lussuria femminile”.

³⁵ Francesco da Buti *ad locum*.

³⁶ *Etym.* XI III 11.

³⁷ Mercuri pg. 309.

E non a caso viene citato, in questo contesto di fluidità, tra un orientamento sessuale e l'altro, proprio Cesare, esempio eclatante di ambiguità,³⁸ vero e proprio modello di *regina*³⁹ lussuriosa che si aggiunge, oltre a Pasifae, da aggiungersi idealmente alle altre che popolano il secondo cerchio dell'*Inferno*.

Tornando al mito raccontato da Ovidio, del bel Ermafrodito e della ninfa Salmacide, leggiamo: *nam mixta duorum/corpora iuguntur faciesque inducitur illis una (...) nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici/nec puer ut possit, nec utrumque et utrumque videtur.*⁴⁰

La creatura che ne deriva è appunto un *monstrum*, un essere “biforme”⁴¹ e questo chiaramente non può che attrarre una rilettura mistica, anche se attraverso metafore dissomiglianti.

È lo stesso Dionigi a dirlo (miei i corsivi):

³⁸ Interessanti le notazioni di Manlio Pastore Stocchi su Cesare simultaneamente *exemplum* di vizio (lussuriosi) e di virtù (accidia) all'interno dell'*Enciclopedia Dantesca*, consultabile online al link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gaio-giulio-cesare_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaio-giulio-cesare_(Enciclopedia-Dantesca)/).

³⁹ *Purg.* XXVI, 76-78: La gente che non vien con noi, offese/ di ciò per che già Cesar, triunfando,/'Regina' contra sé chiamar s'intese.

⁴⁰ *Metam* IV 373-374; 378-379.

⁴¹ *Metam* IV 387.

“Aggiungerò anche il più vile di tutti i paragoni e che sembra essere *il più sconveniente*: infatti, i dotti nelle cose divine ci hanno tramandato che Dio si è attribuito *la forma di un verme*”⁴². Dove ancora una volta, l’ascesi deve passare “santamente anche verso *dissomiglianze oscure*”⁴³.

Questo senso di distanza, di alterità, di sfiguramento della bellezza divina⁴⁴ rientra perfettamente in un gioco di «*immagini perverse*» (*Inf.* XXV, 77).

D’altro canto, questa nuova creatura, richiama direttamente un altro prodigio da bestiari, ovvero la fenice.

Così scrive Lattanzio: *Femina vel mas haec, seu neutrum, seu sit utrumque*.⁴⁵

Chiaro quindi che l’aspetto «*ermafrodito*» ha sia una connotazione sessuale (a indicare una generativà materna, propria del poetare) che una di rinascita e purificazione attraverso le fiamme, condizione necessaria alla fenice per potersi rigenerare.

Vediamo però un’altra terzina, sempre in relazione a Dante e Guido:

Quali ne la tristizia di Ligurgo
si fer due figli a riveder la madre,

⁴² Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, a cura di Piero Scazzoso ed Enzo Bellini, Milano, Bompiani, 2009, p.95.

⁴³ Ivi, p.93.

⁴⁴ M.Ariani, *Lux inaccessibilis*, op. cit., pg.189.

⁴⁵ Lattanzio, *De ave phoenice*, v. 163. Il testo è consultabile *online* nel sito:

http://www.poesialatina.it/_ns/Testi/Lact/DeAvPhoen.htm.

tal mi fec' io, ma non a tanto insurgo

quand' io odo nomar sé stesso il padre

mio e de li altri miei miglior che mai

rime d'amor usar dolci e leggiadre

(*Purg.* XXVI, 94-99)

Dante appena scopre che l'anima dentro il cerchio di fuoco è Guido Guinizzelli, vuole buttarsi tra le fiamme per abbracciare il caro padre (poetico), così come nella vicenda di Isifile, raccontata nella *Tebaide* di Stazio (*Theb.* V 718 sgg.),⁴⁶ i figli si gettano verso di lei, appena la riconoscono, condannata a morte sotto Licurgo.

E anche in questo caso Dante è il figlio che si rivolge al poeta, come fosse una madre. Nuovamente la parola «madre» rima con «padre», così come in *Purgatorio* 30, per Virgilio, «patre» rimerà con «matre». E ancora una volta vediamo la presenza delle fiamme, quasi che questo rapporto di filiazione fosse di natura ignea, alchemicamente combustibile.

Quindi Guido come poeta madre/padre, ma al tempo stesso come poeta regina.

E appunto su questo secondo filone proseguo la mia indagine.

Dante sedotta e (non) abbandonata

Interessante è proprio il caso di Isifile, figlia di Toante, re di Lemno, presentata come secondo termine di paragone di un Guido madre/padre fluttuante.

Quattro sono le occorrenze di Isifile all'interno del poema.

⁴⁶ Il testo di Stazio è consultabile *online* al sito: http://www.poesialatina.it/_ns/Testi/Stat/Theb05.htm.

La prima apparizione è in riferimento a Giasone, che appare tra i seduttori, nella prima bolgia dell'ottavo cerchio (miei i corsivi):

E 'l buon maestro, senza mia dimanda,
mi disse: «Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrime spanda:

quanto aspetto reale ancor ritene!
Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati féne.

Ello passò per l'isola di Lenno,
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.

Ivi con segni e con *parole ornate*
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutte l'altre ingannate
(*Inf.* XVIII, 82-93)

Isifile è la donna ingannata, sedotta dalle «parole ornate» di Giasone.

Non ci sfugge che anche Virgilio viene scelto per convincere Dante a seguirlo, nel viaggio ultraterreno, per virtù delle proprie «parole ornate». ⁴⁷ Il gesto educativo in Virgilio è anche un gesto seduttivo, Virgilio educa, traviatore e seduttore, portando Dante via con sé. Lo allontana dalla selva. Lo inizia ad un nuovo mistero. Prende Dante e lo trasforma in uomo.

48

Dall'altra, quale può essere la differenza tra la «parola ornata» di Virgilio, a fin di bene, per volere divino e le «parole ornate» di Giasone, usate per ingannare, sedurre e tradire? Sicuramente è il «parlare onesto» ⁴⁹ che tempera ed equilibra il tutto. Non esiste poesia che non abbia una funzione etica. Il bello deve essere orientato al bene. E anche il pagano Virgilio, l'ignaro Virgilio, è portatore di questa verità. Virgilio è lampadoforo, portatore di luce. Illumina gli altri, nonostante sia nell'oscurità.

Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte
(*Purg.* XXII, 67 -69)

⁴⁷ *Inf.* II, 67-69 (miei i corsivi): “Or movi, e con la tua *parola ornata*/ e con ciò c'ha mestieri al suo campare, / l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata”.

⁴⁸ Sugli aspetti seduttivi di Virgilio come mentore, rimando al mio “Virgilio il mentore. Dante, Paolo Mottana e la pedagogia immaginale”, disponibile al *link*:

https://www.academia.edu/104681367/CITTADINI_Virgilio_il_mentore_Dante_e_Mottana.

⁴⁹ *Inf.* II, 113.

In questo ancora più preziosa diventa la *competenza letteraria* di Beatrice, nella scelta della guida.⁵⁰

Ancor più interessante è che Dante retroattivamente, da questo canto di Malebolge, si *femminilizzi*. Dante è una novella Isifile sedotta (a fin di bene) e non abbandonata da un Virgilio, novello (ma virtuoso) Giasone.⁵¹

Dante regina?

Se questo riferimento implicito a una Dante regina, può essere forse troppo indiretto e per certi versi causale (o inconscio all'autore), non deve però sorprenderci. Dante stesso torna a femminilizzarsi in *Paradiso* XXI, quando si paragona a Semele, regina tebana, nel rischio di essere folgorato dallo splendore abbagliante di Beatrice, tra le vertigini del settimo cielo.

⁵²

Dante non teme queste forme di immedesimazione. Il suo femminile interiore è ben integrato. Così quando vedrà Beatrice, proprio in quel canto XXX che abbiamo già visto sotto altre prospettive, il Dante/figlio/Orfeo non avrà alcun timore (e pudore) a rubare le

⁵⁰ Su questo spunto rimando a N. Tonelli, *Omaggio a Francesca*, in *ead.* (a cura di), *Donne di carta. Personaggi femminili della letteratura italiana da Dante a Tasso*, Cinisello Balsamo (Mi), Edizioni San Paolo, 2023, pg.36 (mio il corsivo): “Oltre a tutte le prerogative che Dante riconosce a questa donna straordinaria che gli farà da guida, Beatrice è anche *esperta in poesia*”.

⁵¹ Questo paragrafo è in parte la rielaborazione di alcune mie riflessioni su Isifile, presenti anche nel mio *Da Medusa a Maria*, op. cit., pgg. 73-77.

⁵² *Par.* XXI, 4-6: E quella non ridea; ma “S'io ridessi,” / mi cominciò, “tu ti faresti quale/ fu Semele quando di cener fessi”.

parole della tragica Didone e farle proprie, riconducendo il proprio *eros* a una sorta di agape sublimata e integrata (non desessualizzata).

Dante sente la presenza di Beatrice e prorompe nel famoso: «conosco i segni de l'antica fiamma» (*Purg.* XXX, 48), calco diretto del virgiliano: *Adgnosco veteris vestigia flammae* (*Aen.* IV 23).⁵³

Dante è la regina lussuriosa, orientata però verso la salvezza. La citazione non solo la ricollega all'esperienza di un amore cavalcantiano e tragico (presente agli inizi di *Vita nova*), ma anche all'esperienza di Francesca, che proprio dal mondo di *Vita nova* doveva prendere le distanze.⁵⁴

Così Francesca, nel canto V:

E quella a me: Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore
(*Inf.* V, 121-123)

In questi endecasillabi sentiamo di nuovo echi virgiliani: *Infandum, regina, iubes renovare dolorem... Sed si tantus amor casus cognoscere nostros.* (*Aen.* II 3-10).⁵⁵

⁵³ http://www.poesialatina.it/_ns/Testi/Vergil/Aen04.htm.

⁵⁴ Sul rapporto Francesca, Didone, Cavalcanti e *Vita nova* rimando al mio *Da Medusa a Maria*, op. cit., pgg. 83-95.

⁵⁵ http://www.poesialatina.it/_ns/Testi/Vergil/Aen02.htm.

In *Inferno* è Francesca a rubare le battute a Enea, Enea che si rivolge a Didone. In *Purgatorio* è Dante che ruba le battute a Didone pensando a Enea. Ma l'amore impossibile tra Enea e Didone, nel *tragico* Virgilio, l'amore colpevole, qui, confortato dalla grazia, per volontà di tre dame celesti e soprannaturali⁵⁶ (Maria, Lucia e Beatrice), diventa un amore possibile, senza colpa.

Così come Orfeo può ricongiungersi con la sua Euridice (purché sia Euridice a salvare Orfeo e non viceversa), i miti pagani e imperfetti vengono "corretti" e integrati nella nuova chiave cristiana (in polarità femminile).

A margine, si può notare che come Francesca si virilizzi e assuma un ruolo attivo (anche se deresponsabilizzandosi per tutto il tempo),⁵⁷ così il silenzio di Paolo, passivo, femminile (in termini di stereotipo di genere non ancora ben integrato o lavorato), è proprio del silenzio di Didone, nella scena dei *campi lugentes*, che fa da palinsesto a questa scena.⁵⁸

E che finalmente l'amore di Didone non sia più un amore tragico-cavalcantiano, lo vediamo anche in *Paradiso* IX:

⁵⁶ E. Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, (a cura di G. Marchianò), Venezia, Marsilio, 2018⁴.

⁵⁷ Su questo aspetto rimando alla convincente lettura di M. Volpi, «*Amor condusse noi*». *Lettura linguistica di Inferno* V, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021.

⁵⁸ L.M.G. Livraghi, *Francesca altera Dido. Il libro VI dell'Eneide e la costruzione narrativa di Inferno* V, in L.M.G. Livraghi e G. Tomazzoli (a cura di), «*Per intelletto umano/e per autoritadi*». *Il contesto di formazione e diffusione culturale del poema dantesco*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, pgg. 111-125.

Ad un occaso quasi e ad un orto
Buggea siede e la terra ond' io fui,
che fé del sangue suo già caldo il porto.

Folco mi disse quella gente a cui
fu noto il nome mio; e questo cielo
di me s'imprenta, com' io fe' di lui;

ché più non arse la figlia di Belo,
noiando e a Sicheo e a Creusa,
di me, infin che si convenne al pelo;

né quella Rodopëa che delusa
fu da Demofoonte, né Alcide
quando Iole nel core ebbe rinchiusa
(*Par. IX*, 91-102)

Qui vediamo Folco/Folchetto di Marsiglia, vescovo di Tolosa, che in queste terzine viene presentato come amante focoso e appassionato. Così ardente da essere ancor più infuocato di Didone.

La Dido petrosa⁵⁹ e pietrificante, la Dido tragica, può ora liberare tutte le sue energie. Il cielo di Venere «s'imprenta» di Folco.

⁵⁹ *Così nel mio parlar* (*Rime CIII*, 35 sgg).

Ma già qualche endecasillabo prima leggiamo, nella sua presentazione (miei i corsivi): «Buggea *siede* e la *terra* ond' io *fui*». E il *link* con la presentazione di Francesca è inevitabile (miei i corsivi): «*Siede* la *terra* dove nata *fui*».

I due versi sono praticamente sovrapponibili.

Come scrive Raffaele Pinto nel suo commento *ad locum*: questo amore esasperato, tuttavia, non è oggetto di pentimento (...) ma di letizia, per l'influenza astrale che lo ha prodotto, e per l'ordine provvidenziale che a esso soggiace.⁶⁰

Nel nome di Didone la linea Francesca – Dante – Folco evolve e si integra, mostrando come tale energia riorienta la propria carica libidica nella coincidenza tra i desideri individuali e quelli di Dio.

Dante vas/vasello

Un ultimo possibile esempio di femminilizzazione dantesca, più implicito, e che forse attinge da un materiale archetipico e immaginale, lo possiamo scorgere nel canto primo del *Paradiso*.

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.

Infino a qui l'un giogo di Parnaso

⁶⁰ Pinto, pg. 100.

assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.

Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue.
(*Par. I*, 13-21)

Qui vediamo in gioco l'investitura poetica (apollineo-paolina) ⁶¹ presentarsi attraverso l'azione *penetrante* del Sole/Apollo: «per l'universo penetra, e risplende», (*Par. I*, 2); ma anche «ché la luce divina è penetrante» (*Par. XXXI*, 22.), ponendo Dante in una sorta di passività mistica (propria alla tipologia del *raptus Pauli*), emblematicizzata come forma di violenza. ⁶²

Quindi sicuro è il riferimento che tutti i commenti vedono al *Vas Electionis*, anche per l'esplicito agone/sfida che il poeta agisce nei confronti di Paolo, ⁶³ ma è anche possibile individuare un retroterra simbolico.

⁶¹ M. Ariani, *L'ombra dell'«altro sole»: lettura del canto i del 'Paradiso'*, in *L'Alighieri*, n. 42 2013, pp. 59-93.

⁶² M. Ariani, *L'ombra dell'«altro sole»*, op. cit.

⁶³ *Ibidem*.

Il “vaso” è assieme al “cerchio” uno dei punti cardine della simbologia femminile. Per esempio, il vaso è il ventre, il carattere femminile e materno del contenere.⁶⁴

Questo è presente anche in Dante (mio il corsivo):

Ancor digesto, scende ov'è più bello
tacer che dire; e quindi poscia geme
sovr'altrui sangue in natural *vasello*.

(*Purg.* XXV, 43-45)

Che già Benvenuto così definisce *ad locum: in matricem mulieris, quae est apta nata ad recipiendum tale semen*.

Il vaso/vagina, contenitore dell'ispirazione divina, è presente anche nelle terzine del primo canto paradisiaco. C'è un contenitore dove mettere dentro e c'è un contenitore dove estrarre fuori.

Così Erich Neumann:

Poiché l'acqua nella sua indifferenziazione elementare è spesso anche uroborica e contiene, accanto a elementi materni anche elementi maschili, le acque scorrono e si muovono, come le correnti, sono ermafrodite e maschili e vengono adorate come fecondatrici e dinamiche.⁶⁵

⁶⁴ E. Neumann (1974), *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, tr.it., Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma, (1981), pgg. 53 e ss.

⁶⁵ Ivi, pg. 56.

Dante vaso/vagina si pone cupido di pienezza,⁶⁶ vuoto che deve essere riempito da una *virtus aliena* “che spirando trae da se stesso il poeta portandolo nello stato di *excessus mentis* indispensabile per la conseguente *deificatio*”.⁶⁷

Non è da sottovalutare, però, che a livello alchemico-archetipico il vaso diventa il luogo, il grembo, dove si opera la rinascita spirituale. Il vaso diventa vaso magico, vaso di trasformazione, come il fonte battesimale, come il Graal.⁶⁸

Il femminile archetipico e dionisiaco che in qualche modo abbiamo individuato, attraverso alcune polarità, da una parte privilegia l’aspetto materno del poeta inteso come aspetto di cura, generatività ardente, rigenerazione; dall’altra gioca sullo scambio dei generi in una sorta di alchemica *concordia oppositorum*.

Il poeta diventa quindi, attraverso la sua passività mistica, sia essa materna o muliebre, *medium*, recipiente, vaso e vagina pronto a svuotarsi per farsi a sua volta riempire e colmare dalla luce eliac, penetrante, trasformativa.

⁶⁶ M. Ariani, *L’ombra dell’«altro sole»*, op. cit.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ E. Neumann, *La Grande Madre*, op. cit., pg. 68. Per le connessioni immaginali e simboliche tra vaso, Graal, vascello, rimando a G. Durand (1963), *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, tr. it., Edizioni Dedalo, 2013¹, pgg 313-316.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI DANTE

Il testo critico della *Commedia* è quello stabilito da G. Petrocchi, Le Lettere, Firenze, 1991-1997 (4 voll.).

- 2019 *Purgatorio*, a cura di Saverio Bellomo e Stefano Carrai, Torino, Einaudi.
2019² *Purgatorio* revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carrocci.
2021 *Purgatorio* a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi.
2022 *Purgatorio* a cura di Raffaele Pinto, Firenze, Edimedia.

2019² *Paradiso*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci.

2015 *Rime*, a cura di Marco Grimaldi, in *Opere di Dante*, volume I, tomo II, Roma, Salerno Ed.

ALTRE OPERE

Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, (a cura di Piero Scazzoso ed Enzo Bellini), Milano, Bompiani, 2009.
Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, Torino, Utet, 2012⁹.

SAGGI CRITICI

- M. Ariani, *Lux Inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010.
M. Ariani, *L'ombra dell' «altro sole»: lettura del canto I del 'Paradiso'*, in *L'Alighieri*, n. 42 2013, pp. 59-93.
C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra Vita nova, «petrose» e Commedia*, Roma, Salerno Editrice, 1998.
M. Cittadini, *Da Medusa a Maria. Dante e il femminile*, Bolzano, QuiEdit, 2022.
G. Durand (1963), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it., Edizioni Dedalo, 2013¹.
J. Ferrante, *Dante's Beatrice: Priest of an Androgynous God*, «Bernardo Lecture Series», 2, 1992.
N. M. Fracasso, *Madre e fuoco nella commedia: legame innovativo di due tradizioni iconografiche*, in C. Cattermole, C.d. Adalma, C. Giordano (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 2014, pgg. 659-924.
J. Hillman (1972), *Il mito dell'analisi*, tr. it., Milano, Adelphi, 2009⁹.
L.M.G. Livraghi, *Francesca altera Dido. Il libro VI dell'Eneide e la costruzione narrativa di Inferno V*, in L.M.G. Livraghi e G. Tomazzoli (a cura di), «Per intelletto umano/e per autoritadi». *Il contesto di formazione e diffusione culturale del poema dantesco*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, pgg. 111-125.
G. Lo Manto, *La dolce pedagogia di Virgilio*, in G. Lo Manto e M. Sacco Messineo (a cura di), *27 Settimana di Studi Danteschi. Incontri annuali a Palermo. Antologia di interventi*, Loescher Editore, Torino, 2021⁷, pgg. 129-143.

- E. Minguzzi, *il Dizionarietto dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2021.
- E. Neumann (1974), *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, tr.it., Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma, (1981).
- C. Paglia (1990), *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, tr.it., Torino, Einaudi, 1993.
- R. Sicuteri, *Lilith – la luna nera*, Roma, Astrolabio – Ubaldini Editore, 1980.
- N. Tonelli, *Omaggio a Francesca*, in ead. (a cura di), *Donne di carta. Personaggi femminili della letteratura italiana da Dante a Tasso*, Cinisello Balsamo (Mi), Edizioni San Paolo, 2023, pgg.31-47.
- G. Vacchelli, *L' «attualità» dell'esperienza di Dante. Un'iniziazione alla Commedia*, Milano-Udine, Mimesis, 2019².
- G. Vacchelli, *Dante e la selva oscura*, Bergamo, Lemma Press, 2018.
- G. Vacchelli, *Dagli abissi oscuri alla mirabile visione. Letture bibliche al crocevia: simbolo poesia e vita*, Genova-Milano, Marietti, 2008.
- G. Vacchelli, *Dante e l'iniziazione femminile. Beatrice, Maria e altre 'Dee'*, Bergamo, Lemma Press, 2020.
- M. Volpi, «*Amor condusse noi*». *Lettura linguistica di Inferno V*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021.
- E. Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, (a cura di G. Marchianò), Venezia, Marsilio, 2018⁴.
- E. Zolla, *Dal tamburo mangiai, dal cembalo bevvi... Lo stato mistico e altre questioni di antropologia spirituale*, (a cura di G. Marchianò), Venezia, Marsilio, 2021.

San Giovanni androgino: la *Johannesminne* e la “vergine lieta” di

Paradiso XXV, 104

CARLA ROSSI

Premessa

La similitudine tra San Giovanni e una “vergine lieta” (Par. XXV, 104), danzante ad un banchetto di nozze, è stata frequentemente elusa dai commentatori, che hanno preferito focalizzarsi sull’immagine del ballo di santi e beati nei cieli del Paradiso.

Il presente contributo intende esplorare il verso dantesco mettendolo in relazione con l’iconografia, che si diffuse in tutta Europa a partire dal tardo Duecento, di Giovanni come efebico sposo di Cristo. Queste rappresentazioni traggono origine dal testo degli *Acta Ioannis* 113: [...] ὁ θέλοντί μοι ἐν νεότητι γῆμαι ἐπιφανείς καὶ εἰρηκώς μοι, Χρῆζω σου, Ἰωάννη,¹ riportato nel prologo monarchiano² del quarto Vangelo e in numerose glosse al testo giovanneo, in merito a San Giovanni apostolo ed evangelista, *qui virgo electus a Deo*

¹ *Acta apostolorum apocrypha*, ed. L. Bonnet, vol. 2.1. Leipzig, Mendelssohn, 1898, p. 212.

² Il termine *monarchiano* si riferisce alle posizioni teologiche dei monarchiani, un gruppo di primi cristiani che sottolineavano l'unicità di Dio (monarchia di Dio) e la subordinazione del Figlio (Gesù Cristo) al Padre. Cfr. P. Corssen, *Monarchische Prolog zu den vier Evangelien*, Texte und Untersuchungen, t. XV, fasc. 1, Leipzig 1896. Si veda anche M. Veronese, *La verginità di Giovanni nel prologo cd. “monarchiano” al vangelo*, in *Christianarum litterarum sollertissimo indagatori. Studi biblici e cristianistici per Renzo Infante*, a c. di C. C. Berardi - V. Lomiento, Edipuglia, Bari 2023, pp. 113-123.

*est, quem de nuptiis volentem nubere, vocavit Deus. Cui virginitatis in hoc duplex testimonium in evangelio datur.*³

Sebbene considerato apocrifo, il testo ebbe un'enorme circolazione e fu rapidamente tradotto e ripreso da moltissimi autori, tra cui San Gerolamo e Beda il Venerabile e, soprattutto, venne ampiamente utilizzato da Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*, testo di riferimento per varie iconografie dal Trecento in avanti. Da esso derivò, ad esempio, anche il motivo del matrimonio mistico tra Cristo e Giovanni detto *Johannesminne*, che fiorì in particolare nel XIV secolo nei monasteri femminili della regione del Lago di Costanza.

La similitudine dantesca

E come surge e va ed entra in ballo
vergine lieta, sol per fare onore
alla novizia, non per alcun fallo,
così vid'io lo schiarato splendore
venire a' due che si volgieno a nota
qual convenie sì al loro ardente amore.
Misesi lì nel canto e ne la rota;
e la mia donna in lor tenea l'aspetto
pur come sposa tacita ed immota.
(*Par.* XXV, 103-111)

³ *Biblia amiatina* (IV. Johannes), Cfr. *Specimina antiquissimorum Bibliorum Latinorum*, sec. VI, in F. Florens Fleck, *Anecdota maximam partem sacra in itineribus Italicis et Gallicis collecta*, 1837 p. 163.

Penso che poche altre immagini possano illustrare questi versi come un'acquaforte (fig. 1) di Jacques de Bellange (c. 1575–1616),⁴ in cui un San Giovanni apostolo dai tratti marcatamente androgini, che lo avvicinano molto all'iconografia della Maddalena – spesso raffigurata con un vaso d'unguenti –, sembra danzare lietamente al ritmo di una musica mistica dell'anima. A conferma dell'identità dell'effigiato, Bellange mette in evidenza, sorretta da eleganti dita affusolate, la coppa da cui fuoriesce il serpente, con chiaro rimando all'episodio riportato negli *Atti di Giovanni* in cui si narra di come il santo bevve un calice di veleno, per dimostrare la propria fede nel Signore. La stessa coppa appare in un'altra incisione dello stesso artista, in cui l'apostolo prediletto di Cristo è raffigurato in una posa leggermente differente, ma altrettanto plastica (fig. 2).

⁴ *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*, Bibliothèque nationale, Département des estampes. Tome I, Paris, Bibliothèque nationale, 1939, n° 34. Cfr.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951357c?rk=236052;4>, consultato in data 18 maggio 2024.



Fig. 1 e 2: Jacques de Bellange, acqueforti, San Giovanni apostolo con la coppa di veleno. Immagini di pubblico dominio.

Francesco Ciabattoni, in un interessante intervento dal titolo *Coreografie dantesche*, edito nel 2017, ricordava:

Com'è noto, la tradizione religiosa del Medioevo ebbe reazioni alquanto diverse, talvolta di profonda diffidenza, nei confronti della danza: invenzione diabolica e pratica sconveniente, più adatta ai giullari e agli istrioni che al buon cristiano, la danza fu spesso severamente regolata o addirittura censurata dalle autorità ecclesiastiche sin dal quarto secolo quando gli Atti di Giovanni – in cui si narrava che Gesù danzasse con gli apostoli la notte prima di essere crocifisso – vennero

esclusi dal canone biblico. Uno studio di Sandra Pietrini (2000) ricapitola efficacemente il biasimo che gli scrittori cristiani ebbero per l'espressione del movimento corporeo.⁵

Nonostante la danza fosse, come sottolineava Ciabattoni, severamente regolata o persino censurata dalle autorità ecclesiastiche, la continua evocazione del ballo nella *Commedia*, da Matelda che fa il suo ingresso come «donna che balli» (*Purg.* XXVIII, 53); passando per le anime della prima corona di sapienti paragonate a «donne [...] non da ballo sciolte» (*Par.* X, 79); per terminare nel cielo del Sole, con San Giovanni, che entra nella carola iniziata da Pietro e da suo fratello Giacomo,⁶ non è pura rappresentazione coreografica, ma un'occasione, per Dante, di mettere in scena una fusione dei ruoli e un'integrazione delle qualità maschili e femminili in un'unica dimensione spirituale superiore in cui le distinzioni di genere si perdono. Le figure maschili, raffigurate in atteggiamenti di danza tradizionalmente associati alla femminilità, suggeriscono una completa armonizzazione delle qualità umane nel contesto paradisiaco.

Dante, attraverso queste immagini propone una visione in cui la bellezza e la grazia sono attributi universali, riflessi nelle movenze delle anime beate.

In tutta la *Commedia* gli atteggiamenti dei “corpi” sono movimenti dell'anima e quanto più le anime sono accordate con se stesse e tra loro stesse, secondo le regole della Musica

⁵ In «Dante e l'arte», Vol. 4, UAB, 2017, pp. 11-30.

⁶ I quali sono i tre apostoli che, secondo la tradizione evangelica, si addormentarono durante l'agonia di Cristo nel Getsemani.

Mundana, ossia cosmica,⁷ nell'euritmia dell'universo, tanto più la danza sottolinea sezioni dal forte contenuto teologico. Come giustamente evidenziato da Mirco Cittadini, nel contributo precedente, nel Paradiso, l'androginia alchemica emerge come una rappresentazione simbolica di uno stato di coscienza in cui il maschile e il femminile sono intrinsecamente uniti e quindi la danza stessa simboleggia un movimento armonico e integrato di anime: i sapienti sono presentati come esseri androgini, che incarnano una saggezza universale, un livello superiore di coscienza, dove le dualità sono superate e integrate, espressione dell'equilibrio perfetto tra le qualità maschili e femminili.

Eppure, sia gli antichi commentatori, sia i moderni e contemporanei si sono concentrati più sulle danze delle anime elette – l'articolo di Ciabattoni ne è un esempio – mentre mi pare che non si siano interrogati a sufficienza sulle ragioni e sulle fonti della similitudine tra San Giovanni e la *vergine lieta*.⁸

⁷ Per la riflessione su come Dante pare ricalcare, nell'impalcatura melodica della Commedia, le categorie boeziane, mi permetto di rimandare ai miei articoli *Suoni, musica, armonia: riflessioni sull'intelaiatura melodica della Commedia*, edito in questa stessa rivista, Vol. 1, No. 1, Febbraio 2017, pp. 126-183 e *Osservazioni sull'impalcatura musicale della Commedia: Il mancato Miserere degli ignavi e il «primo tuono» del Te Deum*, in *Lectio in musica Dantis, Dante e la musica del suo tempo. Filologia e musicologia a confronto*, a c. di C. Campa, ETS Ibimus, 2023, pp. 257-271.

⁸ Ecco di seguito alcuni commenti ai versi, dai più antichi ai più recenti; indico anche chi si astiene dal commentare: Jacopo della Lana non commenta.

L'Ottimo Commento (1333): *E come surge ecc. Questa similitudine, ch'elli introduce, è chiara; nella quale forma dice, che andò secondo Gioanni a san Piero, ed a santo Iacopo, considerato sempre loro dignità e loro accesa caritate.*

Pietro Alighieri (1340) non commenta.

Codice cassinese (1350-75) non commenta

Chiose ambrosiane (1355): *[Vergine lieta] – Comparatio de virgine ad virginem.*

Benvenuto da Imola (1375-80): *Et vidi Johannem hoc facere, così come vergine lieta surge, e va, ed entra in ballo; et dicit, sol per far onore alla novizia, idest, sponsae, quae noviter est nupta viro, non per alcun fallo, quia scilicet non amore luxuriae vel vano; et notanter hoc dixit, quia aliter comparatio non fuisset propria, quae tamen est propriissima. Comparat enim Johannem Virgini, qui et ipse virgo fuit, unde Christus Virginem Virgini commendavit, idest, Mariam Johanni, sicut statim dicetur; et sicut virgo formosa laete et honeste intrat tripudium, ita anima luminosa Evangelistae intravit circulationem apostolorum.*

Francesco da Buti (1385): *E come surge; cioè da sedere, e va, et entra in ballo Vergine lenta; cioè va piano, levassi pianamente et entra in ballo pianamente, sol; cioè solamente, per fare onore A la novizia; cioè a la novizia sua: imperò che a la vergine s'appartiene d'essere piana e moderata, non per alcun fallo; cioè e non per fallo e colpa di lentezza, che sia in lei, Così; cioè pianamente, vidd'io; cioè viddi io Dante, lo schiarato splendore; cioè lo spirito che schiaritte, del quale fu detto di sopra; e questo finge l'autore che fusse santo Ioanni evangelista.*

Anonimo Fiorentino (1400): *E come surge: Esemplifica e chiaro appare.*

Johannis de Serravalle (1416): *Modo per unam comparisonem auctor vult describere adventum istius spiritus Sancti Ioannis. Idest, sicut honeste, modeste, invitata virgo ad naptias, intrat in tripudium, sive in coream, ad honorandum novitiam (Ytalici vocant sponsam mulierem, quando vadit ad virum suum, novitiam, novitia); ita supple Spiritus Sancti Ioannis intravit inter istas duas animas, scilicet Sanctorum Petri et Iacobi. Et sicut surgit, quando sedit diu, et vadit et intrat tripudium virgo leta, solum propter facere honorem novitie, idest sponse, non pro aliquo fallo, idest defectu; sic vidi ego clarificatum splendorem, scilicet*

Spiritum Sancti Ioannis, venire ad duos, scilicet spiritus Sanctorum Petri et Iacobi, qui seolvebant ad rotam, qualiter, idest sicut, conveniebat eorum ardenti amor. Ioannes Evangelista semper fuit virgo, ideo Christus in cruce Virginem virgini commendavit. Ardori: quasi dicens, velociter moven[tur], quia ardor amoris volvit eos.

Cristoforo Landino (1481): *Et questo splendore venne a Pietro et a Iacopo con quella gravità, et pudore, et honestà, che si vede in una vergine quando surge da sedere et va al ballo et entravi; nè è senza cagione che l'agguagli alla vergine, conciosia che lui perseverò in perpetua virginità.*

Alessandro Vellutello (1544): *Dopo le parole di Iacopo un altro lume mostrò grande chiarore; et questo fu Ioanni evangelista. Et questo splendore venne a Pietro et a Iacopo con quella gravità, et pudore, et honestà, che si vede in una vergine quando surge da sedere et va al ballo et entravi; nè è senza cagione che l'agguagli alla vergine, conciosia che lui perseverò in perpetua virginità.*

G. A. Scartazzini (1872-82): *Surge: describe gli atti ad uno ad uno, poi la cagione gentile, che è di fare onore alla novella sposa. Virg. Aen. VI, 644 delle anime dell'Eliso: Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt. Nel Cant. Cantic. II, 10: Surge, propera, amica mea.... et veni.*

N. Tommaseo (1837): *Surge: Vedi gli atti a uno a uno, e tutti insieme. Cant. Cantic. II, 10: Surge, propera... et veni. Onore: Un antico: «Quella che prima volle ballare ella se ne va alla donna novella, e falle quello dono ch'ella può... e appiccalo alla donna novella nella testa». Novizia: sposa. In qualche dialetto lo dicono tuttavia per la sposa. Fallo: di vanità.*

Sapegno (1955-57): *E come ecc.: come una fanciulla si leva dal luogo ove siede, e lietamente (non per vanità o altro pensiero fallace, ma solo per onorare la novella sposa che lí si festeggia) prende posto nel cerchio delle compagne che danzano; così quel lume che era divenuto più fulgido (schiarato) si congiunse agli altri due (Giacomo e Pietro) che danzavano a tondo, accordando il ritmo alla nota del canto, in cui si esprimeva tutto il loro ardore di carità; e si inserì con perfetta misura nel tempo del movimento e della musica, mentre Beatrice teneva fisso in loro lo sguardo (aspetto), simile a sposa assorta in un immobile silenzio. La similitudine richiama quelle analoghe, di canzoni a ballo, nei canti X e XII del Paradiso, di cui ripete*

l'incanto lieve e la perfetta sensibilità ritmica; qui però la fantasia s'appunta, con maggiore intensità, sull'immagine della novizia... tacita ed immota. Come le tre Virtù danzano nell'Eden per far festa a Beatrice (cfr. Purg., XXXI, 130-32), così qui i tre apostoli che di quelle virtù sono i simboli viventi.

Giuseppe Giacalone (1968): *E come: come una fanciulla (verGINE) si alza (surGE) ed entra nel cerchio della danza sorridente (lieta), non per alcun riprovevole sentimento di vanità (per alcun fallo), ma soltanto per onorare la novella sposa (la novizia), allo stesso modo quello splendore, che era divenuto più luminoso (schiariato), io vidi venire a congiungersi agli altri due (Pietro e Giacomo), che danzavano a tondo al ritmo del loro canto (nota), che (qual) era di necessità (conveniesi) proporzionato al loro ardente amore di Dio.*

Chiavacci Leonardi (1991-97): *E come surge...: e come si leva in piedi, si fa avanti ed entra nella danza una fanciulla, lietamente, solo per rendere onore alla novella sposa, non per qualche sentimento colpevole (come vanità o immodestia)... Il leggero movimento del primo verso – con i suoi tre tempi successivi – e le delicate sottolineature degli altri due – la letizia e l'innocenza di quell'atto – creano una figura di grazia e verecondia che sembra superare quella delle altre fanciulle, sorelle di questa, da Dante già delineate nell'atto della danza (si veda Purg. XXVIII 52-4 e XXIX 121-9).*

Nicola Fosca (2003-2025): *E come una giovane donna (verGINE) si alza e si avvia ed entra lieta nel giro della danza (in ballo), non per qualche sentimento riprovevole (per alcun fallo), come la vanità, ma solo per rendere onore alla novella sposa (novizia), così io vidi la luce che si era ravvivata (lo schariato splendore) avanzare verso gli altri due (venire a' due) che giravano (si volgieno) al ritmo del loro canto (a nota), che corrispondeva (qual conveniesi) alla loro ardente carità (amore). Grandgent: "The three representatives of the Christian virtues dance before Beatrice, as the Virtues themselves did (in allegorical form) in Purg. XXIX.121-129". Le anime si muovono con eleganza, quasi in una festa nuziale, e canto, luce e moto sono, come sempre, direttamente proporzionali all'amore e alla gioia: Mira nota in Par. XIV.24; a sua nota moviensi a XVIII.79. Giacalone: "La scena, comunque, richiama per analogia la danza delle tre Virtù teologali che fanno festa a Beatrice nell'Eden. Ma qui sono gli stessi tre apostoli, figure implete di quelle Virtù, a far festa a Dante pellegrino, il quale, ormai, ha raggiunto un grado di beatitudine tale che da spettatore è*

La verginità di Giovanni

Dai pochi commenti ai versi in questione sembra comprendere che per alcuni dei primi interpreti la similitudine fosse estremamente chiara, se non addirittura scontata, necessitando di poche spiegazioni e, soprattutto, non rappresentasse alcun motivo di turbamento.

Passiamo rapidamente in rassegna questi commenti:

Benvenuto da Imola scriveva: *Comparat enim Johannem Virgini, qui et ipse virgo fuit, unde Christus Virginem virgini commendavit, idest, Mariam Johanni, sicut statim dicetur; et sicut virgo formosa læte et honeste intrat tripudium, ita anima luminosa Evangelistæ intravit circulationem apostolorum*, chiarendo dunque che Giovanni è paragonato ad una vergine perché *ipse virgo fuit* e giocando poi sull'ulteriore similitudine tra il termine *virgo* e l'appellativo di Maria. Spiegazione ripresa quasi alla lettera da Giovanni da Serravalle: *Ioannes Evangelista semper fuit virgo, ideo Christus in cruce Virginem virgini commendavit*. Anche il Landino darà quasi per scontata la spiegazione: *Et questo splendore venne a Pietro et a Iacopo con quella gravità, et pudore, et honestà, che si vede in una vergine quando surge da sedere et va al ballo et entravi; né è senza cagione che l'agguagli alla vergine, con ciò sia che lui perseverò in perpetua virginità*.

diventato protagonista trionfante, al centro dell'attenzione dei beati, per la missione privilegiata di insegnare agli uomini la Speranza”.

In epoca più vicina a noi, il paragone ha creato qualche imbarazzo, al punto che nel 1947, Giovanni Getto, in *Aspetti della poesia di Dante*, scriveva: «La similitudine, che qualcuno ha trovato non molto riuscita, introduce [...] alla nuova scena paradisiaca [...]»,⁹ senza peraltro indicare in nota chi, tra i critici, non avesse gradito l'accostamento.

Nel XXV del Paradiso, l'apparizione di San Giovanni è anticipato da una complessa comparazione astronomica in cui Dante paragona la presenza luminosa del santo, il cui simbolo è, non per nulla, l'aquila capace di fissare direttamente il sole, ovvero la luce divina, senza rimanerne accecata,¹⁰ a un ipotetico secondo sole che sarebbe in grado di illuminare completamente l'emisfero rivolto verso la costellazione del Cancro durante l'inverno, creando così un mese intero di luce, quando il primo sole si trova nell'emisfero opposto, rivolto verso la costellazione del Capricorno.

⁹ G. Getto, *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, Firenze, 1966 [1947], 100.

¹⁰ Il simbolo tradizionale dell'Evangelista Giovanni è l'aquila, strettamente legato alla visione dei quattro esseri viventi descritta nel *Libro di Ezechiele* e nell'*Apocalisse* dello stesso Giovanni. Nei manoscritti liturgici medievali, così come nei Libri d'Ore, gli evangelisti sono spesso rappresentati con i loro simboli animali. Quello di Giovanni ha radici profonde nella tradizione cristiana e deriva da diverse interpretazioni teologiche e iconografiche. Il prologo del *Vangelo di Giovanni* parla del Verbo che porta la luce nel mondo, ossia della vittoria della verità divina sulle tenebre del peccato e dell'ignoranza.

Se il Sole è Cristo, Giovanni, con la sua luce abbagliante, ne rappresenta il possibile doppio. È d'altronde a lui che Cristo morente affidò la propria madre. È lui il discepolo più amato. Ma questo non chiarisce ancora la similitudine con la *verGINE lieta*.

Ci viene in soccorso, a quest'altezza della nostra riflessione, l'iconografia giovannea fortemente influenzata, nel corso di tutto il Medioevo, dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, redatta intorno al 1260, al punto che vi è un nettissimo cambio di registro tra le immagini paleocristiane del santo, raffigurato anziano e barbuto, e quelle dalla fine del XIII sec. in avanti, tanto che gli storici dell'arte hanno collegato queste rappresentazioni alle mutate esigenze dei fedeli a cui erano destinate. Ad esempio, Sarah McNamer¹¹ ha sostenuto che, grazie alla sua natura androgina, Giovanni poteva rappresentare «un'immagine di un terzo genere o genere misto» e fungere da figura con cui identificarsi tanto per le donne, specie le monache, quanto per uomini che cercavano di sviluppare una pietà affettiva, uno stile di devozione altamente emotivo.

Il banchetto di nozze

San Giovanni Evangelista, figlio minore di Zebedeo, l'apostolo giovane e imberbe, ha affascinato gli artisti per secoli, ne è un esempio la fig. 3, una scultura lignea policroma del

¹¹ S. McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, 142–148.

1300,¹² originaria della regione del Lago di Costanza, che raffigura un San Giovanni Evangelista ancora molto giovane: il viso allungato incorniciato da lunghi capelli ondulati, con occhi che si assottigliano, ridenti, verso le tempie, conferendo al volto un'espressione di estrema serenità.

¹² In vendita presso una galleria d'arte. Si visiti il sito, da me consultato il 18 maggio 2024, <https://www.ekinium.com/en/for-sale-gothic-art-saint-john-evangelist-181.html?=&0.00417169370413073>



Fig. 3. Scultura lignea policroma del 1300, raffigurante un san Giovanni Evangelista dai tratti androgini. Fair use.

La sua rappresentazione nell'arte è caratterizzata da tratti spiccatamente androgini al punto che, relativamente di recente, Dan Brown, nel romanzo *Il Codice da Vinci*, ha potuto giocare sulla sua confusione con Maria Maddalena, che sarebbe raffigurata (nonostante il numero inesatto degli apostoli che questa insolita presenza causerebbe) al posto di Giovanni nell'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci.

Al di là delle speculazioni romanzesche, val la pena ricordare come la cosiddetta sezione B degli *Atti di Giovanni* si apra con un episodio suggestivo di danza in cerchio.

L'autore vi descrive un evento avvenuto proprio durante l'Ultima Cena, quando Gesù avrebbe invitato i suoi discepoli a formare un cerchio e a ballare (*Atti di Giovanni*, capitolo 94).

Siamo nel pieno di quello che può essere considerato come il banchetto di nozze per eccellenza, l'Ultima Cena, che sancisce l'istituzione dell'Eucarestia. Ma c'è di più, perché questo episodio, durante il Medioevo, venne visto come il culmine di un «romanzo d'amore iniziato prima del cenacolo»,¹³ come Francesco Saracino ha definito, con un'immagine fortemente icastica, il rapporto tra Cristo e Giovanni.

L'episodio sottolinea un aspetto meno noto della tradizione cristiana primitiva, non solo per via del ballo di Cristo.

Va ricordato, infatti, come in moltissime raffigurazioni dell'Ultima Cena, anche di secoli precedenti a quella di Leonardo, Giovanni «recumbens [. . .] in sinu Iesu» (Gv 13:25), per

¹³ F. Saracino, *Passionis Mysteria: una visione di Marco d'Oggiono*, in *Raccolta vinciana* 34 (2011), pp. 287-340.

meglio ascoltare la rivelazione del nome del traditore, venga immortalato come rapito in un'estasi mistica estremamente sensuale.

La Johannesminne

A sottolineare l'amore tra Cristo e Giovanni vi è un tema iconografico, noto fin dal periodo tardo-gotico, che rappresenta i due corpi come gruppo scultoreo isolato, estrapolato dal contesto dell'Ultima Cena, raffigurante esclusivamente la vicinanza spirituale tra il figlio minore di Zebedeo e il Figlio di Dio, invitando l'osservatore a entrare in empatia con Giovanni durante l'adorazione.

Le sculture, risalenti principalmente ai monasteri alto-renani del XIV e XV secolo, che variano nelle dimensioni e sono realizzate in legno o argilla, mostrano Giovanni seduto alla sinistra di Cristo, con la testa reclinata sul suo petto, e Cristo che pone la mano sinistra sulla spalla del giovane, mentre le loro mani destre sono delicatamente congiunte, secondo la *dextrarum junctio*, atto che decretava il patto matrimoniale. Questo gesto simboleggia l'unione spirituale tra Cristo, come sposo, e Giovanni, simbolo della Chiesa, come sposa. Un tema che divenne particolarmente significativo per le comunità monastiche femminili, che scoprirono in Giovanni, venerato per la sua verginità, un ideale di identificazione, sperimentando la loro unione spirituale con Dio nella contemplazione mistica profonda (*unio mystica*). Le rappresentazioni più antiche si trovano in miniature del XII secolo, mentre i gruppi scultorei più noti furono creati intorno al 1300 nei monasteri femminili della Germania sud-occidentale.

Tra i due tipi di rappresentazioni, uno più solenne e arcaico e l'altro più emotivo, si distinguono esempi come il gruppo di Zwiefalten (1280/90), ora al Cleveland Museum of Art (fig. 4), e il gruppo di Heinrich von Konstanz (1300-1312) al Museo Mayer van den Bergh di Anversa (fig. 5).



Fig. 4. Cristo e San Giovanni Evangelista, 1300–1320, Germania, Svevia, regione del Lago di Costanza. Quercia policroma e dorata. Cleveland Museum of Art. Immagine di pubblico dominio.



Fig. 5. Statua lignea, 1280-1290, Museum Mayer van den Bergh, Anversa. Immagine di pubblico dominio.

Verginità, matrimonio e vocazione di Giovanni nella Legenda aurea

Nel IX capitolo della *Legenda Aurea*, che è il risultato di una complessa stratificazione testuale, il *discepolo che Gesù amava* è descritto come un “giovane vergine”, con particolare enfasi sulla verginità e sul suo desiderio di matrimonio: [...] *quia virgo a domino est electus et inde dicitur, in quo est gratia. In ipso enim fuit gratia pudicitiae virginalis, unde et de nuptiis volens nubere a domino vocatus fuit.* Jacopo da Varazze, appropriandosi della tradizione rappresentata, come si diceva inizialmente, tanto dal prologo monarchiano, quanto soprattutto dagli *Atti di Giovanni*, lavora molto sulla spiegazione etimologica del nome dell’apostolo, che deriva dall’ebraico יוֹחָנָן (Yôḥānān), contrazione di יְהוֹחָנָן (Yehochanan), composto da due parti: יְהוֹ (Yeho), forma abbreviata del Tetragramma

YHWH (יהוה), il nome di Dio, e חָנָן (chanan), verbo che significa *essere grazioso, mostrare grazia*. Yôhānān fu adattato in greco come Ἰωάννης (Ioánnēs). Soprattutto insiste sul desiderio di matrimonio del giovane grazioso: *de nuptiis, volens nubere*. È adesso, a questa altezza narrativa, che ha inizio il “romanzo d’amore”, quando il desiderio del giovane vergine di sposarsi ne fa il discepolo prediletto di Gesù, in una sorta di matrimonio mistico. Come anticipato in apertura, in molte glosse al Vangelo di Giovanni, tra cui quelle amiatine attribuite a San Gerolamo, si legge *qui virgo electus a Deo est, quem de nuptiis volentem nubere, vocavit Deus. Cui virginittatis in hoc duplex testimonium in evangelio datur*, che traduce il greco degli *Atti di Giovanni*, 113:

ὁ καὶ με φυλάξας μέχρι τῆς ἄρτι ὥρας καθαρὸν ἑαυτῷ καὶ ἀμιγῇ μείξεως γυναικός
ὁ θέλοντί μοι ἐν νεότητι γῆμαι ἐπιφανεῖς καὶ εἰρηκώς μοι, Χρήζω σου, Ἰωάννη,

Dunque, sin dai primissimi secoli del Cristianesimo, gli autori insistettero sul fatto che Cristo, ossia colui che il giovane vergine, grazioso a Dio, era destinato a sposare, apparve nel momento più opportuno nella vita di Giovanni pronunciando frasi tipiche dell’amante: “Ho bisogno di te, Giovanni!” e “Se tu non fossi mio, ti avrei concesso di sposarti” (*Atti di*



Giovanni, 113).¹⁴ F. Saracino, nel già citato contributo, accompagnato, per altro, da una eloquente immagine tratta da una miniatura della Bibbia di Robert de Bello (conservata alla British Library, Burney ms. 3, f. 440r, fig. 6), che illustra la *Vocazione di Giovanni* durante un banchetto di nozze, ricorda come addirittura leggende agiografiche che si possono ricondurre a Beda e a Ruperto di Deutz vollero individuare nelle Nozze di Cana il momento della chiamata di Giovanni:

Lo sviluppo narrativo raggiunse il culmine quando gli scrittori del tardo Medioevo riconobbero nella sposa abbandonata a Cana nientemeno che Maria Maddalena. La leggenda di Giovanni che Gesù distolse dalle nozze il giorno stesso del matrimonio si diffuse specialmente fra le religiose, che così desiderarono avvallare la loro condizione di vergini. Volenti o nolenti, anch'esse rinunciavano a uno sposo, affinché l'"unico Uomo" (2 Cor 11, 2) colmasse in loro il vuoto essenziale che è di ogni creatura. Giovanni fu in grado di accogliere le proiezioni coniugali delle monache perché l'episodio che lo vide coinvolto a Cana aveva un fondamento storico nella vicenda di Gesù, almeno secondo loro; invece, la sposa del Cantico dei cantici che nel senso allegorico rappresentava la chiesa, Maria e l'anima, nella lettera era solo una delle concubine di Salomone.¹⁵

Fig. 6. © Cortesia della British Library, Londra:

www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=11311.

La Bibbia di Robert de Bello, British Library, Burney ms. 3, realizzata nella prima metà del XIII secolo a Canterbury, presenta una lunga iniziale "I" che occupa l'intero foglio incipitario (f. 440) del quarto Vangelo. La decorazione raffigura *Le nozze di Cana* in basso, e sopra, la chiamata di Giovanni, con Gesù, Giovanni e Maria. Più in alto, Giovanni è rappresentato addormentato in estasi mistica sul petto di Cristo, il tutto sormontato dal simbolo dell'aquila.

¹⁴ *Apocrifi del Nuovo Testamento*, II, pp. 1201-1202.

¹⁵ Saracino, *Passionis Mysteria*, cit. p. 302.

Vi sono alcune eloquenti miniature che mettono in scena una vocazione di Giovanni differente da quella che lo raffigura come giovane pescatore, insieme a suo fratello Giacomo: Giovanni vi è ritratto nel preciso momento in cui abbandona la sposa per unirsi, estatico, a Gesù, poggiando lievemente la testa sul petto del Maestro. Come ricorda F.

Saracino:

[La] prima raffigurazione nota del tema, una delle immagini che accompagnano le Preghiere di Sant'Anselmo composte per Matilde di Canossa in un codice salisburghese del xii secolo. La scena illustra un passo della supplica LVII rivolta da Anselmo di Canterbury a Giovanni, «cui familiare fuit recumbere supra illud gloriosum pectus altissimi»; invece, nell'inquadratura dell'immagine leggiamo l'adattamento di uno stico della sequenza *Johannes Jesu Cristo dilecte* composta da Notker di San Gallo per la festa dell'evangelista il 27 dicembre: «tu leve coniugis pectus respuisti super pectus domini Jhesu recumbens» (“ripudiasti il tenero petto della sposa per adagiarti sul petto del Signore Gesù”).¹⁶

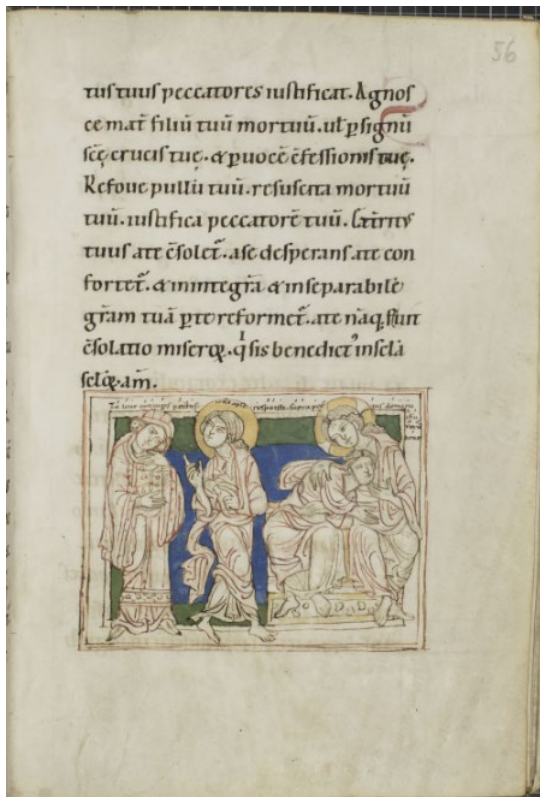


Fig. 7. Admont, Stiftsbibliothek, ms. 289, f. 56r.

Fair use: <https://manuscripta.at/diglit/AT1000-289/0113?sid=520e12c782fbb843f302b0a1369e2510>

¹⁶ F. Saracino, *Il ripudio di Cana. Bibbia e immaginazione a Pisa nel Trecento*, in *E la Parola si fece bellezza, atti del Convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani: 19-28 maggio 2016*, Firenze (2017), p. 187-202, cit. p. 189.



Fig. 7 bis, dettaglio

La verginità, d'altronde, è uno degli attributi necessari alla relazione intima e alla familiarità con Cristo: quella di Maria è un dogma centrale del Cristianesimo e tema dei Vangeli, specialmente in Luca 1:26-38. Non è un caso che i primi commentatori del passo di Paradiso XXV 104, oggetto di queste riflessioni, avessero tanto insistito sul gioco onomastico *Comparat enim Johannem Virgini, qui et ipse virgo fuit, unde Christus Virginem virgini commendavit.*

Sottotraccia sembra leggerci anche un accenno alla parabola delle vergini sagge e delle stolte (Matteo 25:1-13), parte del discorso escatologico di Gesù, specie nella simbologia della luce.¹⁷

Nel 2016 è stata pubblicata l'edizione critica, a cura di Speranza Cerullo, della "versione fiorentina" del IX capitolo della *Legenda Aurea*, in cui si legge:

Giovanni è interpretato 'grazia di Dio', ovvero 'nel quale è la gratia', ovvero 'a cui è donato', ovvero 'al quale è fatto donamento dal Signore'; nelle quali intrepitazioni si disegnano quatro privilegi che fuorono in sancto Ihoanni evangelista. Il primo è llo speciale amore di Dio, che Cristo l'amò sopra tutti gli altri e mostrogli segni di maggiore amore e familiaritate; e perciò è detto 'grazia di Dio', cioè 'gratioso a Dio'. Il secondo privilegio si è la verginità della carne, perciò che dal Signore fu chiamato vergine; e per questo è detto 'nel quale è la grazia', che in lui fue gratia di castità verginale: onde delle nozze, volendo prendere moglie, fue chiamato dal Signore [...].¹⁸

¹⁷ Dieci vergini attendono lo sposo con le loro lampade. Cinque di esse sono sagge e portano con sé dell'olio extra, mentre le altre cinque, stolte, non lo fanno. Quando lo sposo tarda ad arrivare, tutte si addormentano. A mezzanotte si alza un grido che annuncia l'arrivo dello sposo. Le vergini si svegliano per preparare le loro lampade, ma le stolte si accorgono che non hanno abbastanza olio e chiedono alle sagge di dividerlo. Le sagge rifiutano, temendo di non averne a sufficienza per tutte, e consigliano alle stolte di andare a comprare dell'olio. Mentre queste sono via, arriva lo sposo e le vergini pronte entrano con lui alle nozze, mentre la porta viene chiusa. Quando le vergini stolte tornano e chiedono di entrare, lo sposo risponde: "Non vi conosco".

¹⁸ La *Legenda aurea in volgare. Prove di edizione critica della versione fiorentina*, Autori Vari, per il Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano, XXI, 2016, pp. 120-134.

Stando al volgarizzamento della *Legenda Aurea*, ormai anziano e prossimo alla morte, con un modo di fare tipico delle persone anziane, che spesso si ripetono, Giovanni:

non potendo dire molte cose ad ogne riposata dicea queste parole: Figliuoli, amatevi insieme. Alla perfine coloro che co·lui erano, maravigliandosi che elli dicea spesso quelle medesime parole, sì·lli dissero: Maestro, perché parli tu sempre quelle medesime parole? E quegli disse: Perch'elli è comandamento del Signore, e se questo solo è fatto, sì basta.¹⁹

E ancora: [...] li apparve il Signore colli discipoli suoi, e disse: Vieni, amato mio, ad me, ch'elli è tempo che tu magni co' tuoi fratelli nella mensa mia. Sicché levandosi l'apostolo cominciò ad andare colle mani levate al cielo, sì disse: Io invitato allo tuo convito, Signore Iesù, ecco che vegno, e fotti grazie che mi degnasti invitare ad tuoi mangiari [...] . E facta l'orazione, tanta luce splendette sopra lui che nessuno lo poté vedere.²⁰

Quest'immagine del discepolo vergine, il prediletto di Gesù, che durante tutta la sua vita ha predicato l'amore e, prossimo alla morte, si alza in piedi per partecipare al banchetto del suo Signore e scompare nella luce accecante, sembra anticipare la scena inversa, in cui, in uno di quei passaggi da un testo all'altro che tanto piacevano a Jorge Luis Borges, ricompare nel Regno dei Cieli ammantato di una luce che acceca temporaneamente Dante e, tornato

¹⁹ Ivi, p. 127.

²⁰ Ivi, p. 128

giovane, nuovamente si erge carico d'amore, per entrare nel mistico ballo di Pietro e Giacomo, per rendere omaggio a una sposa di Cristo: Beatrice.

Conclusioni

La similitudine dantesca riflette una tradizione di purezza e dedizione spirituale che trova le sue radici nei primi scritti cristiani e nella successiva elaborazione agiografica.

La danza e il banchetto nuziale sono metafore che affondano le radici in narrazioni lontane nel tempo, utilizzate per esprimere la gioia e la pienezza dell'unione di Giovanni con il Figlio di Dio, in cui proprio purezza e dedizione sono celebrate come virtù supreme. Alla luce sia dello stesso Vangelo di Giovanni, con l'enfasi sull'amore personale, che rendeva il giovane apostolo il discepolo più amato e quindi l'archetipo dell'amante mistico di Cristo, sia del testo di Jacopo da Varazze, la similitudine dantesca con la *vergine lieta* appare forse più chiara: il giovinetto, ancora vergine, era pronto al matrimonio, quando venne chiamato a unirsi a Gesù, al punto che le immagini di un giovane androgino con il capo chino sul petto di Cristo venivano poste spesso in cappelle o sopra gli ingressi dei conventi femminili, a simboleggiare quell'intimità spirituale che le monache, spose di Cristo, aspiravano a raggiungere.

L'analisi della rappresentazione di San Giovanni Evangelista nel XXV canto del Paradiso dantesco rivela una complessa intersezione tra poesia, teologia e iconografia medievale. Dante, paragonando Giovanni a una vergine lieta che danza, non solo sfida le severe regole ecclesiastiche sulla danza, proponendo una visione del movimento corporeo come espressione di purezza e grazia spirituale, ma, rifacendosi presumibilmente al testo latino

della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, che lo presenta come un giovane vergine, che si unisce al banchetto di Cristo, lo immortalava nella luce esaltandone l'androginia come simbolo di un'unione spirituale trascendente e, come si dice oggi, inclusiva.

La vulva in Dante

RAFFAELE PINTO

L'anatomia dei generi sessuali e il simbolismo dei generi sessuali sono in Dante livelli di riflessione molto diversi. Sul piano anatomico, Dante segue le teorie scientifiche dell'epoca, per le quali nel processo riproduttivo il genere maschile rappresenta il principio attivo e quello femminile il principio passivo. Come scrive S. Tommaso (S.T. III, q. 32, a. 4): "Tutta la potenza attiva è nel padre e quella passiva nella madre". Si veda *Purg.* XXV, 37-51.

Sul piano simbolico il rapporto si inverte, e principio attivo diventa il genere femminile, che resta però, proprio per questo, ideologicamente ben differenziato dal genere maschile. La rivoluzione che Dante rappresenta nella storia della cultura europea consiste appunto nel superamento del paradigma misogino antico e medievale e nella configurazione, poeticamente immaginaria, di un paradigma opposto, filogino e moderno. Tale inversione del rapporto fra i generi, ossia il primato simbolico della donna rispetto all'uomo, dipende dalla centralità dell'amore e del desiderio nella ideologia di Dante: se l'amore, aristotelicamente inteso come energia desiderante, "muove il sole e le altre stelle", e se, in ambito umano, dall'amore dipende "ogni buono operare e il suo contrario" (*Purg.* XVIII 15), è innanzitutto nella tensione di desiderio fra uomo e donna, e quindi nella donna in quanto oggetto di desiderio maschile, che vanno esplorate le radici della eticità, ossia del bene e del male. D'altra parte, tenendo conto della identità sostanziale dell'oggetto di desiderio femminile, le opposte direzioni del desiderio che la donna scatena nell'uomo, sono relative alla sua distanza fisica dal soggetto: quanto più aumenta la distanza, tanto più

controllata dall'intelletto è la pulsione di desiderio, e quanto più si riduce tanto più sensualmente appassionata è tale pulsione. Il teorema sul rapporto fra razionalità e distanza viene formulato nel *Convivio* (III x) in questo modo:

è da sapere che quanto l'agente più al paziente sé unisce, tanto più forte è però la passione, sì come per la sentenza del Filosofo in quello De Generatione si può comprendere; onde, quanto la cosa desiderata più appropinqua al desiderante, tanto lo desiderio è maggiore, e l'anima, più passionata, più si unisce a la parte concupiscibile e più abbandona la ragione. Sì che allora non giudica come uomo la persona, ma quasi come altro animale pur secondo l'apparenza, non discernendo la veritate. E questo è quello per che lo semblante, onesto secondo lo vero, ne pare *disdegnoso e fero*; e secondo questo cotale sensuale giudizio parlò quella ballatetta.

La poesia di Dante è nitidamente leggibile secondo questo paradigma, poiché essa ruota sempre intorno ad un personaggio-mito femminile, quello di Beatrice, nei testi scritti a Firenze fino alla *Vita nuova*, e quello della pargoletta-pietra, o Antibeatrice, nei testi scritti a Firenze dopo la *Vita nuova*. Schematizzando i valori simbolici di cui i due personaggi e i due miti sono portatori, nei confronti del poeta-amante Beatrice è intelletto, ossia razionalità; la Antibeatrice, invece, è sesso, ossia passionalità. I genitali femminili polarizzano, quindi, l'energia negativa del desiderio, il versante perverso dell'amore.

Nei versi 27-28 della canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*, leggiamo una sorprendente allusione ai genitali femminili:¹

Come Amor prima per la rotta gonna
la vide in parte che il tacere è bello.

È vero che le tre donne della canzone sono non ‘persone’ ma ‘personificazioni’, ossia allegorie (della Giustizia in quanto principio della legalità, o ‘giustizia legale’, e dei suoi due rami: aristotelicamente, la ‘giustizia commutativa’ e la ‘giustizia distributiva’). E nel congedo “quel che bella donna chiude”, ossia “lo dolce pome”, viene ulteriormente allegorizzato come il significato riposto della canzone, il *fiore* occulto dietro la bellezza esterna (o retorica) del testo (91-100):

Canzone, a’ panni tuoi non ponga uom mano,
per veder quel che bella donna chiude:
bastin le parti nude;
lo dolce pome a tutta gente niega,
per cui ciascun man piega.
Ma s’egli avien che tu mai alcun truovi
amico di virtù, ed e’ ti priega,

¹ Riprendo qui, in parte, considerazioni svolte in *Isomorfismi sessuali ed emergenza dell’io*, in Grupo Tenzzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. J. Varela–Portas de Orduña, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM. Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp.125–156.

fatti di color novi

poi gli ti mostra; e 'l fior, ch'è bel di fuori,

fa disiar negli amorosi cori.²

Se si considera in astratto il procedimento di allegorizzazione del corpo femminile, non siamo lontani dagli isomorfismi della 'donna gentile' svolti nel *Convivio* (III, xv, 2):

li occhi de la Sapienza sono le sue demonstrazioni, con le quali si vede la veritade certissimamente;
e lo suo riso sono le sue persuasioni, ne le quali si dimostra la luce interiore de la Sapienza sotto
alcuno velamento.

L'isomorfismo del *fiore* è anzi concettualmente più ambizioso, poiché aspira a porsi come modello di ogni polisemia: ciò che è occulto e al tempo stesso desiderato del corpo femminile (quindi il suo sesso) è, a ciò che è esposto (le "parti nude"), quello che l'allegoria (cioè il recondito contenuto di verità) è alla lettera (la superficie espressiva del testo). D'altra parte, la figurazione della giustizia come di una donna lacera e seminuda, che attrae la curiosità del desiderio (Amore) per il sesso che la 'rotta gonna' lascia intravedere, prelude alla successiva allegorizzazione del *fiore*, che si presenta, nei versi 91-100, prima come oggetto che si desidera toccare ed eventualmente gustare ("lo dolce pome"), e poi

² Allusioni indirette sono anche ai versi 37-39: "Poi che fatta si fu palese e conta, / doglia e vergogna prese / lo mio signore" (Amore si vergogna di aver guardato le nude intimità della donna) e 55-57: "Fenno i sospiri Amore un poco tardo; / e poi con gli mocchi molli, / che prima furon folli" (per lo stesso motivo).

come oggetto che si desidera vedere (*‘l fior’*). La dialettica tatto-visione, del tutto incongrua se applicata direttamente alla lettura-comprensione di un testo, diviene invece ben pertinente se l’oggetto testuale viene previamente assimilato all’oggetto sessuale per eccellenza (i genitali femminili), sul quale grava una doppia interdizione, visiva (perché normalmente occultato dagli abiti) e tattile (perché inibito all’uso di chi non ne è legittimo proprietario³). La canzone, dunque, come una donna che stimola il desiderio di un uomo, presenta “parti nude” che sono la lettera, e parti intime che, in quanto occulte alla vista, sono la allegoria. La visione di queste ultime, e l’eventuale concessione di esse (“fa disiär”), sono riservate agli “amici di virtù” (d’accordo con la restrizione a questi ultimi del godimento della bellezza femminile auspicata nella canzone di qualche anno successiva *Doglia mi reca ne lo core ardire*).

Se si considera la similitudine solo dal punto di vista della visione, saremmo all’interno di un campo metaforico (corpo testuale=corpo femminile) per nulla sorprendente. Dante lo utilizza nel cap. XXV della *Vita nuova* per illustrare il rapporto fra “figura retorica” e “verace intendimento”:

³ Il tema della inibizione maritale del sesso femminile all’uso altrui è oggetto di trattamento burlesco fin dalle origini della poesia romanza. Si veda, per esempio, la parodia del patriarcato sessuale in Guglielmo d’Aquitania (*Companho, tant ai agutz d’avols conres*, vv. 8-9): “Senher Dieus, quez es del mon capdels e reis, / qui anc primer gardet con, com non esteis?”, oppure la feroce satira di Marcabruno, che, in una prospettiva ideologica anticortese, rimprovera ai mariti di non sorvegliare sufficientemente il *con* delle loro mogli (*Dirai vos en mon latí*,): “Moillerat, ab sen cabrí: / a tal paratz lo coissi / don lo cons esdven laire”).

né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano deono parlare così, non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande *vergogna* sarebbe a colui che rimasse cose sotto *vesta* di figura o di *colore* rettorico, e poscia, domandato, non sapesse *denudare* le sue parole da cotale *vesta*, in guisa che avessero verace intendimento.⁴

Si osservi qui, in particolare, la *vergogna* del poeta stolto (che in *Tre donne* corrisponde alla *vergogna* di Amore che, mosso da libidine, guarda l'intimità della donna senza coglierne il senso allgorico, v. 38) e il *colore* della *vesta* (che corrisponde in *Tre donne* ai *color' novi* della canzone, ed allude alla sua inusitata veste metaforica, che può apprezzare, ovviamente, solo chi ne percepisca la funzione allegorica). Il filo concettuale che unisce la *Vita nuova* a *Tre donne* è la denuncia di una poesia priva di un retroterra filosofico che contenga, accanto alla lettera retorica del testo contenuti di verità filosofica. In pratica, la denuncia ha di mira i cosiddetti siculo-toscani, ossia tutta la poesia anteriore Dante e a Guido Cavalcanti, amico e complice di Dante nel giro sovversivo impresso alla tradizione poetica (*Vita nuova* XXV):

E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente.

L'allegorismo poetico non è certo invenzione di Dante, personalissima è però la considerazione del testo come oggetto tattile, un aspetto potentemente messo in rilievo

⁴ Ha quindi senz'altro ragione D. De Robertis nell'intendere i *panni* del v. 91, cioè la *veste* della *Vita nuova*, come l'*integumentum*, ossia ciò che (parzialmente) occulta il senso vero della canzone

dalla metafora sessuale della canzone, per la quale del corpo di una donna è certo desiderabile la visione (nelle sue parti occulte); ma ancora di più lo è il tatto (di tali parti). Logicamente ineccepibile, il ragionamento si discosta, però, dalla norma retorica in uso, e poiché non si può dubitare della intenzionalità con cui Dante sovverte tale norma, non possiamo eludere il problema critico che il testo pone e dobbiamo chiederci cosa sia, letterariamente, il *fiore* per Dante.

La questione sarebbe ardua, o almeno scomoda per l'imbarazzante terreno anatomico su cui il poeta si muove, se non avessimo lì, fra le sue opere, un testo che reca appunto questo titolo (dedotto dai suoi editori dal tema ivi trattato), e al quale dovrebbe immediatamente andare l'attenzione dei critici per spiegare il senso di *Tre donne*.⁵ D'altra parte, con l'allusione al *Fiore*, siamo messi di fronte al consueto gioco autoesegetico con il quale Dante 'riscrive' le opere precedenti in funzione di quella che sta scrivendo: proprio come, per capire il *Convivio*, bisogna tener presente la *Vita nuova*, di cui il trattato è riscrittura e fino ad un certo punto palinodia, così per capire *Tre donne* dobbiamo tener presente il *Fiore* ed intendere il testo della canzone come riscrittura e palinodia del poemetto. Inoltre, proprio come il *Convivio* trasforma una donna in carne ed ossa in una allegoria (la Filosofia), così

⁵ Considero non solo certamente dantesco il *Fiore*, ma credo anche che il poemetto, scritto dopo la *Vita nuova*, rappresenti un momento essenziale nella evoluzione ideologico-letteraria del poeta, che difficilmente può essere spiegata nel suo insieme se non si tiene conto del significato estetico di quel testo e della sua collocazione nella diacronia delle opere.

Tre donne trasforma una donna in carne ed ossa (la detentrica del *fiore*) in una allegoria (la Giustizia).⁶

Ma è sul piano verbale e concettuale dei riscontri intertestuali che vedremo la stretta parentela fra i due testi. Se consideriamo la canzone nelle sue scansioni aspettuali, osserveremo che la parte narrativa, cioè i versi 26-72, è incastrata fra due parti commentative (vv. 1-25 e vv. 73-107), le quali, sganciando il dialogo fra le ipostasi dalla contingenza esistenziale della scrittura, ne mettono in risalto la solennità, cioè il carattere oracolare (il “parlar divino” del verso 73), che rende plausibile, ed anzi necessaria, una ermeneutica di tipo teologico, quale è spesso l’allegoria. Si confronti ora l’inizio della parte narrativa (vv. 27-28):

⁶ La parentela fra *Tre donne* e il *Fiore* è stata finemente osservata da Carlos López Cortezo (*La presencia de “Il Fiore” en la “Vita Nuova”*, in “Tenzione”, 1-2000, pp. 43-44), il quale ipotizza, inoltre (pp.45-46), che il “numer de le trenta”, del sonetto *Guido i’ vorrei*, potrebbe riferirsi al sonetto XXX del *Fiore*, nel quale *Gelosia* dispone un sistema difensivo che protegga il *fiore* dal desiderio di Amante. Lo studioso cita in particolare due versi (8-9): “Al secondo, la figlia di Ragione, / ciò fu Vergogna, che fe’ gran difesa”, ed osserva che esistono precise analogie formali fra Vergogna e la seconda donna schermo (*bella difesa* in VII,1 e *lunga difesa* in IX,5). Salva la cronologia relativa (credo che la redazione del *Fiore* sia successiva a quella della *Vita nuova*), concordo pienamente sulla forte imbricatura intertestuale del *Fiore* nelle altre opere di Dante. E relativamente alla allegoria di *Vergogna*, osservo ancora che in *Vita Nuova* XXV 10 il rimate che non sappia “denudare le sue parole” dalla “vesta o colore rettorico” per scoprirne il “verace intendimento” merita “grande vergogna”, e che in *Tre donne* 37-39, Amore, quando finalmente Giustizia “fatta si fu palese e conta”, viene preso da “doglia e vergogna”.

Come Amor prima per la rotta gonna
la vide in parte che 'l tacere è bello,

con l'inizio del *Fiore*:

Lo Dio d'Amor con su' arco mi trasse
Perch' 'i' guardava un fior che m'abellia,
Lo quale avea piantato Cortesia
Nel giardin di Piacer.

In entrambi casi si allude alla origine visiva del desiderio, che ha per oggetto il metaforico *fiore*, di cui il poemetto svolge esclusivamente il simbolismo sessuale, e la canzone anche quello allegorico (oltre quello sessuale). Apparentemente del tutto irrelata, la curiosità di Amore nei confronti dei genitali della Giustizia, nella canzone, rivela tutta la pregnanza del suo valore autoesegetico se la leggiamo come ripresa della storia e del personaggio narrati nel *Fiore*, che devono essere ora ripensati a partire dal nuovo significato che il poeta gli attribuisce (esattamente come la “donna gentile” della *Vita nuova* deve essere ripensata a partire dal significato che le attribuisce il *Convivio*).

D'accordo con la trama intertestuale che vincola la canzone al poemetto, la follia degli occhi di Amore (“Fenno i sospiri Amore un poco tardo; / poscia con gli occhi molli, / che prima furon folli”) riprende su altro piano di significazioni la follia di amante che segue il consiglio di Amore, nel *Fiore*. Si vedano i sonetti XXXVIII-XLI, nei quali Ragione cerca,

senza successo, di convincere Amante a distogliere il suo desiderio dal *fiore* e a dirottarlo verso Dio, e si osservino le reciproche accuse di follia che i due interlocutori si rivolgono:⁷

⁷ Si osservi anche il deciso rifiuto di Amante di seguire il consiglio di Ragione, rifiuto che costituisce una flagrante palinodia del solenne proponimento del poeta di seguire tale consiglio in *Vita Nuova*, II 9: “la sua immagine ... 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”. I versi “Chéd egli è mi' signor ed i' son seo / Fedel, sì è follia di ciò parlare” (XXXVIII, 7-8) hanno una precisa corrispondenza con i primi capitoli della *Vita Nuova*, in parte confermando le ipotesi lì svolte (“egli è mi' signor” = “ego dominus tus”, III 3), in parte smentendole, poiché la solidarietà lì affermata viene qui negata attraverso la contrapposizione fra le due ipostasi. Il naturalismo erotico di Jean de Meun va infatti nella direzione ideologica contraria alla lettura trascendente di eros che il libello si proponeva, e se questo significava una proposta di coesione e compromesso ‘teologico’ fra le varie componenti ideologiche attive a Firenze, la traduzione del *Roman de la rose* nel *Fiore* testimonia di una perentoria scelta in favore delle posizioni antireligiose dell’averroismo fiorentino (come mostrano, fra l’altro, le numerose citazioni da Cavalcanti). Bisogna, infatti, senz’altro collocare la composizione del *Fiore* dopo quella della *Vita nuova*, ed intendere il poemetto come manifestazione di una crisi di credibilità nella trascendenza di eros (caratteristica del *libello*), collegata alla crisi politica del Comune degli ultimi anni del 300’ (quindi il 1295, a suo tempo ipotizzato da Guido Mazzoni, appare come la data più probabile). Erich Köhler, osservando gli indizi di averroismo presenti nell’opera, giunse in effetti a conclusioni analoghe. Mi pare di poter leggere in questo senso (cioè di una palinodia nei confronti della *Vita Nuova* dettata dalla contigenza politica) la sorprendente occorrenza sintagmatica (*ragione + consiglio*) acutamente messa in luce da Natascia Tonelli (*Ragione e i suoi consigli nei sonetti del “Fiore”*, in “Tenzione”, 6-2005, p. 237: “consultando la base dati dell’OVI è possibile verificare come l’abbinamento ‘ragione+consiglio’ (nel ruolo appunto di determinante e determinato) sia inedito fino alla *Vita Nova*; e come poi aggioghi *Vita Nova* e *Fiore* a costituire una coppia che verrà

XXXVIII, *L'Amante*

"Ragion, tu sì mi vuo' trar[e] d'amare
E di' che questo mi' signor è reo,
E ch'è non fu d'amor unquanche deo,
Ma di dolor, secondo il tu' parlare.
Da·llui partir non credo ma' pensare,
Né tal consiglio non vo' creder eo,
Chéd egli è mi' segnor ed i' son seo
Fedel, sì è *folia* di ciò parlare.
Per ch'è mi par che 'l tu' consiglio sia
Fuor di tu' nome troppo oltre misura,
Ché senza amor nonn-è altro che nuia.
Se Fortuna m'à tolto or mia ventura,
Ella torna la rota tuttavia,

raggiunta solo alla metà degli anni trenta del Trecento...". La studiosa deduce dall'antitetico comportamento dei due amanti che diversi siano gli autori dei due testi. Se però si intende il *Fiore* come palinodia della *Vita Nuova* riguardo alla razionalità di Amore (come la canzone *Amor che ne la mente* lo è della ballata *Voi che savete* riguardo al *disdegno* della donna, o come il *De Vulgari* lo è del *Convivio* riguardo alla nobiltà del latino, e segue un lungo etc.), l'"aggiogamento" di *Vita Nuova* e *Fiore* prodotto dal sintagma "consiglio della ragione" diventa un prezioso elemento per ricostruire nelle sue tormentatissime fasi l'evoluzione della poetica di Dante.

E quell'è quel che molto m'ascura".

XLI, Ragione

"Del dilettrar noi, vo' chiti tua parte",

Disse Ragion, "né che sie sanz'amanza,

Ma vo' che prendi me per tua 'ntendenza:

Che'ttu non troverai i-nulla parte

Di me più bella (e n'ag[g]ie mille carte),

Né che·tti doni più di diletanza.

Degna sarei d'esser reina in Franza;

Sì fa' *follia*, s' tu mi getti a parte:

Ch'i' ti farò più ric[c]o che Ric[c]hez[z]a,

Sanza pregiar mai rota di Fortuna,

Ch'ella ti possa mettere in distrez[z]a.

Se be-mi guardi, i-me nonn-à nes[s]una

Faz[z]on che non sia fior d'ogne bellez[z]a:

Più chiara son che nonn-è sol né luna".

L'ammissione da parte di Amore della propria follia, per aver volto lo sguardo "in parte che 'l tacere è bello", significa il rientro dell'Io nel 'consiglio della ragione', e la sua *vergogna* per aver seguito un impulso di desiderio puramente sessuale (vv. 37-39). Tale ammissione di colpa è solidale con il pentimento che il poeta dichiara nei versi 88-90; l'una e l'altro ci fanno capire qual era stata la motivazione ideologica che aveva ispirato la redazione del

poemetto, cioè la rottura con il guelfismo bigotto (di stretta osservanza pontificia) che sacrificava l'autonomia politica del comune. Il perdono che il poeta ora chiede ai vincitori (vv. 104-107) non può non passare attraverso una palinodia che dichiara come superata quella esperienza di radicalismo anticlericale (salvo poi riprenderla, e più ferocemente, a partire dal *Convivio*, quando ogni riappacificazione parrà impossibile) .

Si veda ora come interviene Dante, dal *Fiore* (224), sullo stesso episodio di culto popolare (cui ovviamente si riferisce, anche senza citarlo esplicitamente):

Troppo avea quel[l]'image 'l [vi]saggio

Tagliato di tranobile faz[z]one:

Molto pensai d'andarvi a processione

E di fornirvi mie pelligrinag[g]io;

E sì no·mi saria paruto oltrag[g]io

Di starvi un dì davanti ginoc[c]hione,

E poi di notte es[s]ervi su boccone,

E di donarne ancor ben gran logag[g]io.

Ched i' era certan, sed i' toccasse

L'erlique che di sotto eran riposte,

Che ogne mal ch'i' avesse mi sanasse;

E fosse mal di capo, o ver di coste,

Od altra malatia, che mi gravasse,

A tutte m'avria fatto donar soste.

La conversione blasfema dell'immagine della Vergine in una prostituta (la detentrica del *fiore*), e della devozione dei pellegrini nella posizione del coito ("di starvi un dì davanti ginocchione, / e poi di notte esservi su boccone"), è blasfema ed oltraggiosa nei confronti del cristianesimo popolare e dei religiosi che la alimentavano per motivi bassamente venali, come al verso 8: "e di donarne ancor ben gran logaggio", pagarne cioè un lauto noleggio, considerato il potere miracoloso e risanatore delle "erlique che di sotto eran poste". La emancipazione della sessualità dalle ipoteche religiose (cioè dal controllo ecclesiastico) significava, immediatamente, prendere posizione a favore degli aristotelici radicali. E in effetti la difesa degli 'artisti' perseguitati dai 'teologi' arriverà fino alla *Commedia*, nella quale "la luce eterna di Sigieri" è collocata nel cielo del sole fra gli spiriti sapienti (*Par. X* 133-138). Ma qui la dissacrazione del culto religioso attraverso l'oscenità della provocazione sessuale ha un significato immediatamente politico, e manifesta un risentimento anticlericale del tutto assente nell'opera precedente (per esempio nella *Vita nuova*) e che acquista un plausibile significato ideologico solo nella prospettiva di un politico impegnato nella difficile pacificazione del Comune e che vede frustrati i suoi tentativi dalle ingerenze del nuovo Papa, dettate, nella sua interpretazione, da vili interessi economici. Si veda, nel sonetto V (9-14), quanto perentoriamente Amore si ponga come alternativa ai Vangeli, obbligando l'amante a scegliere fra due fedi antitetiche (il brano non ha riscontro nella *Rose*):

E quelli allor mi disse: "Amico meo,

I' ò da-tte miglior pegno che carte:

Fa che m'adori, chéd i' son tu' deo;
Ed ogn'altra credenza metti a parte,
Né non creder né Luca né Matteo
Né Marco né Giovanni. Allor si parte.⁸

Se ora andiamo al luogo della *Rose* corrispondente al sonetto 224, citato sopra, cioè quello in cui viene introdotta l'immagine di cui si invaghisce Pigmalione, osserveremo un significativo particolare (20809- 20812):⁹

⁸ Molto diverso il senso ideologico della sessualità in Jean de Meun, che la giustifica a partire dai postulati del'aristotelismo radicale, cioè nel quadro di un materialismo che positivamente la rivendica come strumento di riproduzione della specie, rispetto al quale non solo l'ascetismo clericale ma anche il matrimonio appare come innaturalmente repressivo (questi fermenti di libertà sessuale, frutto della diffusione dell'aristotelismo, furono puntualmente messi all'indice dalle condanne vescovili parigine del 1270 e del 1277). In Dante la ideologizzazione positiva della libertà sessuale è del tutto assente, e prevale l'atteggiamento opposto, puramente sovversivo e scandaloso, quindi comico, del discorso sessuale. Sul tema del piacere sessuale al servizio della continuità della specie, su cui non solo Jean ma anche i medici e i teologi di osservanza aristotelica (come Tommaso) esibivano una grande apertura ideologica, Dante è cinicamente indifferente: che la natura o Dio facciano quello che vogliono del fiore, a lui esso importa solo per il piacere che produce (XXXIX: "Di dilettrar col fior no-me ne getti, / Faccia Dio po' del fiore su' piacere!"); cfr. Tonelli, *Ragione e i suoi consigli...*, pp. 239-245). Direi quindi che deve essere invertita la diagnosi di Luigi Vanossi sul significato politico-culturale delle due opere (op. cit., pp. 57-58): ingenuamente utopico è il libertinismo di Jean de Meun; vibrante di attualissima polemica politica è, invece, la sessualità comicamente provocatoria di Dante.

⁹ Cito dalla edizione di Armand Strubel, L. G. F., Paris, 1992.

Mout erent gent li autre mambre,
Mais plus olant que *pomme d'ambre*
Avoit dedenz .l. saintuaire,
Couvert d'un precieus suaire...
[Le altre membra erano molto belle,
ma, più profumato di un pomo d'ambra,
c'era all'interno un reliquario,
coperto di un prezioso sudario].

La comparazione del sesso femminile con un profumato “pome d'ambre”,¹⁰ assente nel *Fiore*,¹¹ viene invece ripresa in *Tre donne* (94): “lo dolce pome”, che recupera un elemento

¹⁰ Il “pome d'ambre” appare, anche lì in rima con *mambre*, nei versi 19032-19036, in un passaggio nel quale Natura dichiara che tutto, nell'uomo è stato generato da lei: “ C'est la fins de tout mon labour, / N'il n'a pas, se je ne li donne, / Quant a la corporel personne / Ne de par corps ne de par mambre, / Qui li vaille une pomme d'ambre”.

¹¹ In 54, 9-11, però, l'amico consiglia all'amante di dissimulare, per iscritto, i nomi autentici, ed utilizza una similitudine che attrae il *pome* nel campo concettuale della polisemia: “Ma nella lettera non metter nome; / Di lei dirai “colui”, di te “colei”: / Così convien cambiar le pere a pome”. Nel sonetto XCIV, inoltre, appare una metafora che riprende la nozione di *pome* e che si irraderà nella *Commedia*, nel valore ideologico (ovviamente anticlericale) che ha nel *Fiore*. Falsembiante afferma che la salvezza non dipende dall'abito e conclude: “'Chéd e' sareb[b]e troppo gran dolore / Se ciaschedun su' anima perdesse / Perché vestisse drappo di colore. / Né lui né altri già ciò non credesse’: / Ché ‘n ogne roba porta frutto e fiore / Religión, ma’ che ‘l cuor le si desse”. Il frutto della religione (cioè la salvezza) non dipende dall'abito che

gustativo-olfattivo che il poemetto aveva trascurato, privilegiando immagini di sessualità più direttamente genitali. Interessante è seguire il percorso del *pome* nelle opere successive a *Tre donne*. Sempre vincolato alla tensione di desiderio, in quanto infantile, cioè primario, stimolo della volontà, lo troviamo in *Conv.* IV xii 16: “Onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo” e in *Purg.* XXVII 45: “come al fanciul si fa ch’è vinto al pome” (questo secondo esempio è riferito a Beatrice, evocata da Virgilio per convincere Dante ad attraversare la cortina di fuoco che lo separa dal Paradiso terrestre). In quanto simbolo della vera felicità che gli uomini perseguono, lo troviamo in *Inf.* XVI 61: “lascio lo fele e vo per dolci pomi”, in un discorso rivolto ai tre nobili fiorentini con i quali Dante depreca i mali che “la gente nova e i súbiti guadagni” hanno generato a Firenze; e poi di nuovo in *Purg.* XXVII 115-116, nelle parole che Virgilio rivolge a Dante al suo risveglio dal sogno di Lia:

si indossa (la roba), ma dal sacrificio del cuore, cioè da una dedizione interiore sulla quale non ha alcun potere l’autorità clericale. Perfettamente allineato con il teorema di Falsembiate è la storia di Costanza nel discorso di Piccarda, che in *Par.* III 113-117 distingue fra le “sacre bende”, la cui ombra le fu tolta dal capo, e il “velo del cor”, dal quale la donna non fu “mai disciolta”. E’ evidente la continuità del pensiero di Dante circa l’irrilevanza dell’abito religioso nel determinare il destino escatologico della persona, e quindi la sottrazione alla chiesa di ogni sostanziale funzione mediatrice nei confronti del destino ultraterreno dell’anima. E ritroviamo il concetto anche in *Conv.* IV xxviii 9: “Ché non torna a religione pur quelli che a santo Benedetto, a santo Augustino, a santo Francesco e a Santo Domenico si fa d’abito e di vita simile, ma eziandio a buona e vera religione si può tornare in matrimonio stando, ché Dio non volse religioso di noi se non lo cuore” (cfr. Luigi Vanossi, *Dante e il Roman...*, p. 312). Se una ideologia è positivamente rintracciabile nel Fiore, è quella della imperscrutabilità del rapporto fra l’io e la divinità che anima tante pagine della *Commedia*, contro la chiesa ed in favore della libertà morale del soggetto.

Quel dolce pome che per tanti rami
cercando va la cura de' mortali.

È evidente, in tali esempi, il doppio registro che l'immagine del *pome* conserva, cioè quello del piacere sessuale e quello della felicità politica, che in Beatrice tende ad unificarsi in un unico polivalente oggetto di desiderio.

In *Tre donne* è più scoperto il valore sessuale del *pome*, come nella *Rose*, a cui Dante esplicitamente rinvia, nel primo dei due congedi, orchestrando la relazione fra lettera e allegoria nei termini di un *fiore* (parzialmente) occultato dalle vesti, alle quali “uom pone mano” per scoprire il *santuario* e le *erlique* (secondo il *Fiore*), cioè “quel che bella donna chiude”, a cui “ciascun man piega”. Dunque il disvelamento del significato latente viene paragonato al gesto con cui si solleva la veste di una donna per avere un contatto con i suoi genitali¹². Tutto ciò la canzone deve impedire, a meno che non la preghi un “amico di

¹² Vedi, in particolare, il sonetto 229 : “Tant'andai giorno e notte caminando, / Col mi' bordon che non era ferrato, / Che 'ntra' duo be' pilastri fu' arivato: / Molto s'andò il mi' cuor riconfortando. / Dritto a l'erlique venni apressimando, / E mantenenente mi fu' inginoc[c]hiato / Per adorar quel [bel] corpo beato; / Po' venni la coverta sollevando. / E poi provai sed i' potea il bordone, / In quella balestrieria ch'i' v'ò detto, / Metterlo dentro tutto di randone; / Ma i' non potti, ch'ell'era sì stretto / L'entrata, che 'l fatto andò in falligione. / La prima volta i' vi fu' ben distretto”.

virtù”; in questo caso, cambiati i suoi colori (cioè rese più allettanti le sue figure) la canzone deve mostrare la propria esterna bellezza perché ne venga desiderato il senso occulto.

In *Tre donne* l'isomorfismo sessuale che trasforma i genitali femminili nel contenuto di verità che si occulta sotto la veste lacera della favola, segue una strategia inventiva di estrema originalità, poiché, come s'è visto, tale contenuto, dopo essersi presentato al principio come un desiderato oggetto di visione, si trasforma, nel primo congedo, in un oggetto di desiderio tattile, sul quale l'amante lettore “la man piega”, dopo aver sollevato la veste della donna. Ed è appunto su questo aspetto del rapporto sessuale che il *Fiore* concentra la propria attenzione (derivandone la polisemia dal potere miracoloso che le reliquie hanno, se toccate); prima di essere penetrati dai genitali maschili, infatti, i genitali femminili sono oggetto di un desiderio squisitamente tattile:

6, 8-11: E dissi: “Chi mi tien, ched i' no'l prendo?”;

Sí ch'i' verso del fior tesi la mano,

Credendolo aver colto chitamente;

15, 7: Ma non ched egli al fior sua mano ispanda,

16, 10: Ma' che lungi dal fior le tue man tenghi.

203, 3: Allor sì volli al fior porre la mano,

224, 9-11: Ched i' era certan, sed i' toccasse

L'erlique che di sotto eran riposte,
Che ogne mal ch'i' avesse mi sanasse;

228, 11: Di toccarne l'erlique i' pur pensava.

L'aspetto olfattivo dei genitali femminili viene invece tematizzato da Dante in un luogo, remoto dal *Fiore*, che rivela meglio la complessità delle sue implicazioni autoesegetiche se lo leggiamo alla luce della rete intertestuale che stringe la *Rose* al *Fiore* e a *Tre donne*. Si rileggano i versi 31-33 del canto XIX del *Purgatorio*, che concludono l'episodio del sogno della "femmina balba":

L'altra predea, e dinanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami il ventre;
quel mi svegliò col puzzo che n'uscia.

Il gesto col quale Virgilio, ragione guidata dalla fede, cioè da una "donna ... santa" che se non è Beatrice ne è controfigura, svela il contenuto di verità del canto della sirena, è proprio quello paventato in *Tre donne*; egli squarcia le vesti della prostituta, perché il *ventre*, col suo *puzzo*, mostri al poeta il suo perverso contenuto sensoriale.¹³ È la stessa struttura analogica di cui abbiamo seguito le tracce fin'ora (ma tradotta in immagini di una violenza inusitata):

¹³ La scena, nel suo insieme, deve essere letta alla luce della teoria medica dell'"amor hereos", che prescriveva, fra le terapie della malattia d'amore, l'esibizione degli aspetti ripugnanti dei genitali femminili al fine di destituire l'amata della immaginaria sacralità che ne fa oggetto di adorazione.

posta la somiglianza fra il corpo femminile ed il testo, ciò che del corpo si vede (la bellezza della strega, che lo sguardo del poeta ha modellato) rappresenta l'apparenza del testo (la dolcezza del canto), e ciò che non si vede, ossia il sesso, ne rappresenta il contenuto di verità (la materia teologicamente ripugnante). Se ora andiamo al rimprovero di Beatrice, in *Purg.* XXXI, 43-45:

Tuttavia, perché mo vergogna porte
del tuo errore, e perché altra volta,
udendo le serene, sie più forte

Innanzitutto riconosciamo una palinodia che iniziò con *Tre donne* (la *vergogna* di Amore) e poi agevolmente ricostruiamo, come oggetto di tale palinodia, quella linea di sperimentazione della poesia di Dante che ha nel *Fiore* il suo momento di massimo allontanamento da Beatrice (e da ciò che essa rappresenta sul piano poetico-teologico). Infine le *serene*, in quanto immagine riassuntiva del femminile perverso dal quale in varie occasioni Dante si è lasciato sedurre, suggeriscono che tale femminilità negativa (cioè il *fiore* o il *pome*, negativi nella prospettiva teologica della *Commedia*) agisce come segreto movente dell'alter ego di Dante, cioè Ulisse, la cui averroistica sospensione di ogni trascendenza individuale implica una visione riduttivamente sessuale del desiderio.¹⁴

Si tenga conto del fatto che l'erotismo ferino dell'amante (che esploderà clamorosamente in *Così del mio parlar*) è già insinuata nei versi 34-36, nei quali l'estrema abiezione materiale del desiderio si esprime attraverso la posizione ed il gesto animalesco

¹⁴ Sui moventi sessuali dell'Ulisse dantesco, rinvio al mio *Circe e la rotta di Ulisse*, in "Tenzione", 7 – 2006.

dell'amante:

di me che mi torrei dormire in pietra
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,
sol per veder du' suoi panni ombra.

D. De Robertis (in Alighieri 2005: p. 109) ha spiegato bene l'umiliazione che il poeta qui dice di accettare di buon grado («essere una bestia accucciata ai suoi piedi»). È abbastanza chiaro, però, un più preciso significato osceno («vedere i suoi genitali»), dal momento che la sestina arnaldiana ruota intorno alla fantasia di entrare nella *cambra*, di accedere, quindi, innanzitutto visivamente, alla intimità di lei. Dante ha incrementato il contenuto concretamente visivo dell'immagine, plasticamente rappresentandolo attraverso la posizione dell'animale che striscia ai piedi di lei.¹⁵

Se torniamo all'episodio della «femmina balba», riconosciamo in esso la struttura romanzesca che si è descritta qui: contro un fantasma femminile generato dalla *fantasia proterva*, che seduce l'io con la sensualità perversa del suo canto, si erge il fantasma femminile di una «donna santa» (Beatrice o una sua controfigura) la quale, servendosi di Virgilio, cioè della ragione, sgomina il primo rivelandone la fetida natura diabolica. Al centro del *Poema*, Dante ha riassunto la struttura romanzesca della *Commedia*, nella quale

¹⁵ Insiste sul significato crudamente sessuale della metafora M. Picone (1995: 106). Raccoglie, con dovizia di argomenti, l'interpretazione di Picone, F. Brugnolo (2013).

il personaggio della «antica strega» si rivela tanto essenziale e tanto necessario quanto quello della «gloriosa donna della *sua* mente».

Un dettaglio dell'episodio conferma l'esistenza di tale rete di connessioni a distanza fra luoghi diversi della *Commedia*. L'intervento di Virgilio che squarcia le vesti della strega per metterne a nudo il ventre puzzolente (secondo una strategia terapeutica che descrivevano, negli stessi termini, i trattati di medicina medievali per curare i malati di «amore eroico»)¹⁶ si produce «con gli occhi fitti pur in quella onesta», Virgilio, cioè, evita di guardare la sirena. Ciò si deve al fatto che è stato lo sguardo di Dante, ovviamente alimentato da un desiderio di natura sessuale, che ha trasformato la strega in sirena. Virgilio sa che il potere della strega consiste nella autosuggestione dell'io, e che la sua bellezza è pura apparenza prodotta da una immaginazione malata, e quindi non commette l'errore di guardarla. La stessa situazione si era già prodotta in *Inf.* IX, quando, dopo l'apparizione di Medusa sulle mura della città di Dite, Virgilio aveva coperto gli occhi di Dante per evitare che egli restasse impietrito guardandola (52-60):

«Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»,

¹⁶ Nel *Corbaccio*, per demistificare le suggestioni della seduzione che avvincono l'uomo al corpo della donna, Boccaccio descrive il sesso femminile espandendo le immagini ripugnanti evocate da Dante: «Egli è per certo quel golfo una voragine infernale; la qual allora si riempirebbe, o sazierebbe, che il mare d'acqua o il fuoco di legne. Io mi tacerò de' fiumi sanguinei e croci che di quella a vicenda discendono, di bianca muffa faldellati, talvolta non meno al naso che agli occhi spiacevoli...». Mostrare all'innamorato un cencio inzuppato di sangue mestruale era, comunque, una terapia per guarire i malati d'amore, secondo la medicina dell'epoca.

dicevan tutte riguardando in giuso;
mal non vengiammo in Tesëo l'assalto».
«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi;
nulla sarebbe di tornar mai suso».
Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi».

Ma Medusa, che trasforma in pietra chi la guarda,¹⁷ è allegoria di quel fantasma femminile che Dante ha liricamente figurato come una pietra nel gruppo di canzoni che da lei è denominato. Si tratta cioè di una ulteriore epifania di quella Antibeatrice che a più riprese ha cercato di impedire a Dante di raggiungere il suo agognato obiettivo. Nella sua requisitoria sulle infedeltà di Dante Beatrice non dimenticherà Medusa e il suo significato biografico-letterario:

io veggio te ne lo 'ntelletto
fatto di pietra e, impietrato, tinto
sì che t'abbaglia il lume del mio detto.

¹⁷ Si veda C. Rossi, *Inferno*, IX, 51-57: *Medusa, lo sguardo che fa peccare*, in *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 35(1), 2010, pp. 37-49.

BIBLIOGRAFIA

- UMBERTO CARPI, *La nobiltà di Dante*, Polistampa, Firenze, 2004.
- GIANFRANCO CONTINI, voce *Fiore*, in *Enciclopedia Dantesca*.
- GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione a Il fiore*, in D. A., *Opere minori*, I,1, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 555-563.
- DOMENICO DE ROBERTIS (a cura di), Guido Cavalcanti, *Rime*, Einaudi, Torino, 1986.
- DOMENICO DE ROBERTIS (a cura di), D. A., *Rime*, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005.
- GUIDO FAVATI, *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze, 1975.
- ERICH KÖHLER, *Das Fiore-Problem und Dantes Entwicklungsgang*, in “Germanisch-Romanische Monatschrift”, XXXVIII (1957), pp. 273-286 (poi in *Esprit und arkadische Freiheit*, Athenäum, Frankfurt a. M. – Bonn, 1966).
- ARMAND STRUBEL (a cura di), Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Librairie Général Française, Paris, 1975.
- CARLOS LÓPEZ CORTEZO, *La presencia de “Il Fiore” en la “Vida Nueva”*, in “Tenzzone”, 1 – 2000, pp. 27-49.
- GUIDO MAZZONI, *Se possa essere il “Fiore” di Dante Alighieri*, in AA. VV., *Raccolta di studi critici dedicata ad A. D’Ancona*, Barbera, Firenze, 1901, pp. 657-692.
- GIORGIO PETROCCHI, *Vita di Dante*, Laterza, Roma-Bari, 1986.
- RAFFAELE PINTO, *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Champion, Parigi, 1994.
- RAFFAELE PINTO, *La donna come alterità linguistica*, in Sergio Zatti (a cura di) *La rappresentazione dell’altro nei testi del Rinascimento*, Pacini-Fazzi, Lucca, 1998, pp. 13-32.
- RAFFAELE PINTO, *Circe e la rotta di Ulisse*, in “Tenzzone”, 7 – 2006.
- VALENTINA POLLIDORI (a cura di), *Le Rime di Guido Orlandi*, in «Studi di filologia italiana», LIII, 1995, pp. 55-202.
- NATASCIA TONELLI, *Ragione e i suoi consigli nei sonetti del “Fiore”*, in “Tenzzone”, 2 – 2005, pp. 231-247.
- LUIGI VANOSSI, *Dante e il “Roman de la rose”. Saggio sul “Fiore”*, Olschki, Firenze, 1979.

