

## Su la «femmina balba» e la «dolce serena» del canto XIX del *Purgatorio*

---

Nella visione onirica con cui principia il canto XIX del *Purgatorio*, Dante immagina la metamorfosi di una «femmina balba» in una «dolce serena» la fallacia delle cui lusinghe viene prontamente svelata grazie all'intervento di una «donna santa e presta». L'articolo avanza proposte interpretative relative sia al problema del rapporto con le fonti classiche e medievali sia al significato allegorico dell'episodio.

In the dream vision with which begins the canto XIX of the *Purgatorio*, Dante imagine the metamorphosis of a «femmina balba» in a «dolce serena» the fallacy of that flattery is promptly revealed through the intervention of a «donna santa e presta». The article advances interpretative proposals concerning both the problem of relations with the classical and medieval sources and the allegorical meaning of the episode.

---

### Parole chiave

Sogno, balba, serena, strega

[ignazio.castiglia@gmail.com](mailto:ignazio.castiglia@gmail.com)

---

La *visio per somnum* del canto XIX del *Purgatorio* anticipa l'ingresso dei due poeti nella parte più alta della montagna, ove si martira chi «troppo s'abbandona» al «ben [...] che non fa l'uom felice» (Pg XVII 133-136), e riveste in sé e per sé, anche al di là del contesto narrativo in cui è inserita, un elevato significato etico e didascalico. Proprio sul significato da attribuire ad essa i commentatori si sono sbizzarriti (e non di rado accapigliati) formulando le ipotesi più fantasiose. Ora, posto che in ogni allegoria «aliud [...] sonat, aliud intelligitur», secondo la nota definizione isidoriana (*Etym.* I XXXVII 22), cerchiamo anzitutto di comprendere esattamente *quid sonat*, dopodiché, forse, apparirà meno arduo *intelligere* il senso del sogno.

Si rifletta intanto su un particolare non secondario: il resoconto della *visio* comincia *ex abrupto* con la presentazione del personaggio principale, la «femmina balba», senza che ne venga in alcun modo specificata l'ambientazione, che rimane perciò assolutamente astratta e indeterminata; ma, paradossalmente, proprio la totale assenza di paesaggio contribuisce in qualche modo, se non a decifrare la scena, almeno a precisarne meglio la natura eminentemente dottrinale spogliandola di qualsiasi dettaglio ornamentale e decorativo e concentrando l'attenzione del lettore unicamente sulla donna ritratta e sul vero significato delle sue fattezze. Non è tanto la bruttezza di costei che Dante vuol comunicarci, bensì il suo essere difettosa nella forma della persona e deforme in quanto balbuziente (e dunque impedita nella favella),

guercia, storpiata, monca e smorta.<sup>1</sup> Quand'ècco che d'un tratto, grazie agli occhi del narratore che si appuntano su di lei, quasi fossero forniti di prodigiose virtù, la mostruosa creatura si metamorfizza nel suo esatto opposto e, da manchevole che era, si perfeziona tanto nei lineamenti fisici quanto nella loquela. Il poeta, nondimeno, lascia ben intendere che tale mutazione è una rappresentazione fallace della mente di colui che osserva e non una effettiva trasfigurazione: si tratta, cioè, di una seducente larva che si riverbera sui sensi a tal punto da indurlo a percepire come reale una chimera cui solamente la sua fantasia ha dato corpo.<sup>2</sup> E non solo se la figura *tota pulchra*, ma, così trasformata, ella canta e incanta il suo illuso vagheggiatore rivelandosi una «dolce serena» che con la sua melodiosa ugola distoglie i naviganti dal viaggio intrapreso, come già capitò – assicura – al Laerziade. Ma la sortita della sirena viene tosto troncata dall'imprevisto ingresso in scena di un altro personaggio, una donna i cui connotati volutamente il poeta non precisa, limitandosi a evidenziarne le qualità morali: ella è «santa e presta», si pone allato al protagonista e intende umiliare e svergognare la sua rivale. Il castigo non è però messo in atto dalla nuova arrivata, ma da Virgilio, il quale, figgendo costantemente in lei lo sguardo, afferra la sirena, le squarcia le vesti e mostra al suo ignaro allievo il ventre di costei, graveolente al punto tale da indurlo a destarsi.

Prima ancora che sul significato allegorico della *visio*, i commentatori si sono divisi sull'interpretazione letterale di essa, fermando la loro attenzione principalmente su due questioni:

- 1) le fonti di cui Dante si sarebbe servito per ritrarre la metamorfosi della «femmina balba» in «serena»;
- 2) l'accento al mito di Ulisse e delle sirene.

Per quanto concerne il primo problema, gli esegeti hanno ricondotto questi versi ai più svariati scritti di matrice teologica, filosofica, poetica e scientifica, dalle *Vitae Patrum* al *De consolatione Philosophiae* di Boezio, dalle *Omelie* di Gregorio di Nissa al *De vetula* dello Pseudo-Ovidio, sino al rarissimo *Lilium medicinae* di Bernardo di Gordon. Ogni studioso ha finito così per rivendicare per il testo da lui proposto un diritto di primogenitura sovente non riconosciuto (quando non apertamente osteggiato) dagli altri, i quali, frugando fra i documenti più disparati, han creduto a loro volta di rinvenirvi il più probabile modello ispiratore del sogno dantesco, tale da scalzare tutte le altre possibili congetture. Ora, non si vuole qui negare la possibile suggestione esercitata sul poeta da qualcuno di questi testi, ma andare oltre ad essa immaginando la diretta dipendenza da un modello ben preciso ci pare che abbia poco senso. Dante, nella sua sconfinata capacità inventiva e contaminatoria, può benissimo sviluppare conte-

<sup>1</sup> «Guasta del corpo», la definisce correttamente il Biagioli, tra i pochi commentatori a rendersene conto (in D. Alighieri, *La Divina Commedia* col commento di G. Biagioli, II, Dondey-Dupré, Parigi 1819, p. 306). M. Palma asserisce (probabilmente a ragione) che «lo spunto dell'invenzione è offerto senza dubbio dalla raffigurazione dell'abate di San Zeno, Giuseppe, il bastardo maligno e zoppo del signore di Verona, quell'Alberto della Scala che "suo figlio, mal del corpo intero, / e de la mente peggio, e che mal nacque, / ha posto in loco di suo pastor vero" (Pg XVIII 124-126). Esso rappresenta il *pendant* maschile della strega/sirena, in questo caso un mostro celato sotto le vesti usurpate di un abate che Dante evoca poco prima del sogno» (*Appunti sulla «femmina balba» [Pg XIX 1-33]*, in «Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 5 [2004], p. 131). Si può comunque convenire con G. Paparelli sul fatto che tale strega «non riesce a suscitare in noi orrore e ripugnanza. Si capisce che Dante ha voluto concentrare in essa, attraverso i difetti fisici, una serie di qualità morali negative» (*Canto XIX*, in *Lectura Dantis Scaligeri. Purgatorio*, Le Monnier, Firenze 1967, p. 703)

<sup>2</sup> Analogamente Boezio, riflettendo sulla transitorietà della bellezza fisica, osservava: «Adunque, veder ti bello non fa la tua natura, ma l'infermitade degli occhi che guardano» (*Della Filosofica Consolazione*, III VII, in *Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento*, a cura di Salvatore Battaglia, UTET, Torino 1929, p. 102. Citeremo sempre l'opera del Boezio valendoci del noto volgarizzamento di Maestro Alberto della Piagentina per un più immediato raffronto col testo dantesco, peraltro coevo ad esso).

stualmente spunti e reminiscenze di varia provenienza senza attenersi rigidamente ad uno più che ad un altro archetipo, e può finanche rielaborare dei *topoi* letterari declinandoli in maniera del tutto nuova e originale. «La verità», come ha rilevato L. Tonelli, «è che Dante rielabora i più disparati elementi, fornitigli dalla tradizione classica e medievale, ma così genialmente, da risultarne in ogni caso una creazione»,<sup>3</sup> e ciò vale anche per il nostro canto, che mal si presta a legarsi ai ceppi di questo o quell'autore.

Ci sembra, oltretutto, che molti commentatori siano partiti da un presupposto assai discutibile, che cioè il poeta abbia tratto ispirazione da qualcun altro per l'intera sequenza onirica, dall'apparizione della «femmina balba» alla sua trasformazione in sirena, sino allo svelamento finale della sua turpitudine. Proviamo invece ad analizzare separatamente questi tre momenti: essi configurano uno schema ABA in cui le due parti estreme 'rimano', nel senso che vi campeggia, in tutta la sua vivida ripugnanza, la «femmina balba», mentre in quella centrale è ritratta la «dolce serena». Considerando tali episodi separatamente e non nella loro concatenazione, appare evidente che l'immagine iniziale si configura come l'antitesi della celeste e perfetta creatura dall'angelico sembiante cara agli stilnovisti, ovvero come una parente stretta della sordida megera di tradizione comico-realistica. Si legga con attenzione, ad esempio, questo sonetto di Rustico Filippi, in cui il ribrezzo destato dall'arpia ha, come in Dante, origine non solo visiva, ma olfattiva:

Dovunque vai, conteco porti il cesso,  
oi bug[ger]essa vec[c]hia puzzolente,  
ché quale-unque persona ti sta presso  
si tura il naso e fug[ge] immantenente.  
[...]  
in corpo credo figlinti le volpe,  
ta lezzo n'esce fuor, sozza giomenta.<sup>4</sup>

E che un ritratto simile si presti anche ad assumere significati allegorici sono gli stessi poeti comici a dircelo, come dimostra l'immagine di madonna Povertà nella celebre *Canzone del fi' Aldobrandino*:

Questa mia moglie di cui ti favello  
non mostra altro che l'ossa, tanto è magra,  
e 'l mal della podagra  
par ch'aggia in sé; più negra è che la notte.  
Ahi, quanto or[r]ibil cosa pare e agra  
la fronte sua vestita de capello  
e collo infiato ciglio!  
Piangoli li oc[c]hi e 'l capo sì li gotte,  
e poi, apresso le dolenti grotte  
de l'ampio naso, mostra pur le fossie  
coi denti radi e lunghi;  
i labri ha curti: par che se rag[giu]nghi,  
sì l'una gota co l'altra se cossie;  
e ciascuna beltade in lei redoppia.  
Or puoi saper se noi siam bella cop[p]ia.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> L. Tonelli, *Il canto XIX del Purgatorio*, in *Lecture dantesche. Purgatorio*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1958, p. 380.

<sup>4</sup> Lo si può leggere integralmente in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, p. 364.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 437-438.

Come si vede, Dante aveva già a portata di mano tutto ciò che gli serviva, e non ci riferiamo semplicemente alla raffigurazione della «femmina balba», ma anche a quella della sirena: il fatto stesso che ella divenga tale agli occhi del poeta ribalta la concezione amorosa stilnovistica in cui è lo sguardo della donna a cagionare la trasformazione di colui che la contempla, e non il contrario. Anche l'immagine della sirena – e qui veniamo alla seconda delle questioni da cui siamo partiti – deve quindi in parte la sua origine a quanto di lei si dice nella lirica coeva. Si rifletta anzitutto su un dato di fatto: Dante, com'è noto, non aveva potuto leggere l'*Odissea*, sicché era dalle fonti latine che aveva conosciuto – sia pure per sommi capi – il celebre episodio omerico, in particolare da Cicerone (*De finibus* V 18) e Seneca (*Ad Lucilium* LVI 15 e CXXIII 12): se in quest'ultimo il mito era fuggevolmente accennato, ma non tanto da lasciare dubbi sull'esito felice dell'avventura del Laerziade, nel primo egli poté addirittura prendere contezza, grazie alla traduzione approntata dallo stesso oratore di Arpino, dell'archetipo ellenico, e segnatamente dei versi nei quali le fallaci creature invitano Ulisse a dar tregua al suo viaggio onde prestare ascolto ai loro canti. I rimandi, anche lessicali, delle due terzine intonate dalla «dolce serena» alla versione ciceroniana sono di tutta evidenza, e altri studiosi hanno già dimostrato con quanto scrupolo l'Alighieri vi si sia attenuto,<sup>6</sup> in questo modo sgombrando il campo dalle perplessità di alcuni pur autorevoli commentatori.<sup>7</sup> E

<sup>6</sup> Si veda soprattutto l'accurato raffronto condotto da G. Mezzadrolì nel suo art. *Dante, Boezio e le sirene*, in «Lingua e Stile», 25 (1990), pp. 25-33.

<sup>7</sup> G. Padoan, in particolare, ha espresso forti dubbi sulla conoscenza da parte di Dante del succitato passo del *De finibus*, ritenendo più probabile una derivazione dell'episodio da Cicerone, *De officiis* I 31, e da Ovidio, *Ars amandi* II 125-144, ove si parla della permanenza dell'eroe greco presso Calipso, la quale, essendo pressoché sconosciuta al poeta, sarebbe stata erroneamente identificata nella nostra serena (cfr. *Sirene [serena]*, in *Enciclopedia Dantesca, ad vocem*, V, Istituto Treccani, Roma 1984, pp. 268-269). L'equivoco nasce in realtà da un'errata interpretazione dei versi 22-23 («Io volsi Ulisse del suo cammin vago / al canto mio»), un tempo letti come la prova del fatto che per Dante Ulisse sarebbe stato irretito dalla serena, presso la quale si sarebbe fermato per un certo periodo, tutto ciò in aperto contrasto e col racconto omerico e con la versione ciceroniana del mito, conforme, da un punto di vista narrativo, all'archetipo. Al riguardo è però da dire che: *a*) il testo incriminato del *De finibus* («Vidit Homerus probari fabulam non posse, si cantiunculis tantus vir irretitus teneretur: scientiam pollicentur, quam non erat mirum sapientiae cupido patria cariorem esse»), come ha chiarito G. Mezzadrolì, «non afferma che Ulisse non si lasciò 'irretire' dalle Sirene, ma che la *fabula* sarebbe incredibile se *tantus vir* semplicemente fosse stato attratto da *cantiunculis*. Ulisse [...] è stato affascinato e distolto dal suo cammino dalla promessa, da parte delle sirene, della *scientia*, per lui senz'altro più cara della patria. Di questo, dunque, e solo di questo, il passo di Cicerone informa Dante, peraltro all'oscuro di altri particolari dell'episodio omerico» (*Dante, Boezio e le sirene*, cit., p. 30); *b*) la nostra serena non asserisce affatto di aver ammaliato Ulisse costringendolo a rimanere presso di lei, ma soltanto di aver indotto l'eroe, benché «del suo cammin vago», ovvero desideroso di navigare alla volta della patria, a volgersi, a prestare orecchio al suo canto (utilizziamo qui la costruzione del periodo e la spiegazione dell'aggettivo «vago» fornite da F. Maggini nel suo illuminante articolo «*Io volsi Ulisse del suo cammin vago*» [*Purg. XIX, 22*], in «La Rassegna della Letteratura italiana», 61 [1957], pp. 456-458, costruzione altresì confermata dagli esametri ciceroniani, come dimostrato dalla Mezzadrolì a p. 29 del suo cit. saggio); *c*) se anche la serena intendesse dire d'aver irretito l'Itacese, ciò non necessariamente corrisponderebbe alla reale interpretazione del mito da parte del poeta, non potendosi escludere «che faccia qui Dante parlar costei da menzognera, che facciala, cioè, falsamente vantarsi d'aver tratto Ulisse del suo cammino» (B. Lombardi, commento a D. Alighieri, *La Divina Commedia*, II, Ciardetti, Firenze 1830, p. 400), come menzognera, del resto, risulta la successiva affermazione: «e qual meco s'ausa, / rado sen parte; sì tutto l'appagò»; «ma l'abilità della femmina sta appunto nel saper mescolare insieme menzogne e mezze verità», osserva giustamente G. Muresu («*Io volsi Ulisse...*» [*Purg. XIX 22*]: *Dante e le sirene*, in Id., *Il richiamo dell'antica strega. Altri saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma 1997, p. 146); *d*) ammettiamo pure per assurdo che la serena non dica il falso onde circuire la sua prossima vittima e che le sue parole riflettano corretta-

tuttavia occorre ancora una volta evitare di stringere il poeta nei ceppi dei suoi modelli e stilarsi il cervello per cercare di indovinare cosa egli abbia realmente compreso del mito originale, posto che, come giustamente rileva M. Marti, «qui la Serena e Ulisse sono soltanto simbolici del richiamo dei beni terreni e dell'umana navigazione»,<sup>8</sup> ossia meri strumenti al servizio di una complessa allegoria che poco si cura del primitivo significato dell'antica *fabula*. Non deve perciò stupire la sostanziale estraneità del Nostro all'interpretazione del mito suggerita nel *De finibus*, ove si asserisce che le sirene attiravano i naviganti non «vocum suavitate» né «novitate quadam et varietate cantandi», bensì «quia multa se scire profitebantur»: Cicerone legittimamente piega il racconto omerico al proprio fine, che è quello di provare quanto potente e irresistibile sia negli uomini l'innato desiderio di sapere, e può tranquillamente affermarsi che Dante ne segua l'esempio a sua volta piegando la medesima storia ad altre, differenti istanze.<sup>9</sup> Onde perseguire queste ultime, egli si giova di una cospicua produzione letteraria coeva o di poco antecedente nella quale le misteriose creature canterine che ammaliano gli uomini ricorrono frequentemente, ora come termine di raffronto utile a indicare celesti armonie sconosciute ai mortali, come in questi versi di Giacomino da Verona:

E ben ve digo ancora	en ver, sença bosia,
ke, quant a le soe voxe,	el befe ve paria
oldir cera né rota,	organ né simphonia,
né sirena né aiguana	né altra consa ke sia; <sup>10</sup>

ora, più prosaicamente, come metafora del potere seducente delle donne, come nella seguente strofa dei *Proverbia super natura feminarum* in cui, con indubbia originalità, l'ignoto rimatore accosta il canto dolce e periglioso delle sirene a quello, non meno amabile e insidioso, delle monache:

Lo canto de la serena	tant'è dolz e soave,
ke fa perir li omini	qe per mar va è nave:
quand vol, canta le moneche	canti dolci e soave,
ch'apre 'nde 'l cor ai omini	con seratura e clave; <sup>11</sup>

oppure come in questi versi del *Mare amoroso* che, per affinità concettuali e lessicali, sembrano costituire uno dei migliori antecedenti del passo dantesco:

mente il pensiero dell'autore: è comunque «sempre possibile che Dante stia qui aggiungendo un dettaglio autonomo alla propria versione della biografia di Ulisse, come ha già fatto inventandone l'ultimo viaggio nel passo precedente, e creando un ulteriore interludio all'unica deviazione 'canonica' (quella di Circe) come esempio aggiuntivo delle divagazioni, della multidirezionalità di Ulisse» (R. Hollander, commento a *La Commedia di Dante Alighieri. Purgatorio*, Olschki, Firenze 2011, p. 164). Egli, infatti, mai scrupolosamente rispettoso dei miti classici, si riserva il diritto di manipolare a suo piacimento le antiche *fabulae* per pervenire ai propri scopi. E d'altronde, se persino la storia contemporanea viene riletta in una chiave personale, poco aderente alla reale successione degli eventi, come nel caso di Guido da Montefeltro e Bonifacio VIII in *If* XXVII, e due persone diverse vengono fuse in un unico personaggio, come nei casi di Adriano V nel nostro canto e di Ugo Capeto nel successivo, perché mai il mito dovrebbe sfuggire a questo modo di procedere?

<sup>8</sup> M. Marti, *L'unità poetica del XIX del Purgatorio*, in Idem, *Dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Edizione dell'Ateneo, Roma 1962, p. 106 n.

<sup>9</sup> Dello stesso avviso G. Mezzadrolì in *Dante, Boezio e le sirene*, cit., p. 32, e G. Muresu, *Il richiamo dell'antica strega (Purgatorio' XIX)*, in Idem, *Il richiamo dell'antica strega*, cit., pp. 147-148.

<sup>10</sup> Giacomino da Verona, *De Ierusalem celesti*, 165-168, in *Poeti del Duecento*, cit.

<sup>11</sup> *Proverbia super natura feminarum*, 661-664, in *Poeti del Duecento*, cit.

e 'l bel cantare m'ha conquiso e morto  
a simiglianza de la serenella  
che uccide 'l marinar col suo bel canto (111-113).<sup>12</sup>

Ma sono soprattutto i tanti bestiari compilati in quel tempo ad approfondire con dovizia di particolari l'argomento, come il *Libro della natura degli animali*, che a questi esseri fantastici dedica un intero capitolo in cui fra l'altro si legge:

La serena si è una criatura molto nova, ché elle sono di tre nature. L'una si è messo pesce e messa fatta a similitudine de femena; l'altra si è messo uccello e messo femena; l'altra si è messo como cavallo e messo como femena. Quella che è [messo] pesce si ha sì dolce canto, [che] qualunque omo l'ode si è misteri che se li appressime; odendo l'omo questa voce, sì si adormenta, e quando ella lo vede adormentato sì li viene sopra e uccidelo. [...] Questa serena potemo noi appellare le femene che sono di bona conversazione, che ingannano li òmini li quali s'namorano di loro carnalmente, ché per qualunque cagione li òmoni s'namorano di loro, o per belessa di corpo o per vista che ella li faccia u per pa[raule] inganevile ch'ella dice, si può tenere morto sì como collui cui la serena ne inganna: che chi di folle amore è preso, bene pò dire che sia morto in tutti l'altri suoi fatti.<sup>13</sup>

E tuttavia è con ogni probabilità il *Bestiario moralizzato di Gubbio* il testo maggiormente tenuto in considerazione da Dante, in quanto il significato morale che il verseggiatore umbro attribuisce alla mitica creatura molto s'avvicina a quello attribuitole nel *Purgatorio*:

De le serene odito aggio contare  
ke canta oltra messura dolcemente,  
sì ke la gente ke va sopra mare,  
odendole, s'adormo amantenente;  
ed elle vanno poi, quando a lor pare,  
tucti li ocido e nullo se ne sente.  
Potemo la serena somegliare  
a questo mondo misero dolente,  
ke canta a voglia de li peccatori  
lo sì dolcemente ke 'lli fa dormire,  
poi li ocide e mandali ad onferno,  
ove so' canti pieni de dolori.  
Per Dio merzé, no 'lli voliate audire,  
ke ve torran la vita senpiterno.<sup>14</sup>

Come si è appena constatato, il canto della «dolce serena» scaturisce dalla confluenza di elementi tanto classici che medievali, ragion per cui ogni altra disquisizione relativa alla sua maggiore o minor fedeltà alla *fabula* greca appare quantomeno oziosa. E d'altronde vien da chiedersi, come fa Paparelli, «che senso abbia riferirsi al testo omerico, quando del viaggio di Ulisse e della sua fine Dante ha dato tutt'altra versione».<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Comparazione analoga si riscontra nella canzone *Membrando ciò c'Amore* di Guglielmo Beroardi, ove a un certo punto si legge: «son rotto come nave / che pere per lo canto / che fano tanto – dolze le serene: / lo marina' s'obria, / perde e va per tal via / che perir lo comvene» (*Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice vaticano 3793*, a cura di A. D'Ancona e D. Comparetti, II, Romagnoli, Bologna 1881, p. 352).

<sup>13</sup> *Libro della natura degli animali*, § 16, in *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Ricciardi, Milano-Napoli 1959, p. 305.

<sup>14</sup> *Bestiario moralizzato di Gubbio*, XLIV, in *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Einaudi, Torino 1996, p. 515.

<sup>15</sup> G. Paparelli, *Canto XIX*, cit., p. 710.

Riguardo invece al significato allegorico della *visio*, nel suo insieme essa non desta particolari perplessità negli studiosi (eccezion fatta per un unico aspetto, la «donna santa e presta»). D'altronde, il suo posizionamento strategico come ideale preludio alla scalata della parte sommitale della montagna, ove son puniti coloro che con un eccesso di vigore amarono le cose terrene, e la successiva esplicita 'esposizione' di Virgilio («Vedesti», disse, «quell'antica strega / che sola sovr'a noi omai si piagne; / vedesti come l'uom da lei si slega», 58-60) non lasciano dubbi sul fatto che il poeta abbia qui voluto dare plastico risalto ai temi cruciali della *vanitas vanitatum* e del *contemptus mundi*.<sup>16</sup> i beni mondani, piacenti e inebrianti se valutati superficialmente, seducenti e allettanti come una sirena, non tardano poi a palesare la loro natura imperfetta e ributtante una volta provati, come dimostra poco dopo la vicenda esemplare di Adriano V.<sup>17</sup>

Resta però da chiarire l'identità della «donna santa e presta», autentico rovello intorno al quale si sono sempre interrogati i commentatori senza mai pervenire a una conclusione autenticamente persuasiva e unanimemente accettata. Occorre per questo tornare ancora una

<sup>16</sup> Molti commentatori, sulla scorta di Pietro di Dante, hanno identificato nelle varie imperfezioni della «femmina balba» dei precisi significati simbolici relativi ai tre peccati puniti negli ultimi gironi: «in quo balbutiatu denotat affectionem gulae; in obliquitate oculorum, luxurie; in impedimento manuum et pedum, avaritie» (*Petri Alagherii super Dantis ipsius genitoris Comediam commentarium*, Garinei, Florentiae 1845, p. 431); di identico avviso N. Tommaseo (commento a D. Allighieri [sic], *Commedia*, II, Pagnoni, Milano 1869, p. 268) e M. Marti (*L'unità poetica del XIX del Purgatorio*, cit., p. 105), benché, come ha rilevato acutamente G. Muresu, appaia un'operazione «del tutto sterile e fuorviante [...], non foss'altro per l'impossibilità di conciliare il tre, che è appunto il numero dei vizi capitali da lei raffigurati, con le cinque caratteristiche evidenziate da Dante» (*Il richiamo dell'antica strega*, cit., p. 97). Leggere varianti hanno proposto, con esiti non meno infelici, F. Romani (*Il canto XIX del Purgatorio*, Sansoni, Firenze 1902, pp. 14-15) e L. Tonelli (*Il canto XIX del Purgatorio*, cit., p. 379). Letture alquanto stravaganti, invece, quelle di M. Picone, M. Palma e R. Hollander. Il primo fornisce un'interpretazione retorico-letteraria (che qui appare però fuori contesto) della «femmina balba» ravvisando in essa «l'emblema della mistificazione operata dalla lirica amorosa, quando questa venga orientata verso il polo dell'eros disconoscendo il polo della *carita*» (*Canto XIX*, in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze 2001, p. 294). M. Palma opta poi per una spiegazione di tipo politico di questo come degli altri due sogni del *Purgatorio*, nei quali rintraccia «i materiali che troveranno posto, prenderanno vita, verranno ad animarsi e ad interagire, troveranno la loro sintesi ed apoteosi nella grande figurazione apocalittica con la quale Beatrice chiude la seconda cantica» (*Appunti sulla «femmina balba»*, cit., p. 137), ragion per cui «la femmina seduttrice del secondo sogno diviene, o meglio resta la "puttana sciolta" che dopo aver tentato di concupire Dante è condotta nella selva dal gigante» (*ibidem*). Di sapore alquanto diaristico, infine, la lettura di R. Hollander, il quale, confondendo clamorosamente autore e personaggio, sostiene che «il sogno di Dante [...] deve avere anche un significato specifico per lui: se la donna è l'oggetto del suo desiderio, deve avere una connessione particolare con la lussuria, dato che non si hanno indizi di nessun tipo nella *Commedia* che Dante si considerasse in alcuna misura avaro (o prodigo) o ghiotto» (commento cit., pp. 161-162); e ritenendo perciò la strega collegata «a un qualche desiderio sessuale illegittimo», la identifica nella «prima (e carnale) donna per cui aveva tradito Beatrice, quella che compare nella penultima sezione della *Vita nuova*» (ivi, p. 163).

<sup>17</sup> Andrà perciò parzialmente corretta la tesi di chi vuole che, «con i suoi due volti (il suo e quello della sirena), la "femmina balba" rappresenti la schietta negatività e l'intrinseca bruttezza dei beni mondani nascosti da belle e ingannevoli apparenze» (G. Sasso, *Un sogno di Dante*, in «La cultura», 45 [2007], p. 19): tali beni non sono brutti (ciò che farebbe pensare a una valutazione estetica davvero fuori luogo), ma imperfetti, manchevoli, difettosi, e perciò inappaganti. Spiega infatti Boezio: «Ogni sollecitudine de' mortali [...] ad un fine di beatitudine si sforza di pervenire, ciò è al bene; il quale acquistato, niente più desiderar si possa. Il quale per certo è sommo bene di tutti i beni, e tutti gli altri beni in sé contegnendo; a cui se alcuna cosa mancasse, sommo bene esser non potrebbe, perciò che rimarrebbe di fuori cosa che desiderar si potesse. Chiaro è, dunque, la beatitudine essere stato perfetto con ragunamento di tutti i beni» (*Della Filosofica Consolazione*, III II, cit., pp. 82-83).

volta alla già riportata onirocritica virgiliana: se infatti precedentemente abbiamo individuato nel sogno una struttura ternaria ABA limitatamente alla natura che di volta in volta assume la creatura femminile agli occhi del *viator*, grazie all'esposizione di Virgilio possiamo altresì rintracciare uno schema binario AB in cui ad A corrispondono i vv. 7-24, incentrati sulla visione di «quell'antica strega / che sola sovr'a noi omai si piagne», e a B i vv. 25-33 relativi alle modalità con cui «l'uom da lei si slega». Va anzitutto precisato un dato che troppo spesso sfugge agli interpreti moderni: l'appellativo «antica strega» non è impiegato dal poeta in senso spregiativo, quasi a voler sottolineare la turpitudine fisica, riflesso di quella morale, della «femmina balba»,<sup>18</sup> ma è sostanzialmente un sinonimo di «serena», dal momento che anch'essa, come la mitica creatura omerica, incanta e «dismaga».<sup>19</sup> Si veda, ad esempio, il giocoso sonetto *Vacche né tora pió neente bado* di Meo Abbracciavacca, nel quale, rispondendo a un analogo componimento di Guittone d'Arezzo contenente un'oscura allusione a non meglio precisate streghe che avrebbero ammalato il rimatore pistoiese, questi replica: «fata né strega non m'av'allacciato».<sup>20</sup> Altro che la vecchia orripilante e mostruosa abitualmente descritta! La strega è, come la fata, una creatura dotata di poteri sovranaturali, così chiamata da Virgilio perché è espressione assai più esplicita di sirena e meglio rispondente alla funzione chiarificatrice assuntasi dal personaggio, in quanto la strega ha poteri malefici e intrattiene rapporti col demonio, ciò che mette in risalto la natura insidiosa e travicante delle lusinghe dei beni mondani.<sup>21</sup> Spiega infatti il Buti, la cui percezione della realtà è la meno distante da Dante per ovvie ragioni cronologiche:

... chiamala strega: imperò che li vulgari dicono che le streghe sono femine, che si trasmutano in forma d'animali e succhiano lo sangue ai fanciulli; e secondo alquanti, se li mangiano, e poi li rifanno [...]. E così per simile questa felicità succhia l'amore che sta nel cuore umano, che à nutrimento da li spiriti, che evaporano del sangue tanto, che uccide l'anima, se poi nolla risuscita la grazia di Dio.<sup>22</sup>

La mostruosità delle streghe non è dunque di tipo estetico, ma etico e religioso, essendo esse, come spiega un altro scrittore trecentesco, Passavanti, «femmine che dicono di se medesime ch'elle vanno di notte in brigata con questa cotale tregenda, e compitano per nome molti e

<sup>18</sup> Equivoco in cui cade, ad es., M. Palma: «Dante (nel sogno) dapprima vede giusto, poi cade in inganno, infine si rende conto che la prima impressione era la vera: non una seducente sirena dunque ma una malefica strega» (*Appunti sulla «femmina balba»*, cit., p. 139).

<sup>19</sup> Sul senso da attribuire al verbo «dismagare» i commentatori sono da sempre assai incerti. Poiché tuttavia in *Pg* III 11 («da fretta, / che l'onestade ad ogn'atto dismaga») esso non può che significare 'togliere', 'sottrarre', ci sembra pacifico rinvenire qui un uso figurato del termine: 'togliere la volontà', e dunque 'ammaliare', 'incantare', ciò che ben s'accorda con la natura tanto della serena che della mondana concupiscenza che essa simboleggia, tant'è che lo stesso Dante dirà poi: «La cieca cupidigia che v'ammalia» (*Pd* XXX 139).

<sup>20</sup> Lo si legga integralmente in *Poeti del Duecento*, cit., p. 345.

<sup>21</sup> Sulla natura diabolica e perversa delle streghe, sarà bene tener presente anche questo passo dei *Fatti di Cesare* nel quale, ancora una volta, nessun accenno si trova relativamente a una loro repellenza esteriore: «Sesto, figliuolo di Pompeio, essendo desideroso di voler sapere lo fine de la battaglia, missesi con sua compagnia a cercar per questa incantatrice, la quale avea nome Ericon, sì come noi aviam detto. E tanto andaro cercando per rocci e per antichi sepolcri, che la trovaro sedere in una roccia, là dove la battaglia doveva essere, e traeva suchi d'erbe e faceva incantamenti per induc[i]are le lingue d'inferno che la battaglia non rimutassero di quello luogo, perciò che molto desiderava d'aver abbondanza di nobili corpi morti, sì com'ella attendeva in quella battaglia. Assai si diletta di rendere sacrificio a quelli d'inferno di un sangue come di Cesare o di Pompeio. Molto si diletta d'aver abbondanza di [n]ervi e di mirolli de' morti, per presentarli alli demoni» (in *La prosa del Duecento*, cit., p. 484).

<sup>22</sup> F. da Buti, *Commento sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri* (sic), a cura di C. Giannini, II, Fratelli Nistri, Pisa 1860, pp. 449-450 *passim*.



molte di loro compagna; e dicono che le donne della torma, che guidano l'altre, sono Erodiade, che fece uccidere san Giovanni Batista, e la Diana antica dea de' Greci». <sup>23</sup> Lo stesso Dante, del resto, quando vi s'imbatte nella quarta bolgia infernale, mai fa cenno a una loro presunta deformità fisica precedente l'arrivo in Inferno, ravvisando piuttosto in costoro «le triste che lasciaron l'ago, / la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; / fecer malie con erbe e con imago» (*If* XX 121-123), e dunque non creature fantastiche e irreali, bensì donne comuni ree d'aver rinnegato la fede e d'essersi votate al maligno e alle quali il poeta attribuisce, «attraverso l'uso dei due verbi *lasciare* e *farsi*, la responsabilità ma anche la consapevolezza della scelta compiuta e del cammino intrapreso». <sup>24</sup> In conclusione, come ha osservato acutamente il Lombardi, *rara avis* nel generale fraintendimento in cui sono caduti i commentatori moderni, la «dolce serena» è «strega» in quanto «maliarda, ammaliatrice, incantatrice degli umani cuori», e «antica perocché coetanea all'uman genere, come lo è certamente il fallace piacere». <sup>25</sup>

Come conferma l'onirocritica virgiliana, la «donna santa e presta», con la sua improvvisa sortita e quel che ne segue, rappresenta l'antidoto al veleno instillato dalla strega, il solo modo attraverso cui l'uomo possa sciogliersi dai suoi lacci: è grazie al suo provvidenziale intervento che la ragione, debitamente sollecitata, riprende il controllo di sé e, figgendo a sua volta lo sguardo in lei, squarcia le vesti della sirena e svela l'orrore che queste celavano. Ora, posto che la donna in questione o è un personaggio vero e proprio o è un'ipostasi, se ammettiamo la prima ipotesi, non possiamo che ravvisarvi una delle «tre donne benedette» (*If* II 124) già intervenute in favore di Dante al principio del suo viaggio ultraterreno, ossia la Vergine, S. Lucia e Beatrice. <sup>26</sup> E non c'è dubbio che la definizione di «santa e presta» ben s'attagli alla *mater Dei*, la cui «benignità non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiate / liberamente al dimandar precorre» (*Pd* XXXIII 16-18), sollecitudine caritatevole già esplicitatasi nel 'prologo in cielo' del poema allorché ella «chiese Lucia in suo dimando» (*If* II 97) e ribadita nel *Purgatorio* proprio nel canto immediatamente precedente a questo con l'*exemplum*, gridato dalla «turba magna» degli accidiosi, di Maria che «corse con fretta a la montagna» (*Pg* XVIII 100), ovvero *cum festinatione*, come recita l'Evangelista, in occasione della visita a Elisabetta in

<sup>23</sup> J. Passavanti, *Lo Specchio della vera penitenza*, Silvestri, Milano 1842, p. 373.

<sup>24</sup> D. Corsi, *Diaboliche maledette e disperate. Le donne nei processi per stregoneria (secoli XIV-XVI)*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 26-27.

<sup>25</sup> B. Lombardi, commento cit., p. 405. Non lontana da questa la spiegazione del Biagioli: «strega, perché con false apparenze tira i cuori» (commento cit., p. 311). E Muresu chiosa altresì: «antica come il demonio, che in due precedenti occasioni le anime purganti e la stessa guida di Dante avevano appunto definito "antico avversaro"» (*Il richiamo dell'antica strega*, cit., p. 94).

<sup>26</sup> Non è possibile dar qui conto esaurientemente delle varie ipotesi avanzate in merito dagli esegeti danteschi nel corso dei secoli e discuterle in maniera analitica. Ci limitiamo perciò a segnalare che l'interpretazione che ha riscosso maggiori consensi è quella di chi (come F. Romani, L. Tonelli, M. Picone) ravvisa nella «donna santa e presta» Beatrice (che però Dante, incomprensibilmente, non riconoscerebbe affatto, ciò che appare assai inverosimile); oggi meno frequente l'identificazione (sostenuta con forza da G. Biagioli e A. G. De Marzo) con Lucia, il cui essere emblema della Grazia illuminante la rende evidentemente buona per ogni allegoria in cui si configuri un intervento celeste; non condivisibile la convinzione del Buti e del Sapegno che si tratti della Filosofia, che costituirebbe una sorta di doppio di Virgilio difficilmente giustificabile; più isolate (e ancor più improbabili) tutte le altre proposte: la virtù intellettuale (Pietro di Dante), la ragione (l'Ottimo commento), la verità (B. Lombardi), la coscienza (E. Bodrero), la vita attiva (M. Marti), la giustizia (G. Paparelli), ecc. Tesi, queste ultime, tutte interessanti ed esposte con argomentazioni puntuali, ma con un difetto che ci sembra le accomuni indistintamente, ossia l'esser poco intelleggibili, frutto di un eccesso di elucubrificazione che toglie all'allegoria quell'immediata decifrabilità che per il poeta la contraddistingue, come dimostra il fatto che, «diversamente da quanto detto sull'*antica strega*, la cui identità allegorica è precisata in modo ben puntuale, nulla egli afferma riguardo al valore simbolico della donna» (G. Muresu, *Il richiamo dell'antica strega*, cit., p. 101).

Ebron (*Lc* 1,39); senza dire poi che nel canto successivo al nostro, subito dopo l'apostrofe contro la «maladetta [...] antica lupa» (*Pg* XX 10), le prime parole pronunciate da Ugo Capeto sono: «Dolce Maria!», invocata «nel pianto» dal monarca francese che ne rievoca significativamente la rassegnata indigenza materiale («Povera fosti tanto, / quanto veder si può per quello ospizio / dove sponesti il tuo portato santo», ivi 22-24). Incastonata fra questi due momenti mariani che celebrano lo zelo della Vergine e il suo disprezzo delle vanità terrene, la *visio per somnum* assume così una valenza tanto devozionale *stricto sensu*, se si pensa alla Madonna come personaggio oggetto di venerazione cui appellarsi contro il maligno, quanto parentetica, se la si considera come emblema d'ogni virtù e in particolare della carità. Non si dimentichi, del resto, che in ogni girone del Purgatorio, fra le storie esemplari positive opposte ai vizi ivi puniti, non manca mai un episodio mariano: è lei, *fons virtutum*, «ad aprire l'itinerario delle anime verso la salvezza», come ha rilevato M. Apollonio, e «la metanoia penitenziale comincia perciò sempre da Maria». <sup>27</sup> In questo senso, il sogno tutto potrebbe configurarsi come la sintesi di un cammino di purificazione scandito in due tappe, dall'iniziale traviamen- to prodotto dalle lusinghe mondane alla resipiscenza finale prodotta dalla contemplazione delle virtù mariane: gli occhi di Virgilio, che «sono la discrezione e lo intelletto», <sup>28</sup> come già il Buti pensava, sono «fitti pur in quella onesta» che tali virtù incarna, ovvero meditano con attenzione intorno alla loro natura e, illuminati dal loro fulgore, si ridestano dal torpore spirituale in cui erano piombati e riprendono a discernere il bene dal male, il vero dal falso: da qui lo svelamento della turpitudine della sirena da parte della ragione, sufficiente a ciò «in quanto l'effetto conosciuto del male sveglia la coscienza». <sup>29</sup> Ma questo cammino rispecchia di fatto quello delle anime che il pellegrino incontra e il cui percorso salvifico passa anche attraverso la duplice riflessione intorno alle virtù (*in primis* quelle della *regina coeli*) e alle conseguenze del peccato (ravvisabili, all'interno del sogno, nell'*exemplum* di Ulisse «dismagato» dalla sirena). E se è vero, com'è vero, che le *visiones* mattutine preannunziano eventi futuri, possiamo allora concludere che Dante ha probabilmente inteso qui prefigurare il proprio *iter* di contrizione e penitenza cui la ragione, sollecitata dall'intervento della grazia e illuminata dalle virtù di cui è sommo compendio la Vergine, ha già dato principio soccorrendo il peccatore smarritosi nella «selva oscura» e che verrà successivamente esplicitato nel *Paradiso* allorché il *viator* augurerà a se stesso di tornare «a quel divoto / trionfo per lo quale io piango spesso / le mie peccata e 'l petto mi percuoto» (*Pd* XXII 106-108). Lo schema del sogno riproduce perciò l'*itinerarium mentis in Deum* del poeta stesso e degli uomini tutti, chiamati a smascherare gli allettamenti della mondana concupiscenza attraverso la contemplazione delle virtù. Al disvelamento del ventre della sirena e del tanfo che promana da esso ci sembra altresì che nel poema si richiamino e si contrappongano al tempo stesso le parole pronunciate nel XXIII del *Paradiso* dalla «facella» che fascia della sua luce la *Mater Dei* «a guisa di corona» e che canta con «circolata melodia»:

Io sono amore angelico, che giro  
 l'alta letizia che *spira del ventre*  
 che fu albergo del nostro disiro (103-105).

A identificare nella «donna santa e presta» Maria concorrono, infine, motivi d'ordine struttu- rale: se infatti il sogno del IX canto vede l'aquila-Lucia trasportare il pellegrino alle soglie del Purgatorio e quello del XXVII prefigura l'incontro del poeta con Rachele-Beatrice, oltre che con Lia-Matelda, le logiche di simmetria cui il poema obbedisce spingono per il riconosci-

<sup>27</sup> M. Apollonio, *Maria Vergine*, in *Enciclopedia Dantesca*, ad vocem, III, cit., p. 836.

<sup>28</sup> F. da Buti, commento cit., p. 447.

<sup>29</sup> N. Tommaseo, commento cit., p. 268.

mento della presenza dell'altra «donna benedetta» in questa visione, che si configura pertanto come *visio per somnum* e *visio mystica* al tempo stesso.