

# SAGGI

*Letterature*

*Comitato scientifico*

Raffaele Giglio (Napoli, “Federico II”)

Michael Lettieri (Toronto)

Marco Lucchesi (Rio de Janeiro)

Rocco Morano (Toronto)

Fabio Pierangeli (Roma, “Tor Vergata”)

Francesco Spera (Milano, Statale)

*Coordinatore e responsabile editoriale*

Fabio Pierangeli



Guglielmo Barucci

“SIMILE A QUEL CHE  
TALVOLTA SI SOGNA”

I sogni del *Purgatorio* dantesco

Le Lettere

Il volume è pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici.

Copyright © 2012 by Casa Editrice Le Lettere – Firenze

ISBN 978 88 6087 618 8

[www.lelettere.it](http://www.lelettere.it)

*A mio padre e mia madre  
semplicemente, grazie*



## INDICE

Premessa . . . . .	p.	9
I. SERMO POLYXENUS: DELL'AMBIGUITÀ DEI SOGNI. . . . .	»	11
1. Alcuni problemi preliminari: tra filosofia e immaginario. . . . .	»	11
2. Il viaggiatore sognante. . . . .	»	29
3. L'architettura onirica del <i>Purgatorio</i> . . . . .	»	46
II. UN'AGUGLIA NEL CIEL. PRIMO SOGNO . . . . .	»	61
1. Tra realtà e immaginazione . . . . .	»	61
2. L'aquila e il suo valore culturale . . . . .	»	71
3. La metamorfosi e il viaggio . . . . .	»	78
4. Bruciare d'amore: mito e teologia. . . . .	»	85
5. Voli e conoscenza . . . . .	»	92
6. La tentazione e Adamo . . . . .	»	96
III. IO SON DOLCE SERENA. SECONDO SOGNO . . . . .	»	105
1. I pensieri consci e l'assopimento . . . . .	»	105
2. Il tempo del sonno: tra divinazione, accidia e melanconia . . . . .	»	110
3. La sirena: il mito individuale. . . . .	»	117
4. Ulisse al varco . . . . .	»	123
5. La <i>curiositas</i> . . . . .	»	130
6. Dante al bivio . . . . .	»	134
7. Una donna che non è ciò che pare . . . . .	»	144
8. Virgilio, la debolezza della ragione, la sapienza . . . . .	»	153
9. La tentazione e il sogno. . . . .	»	158
10. La sacra rappresentazione e la veglia . . . . .	»	165
11. Il rimprovero di Beatrice: sirene e pargolette. . . . .	»	169

IV. LEI LO VEDERE, E ME L'OVARE. TERZO SOGNO . . . . .	p. 177
1. Prima del fuoco . . . . .	» 177
2. La preparazione al sonno . . . . .	» 188
3. Il sogno: incontro a Lia . . . . .	» 195
4. Il risveglio e la confessione . . . . .	» 209
 Bibliografia . . . . .	 » 219



## PREMESSA

Questo volume costituisce l'esito di un percorso cominciato con un intervento dal titolo *Erotico e demoniaco nell'incubo della femmina balba*, pubblicato nel 2008 nella miscellanea dantesca *Novella fronda* a cura di Francesco Spera. In tale saggio si analizzavano alcuni degli elementi culturali e visivi del secondo dei tre sogni vissuti da Dante nel corso dell'ascesa purgatoriale, cercando di ricostruirne la trama di richiami e opposizioni ad altri episodi della seconda cantica. Proprio il riconoscimento della centralità, strutturale e tematica, del secondo sogno all'interno del *Purgatorio* ha consigliato di riprendere e radicalmente approfondire quella prima pagina, inserendola nel più generale contesto onirico non solo del secondo regno, ma dell'intera *Commedia*. Il sogno, infatti, non è solo un'esperienza reale che il *viator* vive nelle tre notti trascorse, in altrettanti fondamentali momenti di transizione, sulle pendici del Purgatorio; esso è anche un patrimonio di immagini, similitudini e riferimenti che pervade tutto il poema caricandosi di un valore proprio e che costituisce quindi il più ampio orizzonte, concettuale e simbolico, in cui leggere i tre sogni purgatoriali.

In questa sede si è deciso, per agilità espositiva, di ricondurre l'intera questione dei sogni purgatoriali a tre capitoli monografici, uno per ogni sogno. In ciascuno di essi, con una qualche duttilità dovuta alle differenze tra gli episodi onirici, si affrontano l'ambientazione notturna, i modelli, i codici culturali, i percorsi narrativi, la dimensione macrotestuale. Questi tre capitoli sono preceduti da un primo dedicato ad alcuni aspetti essenziali per l'inquadramento dell'esperienza onirica dantesca: il pensiero patristico sui sogni e le diverse teorie medico-filosofiche medievali, così come lo stesso immaginario più strettamente popolare; il rapporto macrostrutturale tra inizio e fine del poema e gli episodi notturni purgatoriali; i parallelismi formali che caratterizzano questi ultimi.

I tre sogni trovano dunque un ruolo e uno spazio centrali all'in-

terno sia dell'itinerario dantesco, il cui statuto è quanto mai complesso, sia dell'opera stessa, intrinsecamente metamorfica, ponendosi così come forma criptica e intermedia della grande visione soprannaturale.

Al momento del congedo da queste pagine, i miei sinceri ringraziamenti vanno a Francesco Spera, che le ha intuite, incoraggiate, guidate e quando necessario pungolate, e a Fabio Pierangeli, che ha generosamente accolto il volume nella Collana da lui diretta.

## SERMO POLYXENUS: DELL'AMBIGUITÀ DEI SOGNI

1. *Alcuni problemi preliminari: tra filosofia e immaginario*

Il viaggiatore di mondi ultraterreni, quando cala la notte sulle pendici del Purgatorio, dorme. I sogni di Dante nella *Commedia*, o piuttosto – e non è, ovviamente, un aspetto secondario – nella seconda cantica, hanno attirato un'attenzione critica che, progressivamente, dall'analisi dei singoli episodi, considerati nella loro dimensione circoscritta, quasi microletture, si è espansa a inquadrarli all'interno dell'opera, riconoscendovi anzi una chiave di lettura per l'intera *Commedia*, con implicazioni per l'impianto generale del poema, la sua fisionomia, il suo senso.

I tre momenti onirici assumono nella *Commedia* un ruolo del tutto particolare e di eccezionale rilievo sia poiché rimandano a elaborazioni e posizione sedimentate in profondità nella cultura classico-cristiana, poi rivitalizzate dalle più avanzate avanguardie filosofiche e scientifiche, sia perché per il lettore medioevale i tre sogni purgatoriali dovevano essere un elemento insieme sorprendente e riconoscibile. Come ricorda Jacques Le Goff<sup>1</sup>, il XII secolo segna un crinale fondamentale nella cultura occidentale, prospettandosi come un'epoca di «riconquista del sogno», sottratto al territorio demoniaco – come era stato nell'Alto Medioevo<sup>2</sup> – per essere ricondotto sotto a una ben più rassicurante matrice divina;

---

<sup>1</sup> J. LE GOFF, *I sogni nella cultura e nella psicologia collettiva dell'Occidente medioevale* [1971], in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 279-286: 285.

<sup>2</sup> Per l'alto medioevo si vedano in primo luogo ID., *Il cristianesimo e i sogni (secoli II-VII)* [1985], in *L'immaginario medioevale*, Bari-Roma, Laterza, 1988, pp. 141-208 e l'ancora fondamentale S.F. KRUGER, *Il sogno nel medioevo* [1992], Milano, Vita e pensiero, 1996.

tra XI e XII secolo, comunque, l'attenzione per i sogni fu vivace e aperta a molteplici prospettive: non solo si ebbe un'ampia diffusione di sogni all'interno di opere bio- e autobiografiche<sup>3</sup>, collegabile a un cresciuto interesse per l'individualità psicologica<sup>4</sup>, ma anche una ricca fioritura di testi sulla natura e il significato dei sogni; in particolare le cause del sogno furono indagate e ricondotte sia a una dimensione psicologica<sup>5</sup> sia a una medico-fisiologica<sup>6</sup>, che ne ridussero, quando non annichilirono, la dimensione teologica.

Nello scontrarsi, e intersecarsi, di prospettive, l'epoca dantesca e pre-dantesca vede così un fiorire di opere fondamentali sull'oneirocritica, tanto più rilevanti poiché vi si implicano temi quali la predestinazione, la magia, la profezia, la natura dell'anima, la conoscenza. Tutto ciò, peraltro, all'interno di un contesto in cui nella cultura e, ancor più importante, nell'immaginario popolare dei lettori si stratificano elementi di matrice diversa, volgarizzati e miscelati, non riconducibili a posizioni teoriche coerenti e rigorosamente riconoscibili.

I tre sogni purgatoriali, pertanto, prima ancora che per il loro significato e per le implicazioni con le correnti filosofiche contemporanee, devono essere considerati alla luce degli effetti che la loro stessa presenza avrebbe potuto produrre sui lettori. Il sogno, infatti, nella cultura medioevale diffusa, ma anche nel pensiero religioso più moderno, conserva un ruolo ambiguo, forma di contatto col

---

<sup>3</sup> Si veda ad esempio J.-C. SCHMITT, *L'autobiografia sognata* [1985], in *Religione, folklore e società nell'Occidente medioevale*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 269-286: 279, che insiste sulla connessione tra racconto dei sogni e narrazione di una conversione interiore.

<sup>4</sup> R. BRENTANO, *Il sogno di sant'Anselmo e lo sviluppo della biografia medioevale*, in V. BRANCA – C. OSSOLA – S. RESNIK (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 395-406; J.-C. SCHMITT, *Sognare nel XII secolo*, in *Religione, folklore e società nell'Occidente medioevale*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 239-268.

<sup>5</sup> Si vedano M. FATTORI, *Sogni e temperamenti*, e T. GREGORY, *I sogni e gli astri*, entrambi in T. GREGORY (a cura di), *I sogni nel medioevo*. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, rispettivamente alle pp. 87-109 e 111-148.

<sup>6</sup> V. BARTOLI, *Il sonno nella medicina medioevale*, in N. TONELLI (a cura di), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Siena (16-18 novembre 2006), Pisa, Pacini, 2008, pp. 83-107; precedentemente in V. BARTOLI e P. URENI, *Sonno e «animi deliquium» nel viaggio ultraterreno di Dante*, in «Studi danteschi», LXIX (2004), pp. 211-229 erano state invece affrontate le tipologie di sonno, sia naturali sia preternaturali, presenti nella *Commedia*.

divino quanto varco per l'ingresso del demoniaco; proprio questa particolare ambiguità non può essere preliminarmente elusa per sogni rappresentati in un poema di ambito religioso. Che i sogni fossero un tema teologicamente "sensibile" – senza rievocare i codici tardo-imperiali e poi romano-barbarici e carolingi, o i Decretali, che generalmente assimilano direttamente l'interpretazione dei sogni alle pratiche di magia – era d'altronde sancito nelle numerose condanne dell'Antico Testamento nei confronti della divinazione attraverso i sogni: la più famosa è forse riconoscibile, nel *Deuteronomio*, nel suo inserimento all'interno di un lista di pratiche volte alla conoscenza del futuro, tutte ugualmente segnate da uno stigma negativo<sup>7</sup>:

cave ne imitari velis abominationes illarum gentium  
 nec inveniatur in te [...]  
 [...] qui ariolos sciscitetur et observet somnia atque auguria  
 ne sit maleficus ne incantator  
 ne pythones consulat ne divinos  
 et queraat a mortuis veritatem  
 omnia haec abominatur Dominus<sup>8</sup>.

Nella stessa ottica, in una simile rassegna a fianco di augurii, sorti e negromanzia, il *Decretum* di quel Graziano che «l'uno e l'altro foro / aiutò» (*Pd* X 104-105) menziona esplicitamente i "libri di Daniele" – repertori popolari di immagini e dei loro significati che costituiscono nel Medioevo la più fortunata chiave di sogni – con una formulazione che ne nega ogni autorevolezza religiosa («qui adtendunt somnialia scripta, et falso in Danielis nomine intitulata»<sup>9</sup>). Il conflitto tra interpretazione dei sogni e fede religiosa è sancito già nell'Antico Testamento<sup>10</sup>, che costituisce infatti l'ossatura della rigorosa normativa medioevale contro le pratiche divinatorie attraverso i sogni, tanto che, per portare un unico esempio, *Deuteronomio* 13, 1-4 sarà incorporato sempre

<sup>7</sup> Sul rapporto tra diritto canonico e interpretazione dei sogni cfr. S.F. KRUGER, *op. cit.*, pp. 27-32.

<sup>8</sup> *Dt* 18, 9-12. Si cita da *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, rec. R. Weber.

<sup>9</sup> *Decretum*, C. 26, q. 7, c. 16. Cfr. M. SEMERARO, *Il «Libro dei sogni di Daniele». Storia di un testo "proibito" nel Medioevo*, Roma, Viella, 2002, p. 26, da cui sono citati questo e i successivi testi giuridici.

<sup>10</sup> Si veda anche *Lv* 19, 26: «Non augurabimus, non osbservabitis somnia».

nel *Decretum* allorché sancisce: «non audies verba prophetae aut somniatoris quia temptat vos Dominus Deus [...] utrum diligatis eum, an non»<sup>11</sup>. Un ammonimento che va quindi ben oltre la raccomandazione di non servirsi dell'interpretazione dei sogni, ma intima di diffidare proprio di coloro che si professano profeti sulla base di messaggi comunicati nel sogno, come ribadito anche ad esempio da Geremia<sup>12</sup>. Osservazioni, incidentalmente, applicabili allo stesso Dante. E d'altronde, più generalmente, il sogno è individuato in molteplici passi biblici come lo strumento dei falsi profeti; una posizione radicale che si sedimenta anche nel *De Monarchia* dantesco in merito a coloro che si appropriano della parola divina per i propri scopi: «O summum facinus, etiamsi contingat in sompniis, ecterni Spiritus intentione abuti!»<sup>13</sup>.

Il sospetto nei confronti della pratica dell'interpretazione dei sogni, vista come pratica magica e superstiziosa, dimostra d'altronde tutta la sua pervasività ancora nel 1310 quando il Concilio di Treviri tornerà a colpire «divinationes, sortilegia, auguria, et quaelibet alia similia superstitiosa remedia»<sup>14</sup>, coerentemente con l'intera teologia medievale che – in primo e imprescindibile luogo con Agostino di Ippona<sup>15</sup> – riconduce ogni sorta di divinazione, inclusa quella tramite i sogni, alla sfera di intervento dei demoni. La stessa pre-scienza è sovente anzi pertinenza del diavolo, che spesso comunica agli uomini il futuro proprio per indurli al peccato,

<sup>11</sup> *Decretum*, C. 26, q. 5, c. 14.

<sup>12</sup> *Ier* 14, 14: «Et dixit dominus ad me: / Falso prophetae vaticinantur in nomine meo; / non misi eos et non praecepi eis, / neque locutus sum ad eos. / Visionem mendacem, et divinationem, / et fraudulentiam, et seductionem cordis sui, / prophantant vobis».

<sup>13</sup> *Mon.* III IV 11. A suo modo davvero esemplificativo, al riguardo, è un capitolo emanato nel 1296 da Federico III d'Aragona che colpisce coloro che sono «prophetiae spiritum et habitum divinae sapientiae simulantes [...] volentes Deo similes esse videri» (*Capitula Regni Siciliae*, a cura di F.M. Testa, Palermo 1741, I c. 76) con esplicito richiamo al lessico della caduta di Adamo che larga parte avrà soprattutto nel capitolo dedicato al secondo sogno.

<sup>14</sup> Concilium Trevirense, can. 79: *Sacrorum Conciliorum*, XXV, c. 268.

<sup>15</sup> *AUG. civ.* 8, 16, in polemica con il *De deo Socratis* di Apuleio, osserva: «Inter cetera etiam dicit [Apuleius] ad eos pertinere divinationes augurum, aruspicum, vatium atque somniorum; ab his quoque esse miracula magorum». E così si veda *ISID. orig.* 8, 9, 3: «Itaque haec vanitas magicarum artium ex traditione angelorum malorum in toto terrarum orbe plurimis saculis valuit. Per quendam scientiam futurorum et infernorum et vocationes eorum inventa sunt aruspicia, augurationes, et ipsa dicuntur oracula et necromantia».

come attestato ad esempio nel *De divinatione daemonum* di Agostino:

Hac atque huiusmodi facultate multa daemones praenuntiant; cum tamen ab eis longe sit altitudo illius prophetiae, quam Deus per sanctos Angelos suos et Prophetas operatur. [...] In ceteris autem praedictionibus suis daemones plerumque et falluntur et fallunt<sup>16</sup>.

L'inserimento nella *Commedia* di tre sogni presenta dunque problemi di "accettabilità", affini peraltro a quelli proposti dalla stessa natura dell'esperienza oltremondana di Dante; viaggio reale, *fictio*, *visio in somniis*, *visio in somno* che fosse, la "mirabile visione" presentava infatti per l'epoca risvolti, insieme teologici, culturali, comunicativi, che hanno spesso imposto ai primi commentatori una certa prudenziale cautela nel definire la tipologia del percorso dantesco, e basti al riguardo l'insistenza di Pietro Alighieri nel negare qualsivoglia dimensione onirica o visionaria all'opera del padre, riconducendola rigorosamente a *fictio*<sup>17</sup>. Similmente, le oscillazioni tra le redazioni dell'Ottimo Commento riguardo al problema onirico deriverebbero, come osserva Bertocchi, «soprattutto dalla maggiore o minore paura di una sanzione ecclesiastica (paura del resto storicamente assai giustificata)»<sup>18</sup>.

Tale molteplicità di modelli filosofici, antichi e medioevali, il grande ipotesto biblico, tanto affascinante quanto ambiguo, e la stessa dimensione popolare e tradizionale, suggeriscono quanto articolato fosse l'orizzonte d'attesa del pubblico medioevale; anche in conseguenza di ciò i tre sogni del *Purgatorio*, il loro senso e finzione, non sembrano una mera trasposizione poetica di una precisa teoria oneirocritica medioevale, ma presentano piuttosto una fisionomia ibrida. Questa – al di là della ben nota predisposizione

<sup>16</sup> AVG. *De div. daem.* 6, 10. Si vedano anche *De Gen. ad litt.* 2, 17, 37 e *De doctr. chr.* 2, 24, 37. E così cfr. TOMMASO D'AQUINO, *De iudiciis astrorum*, in *Opera Omnia*, Roma, Editori di San Tommaso, XLIII, 38-40 e 50-52.

<sup>17</sup> Pietro di Dante, nel proemio alla prima redazione del suo commento, esplicita la dimensione allegorica: «dicit se descendisse in Infernum per phantasiam intellectualiter, non personaliter». Tutte le citazioni da commenti antichi, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla banca dati del Dartmouth Dante Project.

<sup>18</sup> D. BERTOCCHI, *Le oscillazioni dell'Ottimo Commento*, in *Lectura Dantis Mystica. Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*, Atti della Settimana Dantesca (28 Luglio – 3 Agosto 1968), Firenze, Olschki, 1969, pp. 227-244: 229-232.

di Dante ad assorbire nel sistema della *Commedia* elementi di matrice diversa, e tanto più in un ambito per definizione malsicuro come quello del sogno – risente inevitabilmente della varia pratica comune, della cultura e delle attese del lettore contemporaneo, con il quale, sovente per forza di suggestioni e riecheggiamenti, consona, e da cui viene orientata e interpretata. A prevalere, più che puntuali riferimenti all'una o all'altra teoria, è dunque piuttosto l'assemblaggio di elementi di varia origine, sfruttati per gli effetti che possono produrre sul lettore e per la loro potenziale funzione narrativa<sup>19</sup>.

Il senso dei tre sogni deve essere quindi ricondotto in primo luogo alla reazione del lettore contemporaneo di fronte a un viaggiatore nel mondo ultraterreno che, qualunque ne sia lo statuto, sogna. Nei diversi modelli testuali del viaggio oltremondano, che – se non altro per la loro diffusione – orientano la lettura della *Commedia*, infatti, a differenza di quanto accade nel poema, il viaggiatore non sogna mai. Al limite il sogno è l'ambiente del viaggio, la sua cornice; i tre sogni di Dante *viator*, quindi, costituiscono già con la loro stessa presenza un forte elemento di rottura rispetto alla tradizione, uno spiazzamento che impone una chiave di lettura inattesa e al contempo rende la *Commedia* un'opera diversa, per certi versi un genere a sé. I sogni purgatoriali, dunque, costituiscono un fulcro essenziale dell'opera, uno dei suoi momenti di eccezionalità. Lo stesso *agens* si configura come un *viator* diverso da tutti gli altri, intrasognante, il che costituisce un elemento costitutivo del personaggio che affronta il viaggio verso l'ultima visione. Proprio tale eccezionalità rispetto ai modelli testuali di riferimento deve essere sempre considerata come scelta narrativa, e dunque con una valenza semantica particolarmente forte. Né tale eccezionalità può essere però disgiunta dall'ovvietà, che ovvietà non può essere, che la riemersione onirica del personaggio è confinata al Purgatorio.

Il secondo regno, infatti, è l'ambiente in cui dominano la dimensione corporea del *viator* – che provoca il sonno e, in parte, il

---

<sup>19</sup> M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura. Saggio di onirologia letteraria*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 171-172, osserva: «Il sogno è un codice: non solo fornisce indicazioni al, o sul, personaggio; ma il fatto di introdurre nella narrazione un tipo di sogno piuttosto che un altro comunica al lettore informazioni relative all'universo mentale di chi scrive». È proprio nel precario equilibrio di codici tra autore e lettore, ognuno con i propri modelli interpretativi, che si gioca il senso di un sogno letterario.



sogno – e la naturalità della sua stanchezza di uomo<sup>20</sup>. Ma il Purgatorio è anche il luogo del tempo e del suo scorrere, fisicizzato nei tre tramonti e albe; e proprio tale scansione diurna è manifestazione sensibile del mutamento che caratterizza tutte le anime del Purgatorio, e Dante con e tra esse.

Il sogno è naturalmente una dimensione esclusiva del *viator*, ma è anche la forma notturna del processo di purificazione interiore, di cui sono inscenate attrazioni e resistenze; il sogno è infatti – in uno dei passi che più vengono citati in merito all'esperienza onirica per Dante – una sorta di strumento privilegiato d'analisi della natura stessa dell'anima, tanto da costituire uno dei quattro elementi adottati nel secondo trattato del *Convivio* per argomentarne l'immortalità:

Ancora: vedemo continua esperienza della nostra immortalade nelle divinazioni de' nostri sogni, le quali essere non potrebbero se in noi alcuna parte immortale non fosse; con ciò sia cosa che immortale convegnia essere lo rivelante, [o corporeo] o incorporeo che sia, se bene si pensa sottilmente – e dico [o] corporeo o incorporeo, per le diverse opinioni che io truovo di ciò –, e quello ch'è mosso o vero informato da informatore immediato debbia proporzione avere allo informatore, e dallo mortale allo immortale nulla sia proporzione. (*Cv* II VIII 13)<sup>21</sup>

Fulcro del passo è la duplice, e interconnessa, indicazione dei sogni come elemento intermedio tra umano e divino e come veicolo di precognizione del futuro. È da osservare che il sogno è inserito in una successione progressiva di argomenti a favore dell'immortalità dell'anima: il consenso dei sapienti e dei filosofi; l'impossibilità che la natura abbia agito contro se stessa instillando negli uomini l'aspirazione all'immortalità e così spingendoli talora al suicidio; il sogno, per l'appunto, come porta sul futuro; la fede nei vangeli. Dunque i quattro argomenti si dispongono in sequenza dall'o-

---

<sup>20</sup> V. BARTOLI e P. URENI, *op. cit.*, p. 212, si sofferma proprio sul rispetto del «ritmo nictemerale o circadiano delle funzioni biologiche» del poeta.

<sup>21</sup> Questo passo del *Convivio* era ricondotto a Pg XVII 17-18 («Moveti lume che nel ciel s'informa / per sé o per voler che giù lo scorge») già da B. NARDI (*Dante e Pietro d'Abano in Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 40-62: 55), con l'opportuna distinzione tra *divinatio per somnium*, al centro del passo, e rivelazioni sovranaturali.

pinione umana alla certezza teologica<sup>22</sup>: di particolare rilievo è che proprio nel quarto argomento, dedicato alla «dottrina veracissima di Cristo, la quale è via, verità e luce», si contrappone la visione perfetta per fede a quella secondo ragione, che avviene invece «con ombra d'oscuritade» a causa della «mistura del mortale con l'immortale». Una definizione, quest'ultima, che si adatta peraltro perfettamente proprio al sogno, come visione per immagini. Alla luce di questo brano i sogni – e conseguentemente i tre sogni purgatoriali – possono quindi sì essere visti in una dimensione “divinatoria”, di anticipazione del futuro, ma anche debbono essere sempre considerati nella loro dimensione imperfetta, oscuramente confusa, inferiore in quanto ancora contaminata<sup>23</sup>.

Parimenti da considerare sono la selezione e l'argomentazione del *Convivio* rispetto al testo che ne è l'immediata ed evidente fonte, ossia il capitolo *De octo demonstrationibus necessariis ex quibus anima rationalis immortalis esse convincitur*<sup>24</sup> del *De natura et origine animae* di Alberto Magno (mentre l'argomento della divinazione dei sogni per l'immortalità dell'anima era scartato da Tommaso<sup>25</sup>) secondo il quale visioni e sogni «venivano trasmessi attraverso un raggio di luce (“lumen radiale”) proveniente da un corpo speciale», a volte per sua influenza, a volte mosso dal suo motore angelico<sup>26</sup>:

---

<sup>22</sup> Cfr. ID, *L'immortalità dell'anima* [1938] in *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 225-243.

<sup>23</sup> Si veda al riguardo M.A. BASILE, «*Al mattin del ver si sogna*»: i sogni di Dante nelle albe del Purgatorio, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», III (2006), pp. 41-68: 47, che, riconoscendo nel brano una sorta di «manifesto programmatico» della *Commedia*, sottolinea come quell'immortalità dimostrata anche dai sogni dia al Dante del *Convivio* la certezza di un futuro incontro con Beatrice dopo la morte («e io così credo, così affermo, e così certo sono ad altra vita migliore dopo questa passare, là dove quella gloriosa donna vive»). Proprio Beatrice, in effetti, costituirà l'approdo del percorso onirico purgatoriale di Dante.

<sup>24</sup> ALBERTO MAGNO, *De natura et origine animae*, tr. II, cap. 6 (edidit B. Geyer, in *Sancti Doctoris Ecclesiae Alberti Magni ordinis fratrum praedicatorum Episcopi Opera omnia*, Monasterii Westfalorum in Aedibus Aschendorff, t. XII, 1955, pp. 25-29), segnalato già da B. NARDI, *Raffronti fra alcuni luoghi di Alberto Magno e di Dante*, in *Saggi di filosofia dantesca* cit., pp. 63-72: 65.

<sup>25</sup> Cfr. B. NARDI, *L'immortalità dell'anima*, cit., p. 236.

<sup>26</sup> Cfr. P. BOYDE, *Immaginazione e sogno*, in 'Lo color del core'. *Visione, passione e ragione in Dante* [1993], Napoli, Liguori, 2002, pp. 137-159: 149, che insiste anch'egli su *Pg* XVII 17-18 in merito ai meccanismi di elaborazione della funzione immaginativa, strettamente associata ai sogni.

[...] quaedam sunt in somnis verae intelligentiae, quae non somnii habent rationem, sed potius oracula sunt, ab intellectibus supernis in intellectum animae influxa. Constat autem, quod horum receptio non est nisi secundum conformitatem animae humanae ad intellectus supernos et caelestes et non secundum aliquam dependentiam ad corpus, et ideo nec perire potest huiusmodi substantia talia recipiens oracula corpore pereunte<sup>27</sup>.

Il filosofo tedesco parla infatti esplicitamente di *oracula*, termine rigorosamente tecnico da intendersi come comunicazione diretta ed esplicita, un comando divino non mediato da immagini; al contrario i generici «sogni» a cui allude il *Convivio* rimandano a un sistema visivo criptico, che richiede infatti una “divinazione”, termine non scevro di ambiguità, e persino contaminato con la magia nelle numerose condanne emanate dalla Chiesa nei confronti della pratica dell’interpretazione dei sogni quando non regolata dall’istituzione ecclesiastica. Con «divinazioni», infatti, Dante sceglie di riferirsi non ai sogni chiari e di indiscutibile matrice divina a cui fa riferimento Alberto, ma piuttosto a tutti quei sogni che, quale ne sia la matrice extra-umana, contengono un messaggio da interpretare. Allo stesso modo, se Alberto opta per il termine «influxa», che veicola con forza l’idea della “meccanica” della comunicazione, in Dante ricorre il ben più forte termine «rivelante», insieme più poetico ma anche implicitamente riconducibile all’ambito profetico. Insomma, da parte di Dante, una scelta nel segno dell’ambiguità, della cripticità visiva ma anche dell’accentuazione della dimensione profetica<sup>28</sup>. Altrettanto fondamentale è il rilievo stesso dell’argomentazione albertiana all’interno della pagina del *Convivio*: se in Alberto, infatti, l’elemento del sogno non è altro che un sottoargomento all’interno di un sistema di otto prove filosofiche – decisamente minimo anche per lo stesso numero di righe rispetto al totale del capitolo e introdotto, quasi per suggestione mnemonica, da una precedente menzione del *Somnium Scipionis* su un tema di pertinenza non-onirica – in Dante invece l’argomento assume piena autonomia e dignità, a rimarcare la centralità del tema.

<sup>27</sup> ALBERTO MAGNO, *op. cit.*, tr. II, cap. 6, 41-50, p. 28.

<sup>28</sup> In merito, T. BAROLINI, *I non falsi errori e i sogni veritieri dell’Evangelista*, in *La “Commedia” senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 199-231: 206, osserva come Dante faccia sfumare molto i confini tra sogno e visione.

Una differenza che dunque presenta pregnanti implicazioni con le due grandi tipologie di sogno individuabili, prima ancora che nel pensiero medioevale, nei testi biblici. Gli *oracula* (forma privilegiata della comunicazione con il divino, e portatrice di un esplicito comando divino) sono infatti riconducibili ai sogni della natività nei *Vangeli*, tanto privi di dimensione metaforica, quanto espliciti nelle imperative consegne affidate al mortale da parte di un angelo<sup>29</sup>. Un passaggio rivelatore sulla contrapposizione tra sogni e *oracula* è riconoscibile per certi versi nel libro dei *Numeri*:

Audite sermones meos  
 si quis fuerit inter vos propheta Domini  
 in visione apparebo ei vel per somnium loquar ad illum  
 at non talis servus meus Moses  
 qui in omni domo mea fidelissimus est  
 ore enim ad os loquor ei  
 et palam non per enigmata et figuras Dominum videt<sup>30</sup>.

Le stesse parole di Dio indicano i sogni (che si svolgono «per enigmata et figuras», ossia per immagini enigmatiche) come lo strumento di comunicazione con i profeti, contrapposti in ciò a Mosè, al quale è riservato un contatto diretto («ore ad os» e «palam»), affine (ma solo affine) agli *oracula*; si tratta di un passo fondamentale poiché innerverà la contrapposizione paolina (1 *Cor* 13, 12) – che sarà elemento portante del presente lavoro – tra messaggi comunicati «per speculum in enigmate» e quelli «facie ad faciem». Nuovamente, dunque, il sogno, si pone all'interno di una gerarchia legata alla chiarezza, come visione inferiore e imperfetta, ma anche come racconto allegoricamente ambiguo<sup>31</sup>. Un percorso che condurrà il *viator* ad assumere un pieno statuto profetico, conseguito nel Paradiso terrestre e totalmente adempiuto nel *Paradiso*<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> *Mt* 1, 20-24; 2, 12; 2, 13; 2, 19-22. O si pensi ai comandi in sogno ad Abimelech direttamente da Dio in *Gn* 20, 3-7, o ancora 1 *Sm* 5, 15.

<sup>30</sup> *Nm* 12, 6-8.

<sup>31</sup> J. LE GOFF, *Il cristianesimo e i sogni*, cit., p. 144: «Questo testo [*Nm* 12, 6-8] apre comunque la strada a una gerarchia di sognatori stabilita sulla base del carattere più o meno chiaro dei messaggi onirici divini a seconda della maggiore o minore familiarità dei sognatori con Dio».

<sup>32</sup> In merito si veda il fondamentale N. MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante: strutture e temi profetico apocalittici in Dante dalla Vita Nuova alla Divina*

I sogni trattati nel *Convivio* – come poi tendenzialmente i sogni che compaiono nel *Purgatorio* pur con una progressione che costituisce l'architrave della cantica – rimandano allora, più che ai sogni neotestamentari, alle grandi costruzioni allegoriche dei libri dell'Antico Testamento, in primo luogo i sogni di Daniele e di Giuseppe, ma anche quello in cui un anonimo soldato vede nel sonno un pane rotolare fino a colpire l'accampamento dei Madianiti<sup>33</sup>: non ordini o comandi, ma piuttosto immagini confuse di una realtà ulteriore, che in alcuni casi potranno anche essere prefigurazioni del futuro, che sta agli interpreti cogliere per potersi comportare di conseguenza, come per Daniele, Giuseppe o Gedeone.

L'anima, in quanto immortale, è d'altronde la sede di una continua attività, come ricordava già Tertulliano nel *De anima*<sup>34</sup>; gli stessi sogni, come conseguenza dell'elaborazione dell'anima, sono in fondo – embrionalmente a quanto, come appena visto, sarà concettualizzato da Alberto Magno e poi da Dante – dimostrazioni dell'eternità dell'anima, rispetto al corpo, mortale, che invece nel sonno soggiace a una cessazione delle attività: «Animam enim ut semper mobilem et semper exercitam nunquam succidere quieti, alienae scilicet a statu immortalitatis; nihil enim immortale finem operis sui admittit [...]»<sup>35</sup>. Al contempo, il sonno, osserva sempre Tertulliano, è però anche l'atto con cui l'anima sembra pre-vivere la morte; l'anima nel sonno, e nel sogno che è la sua attività notturna, sperimenta la morte futura e, a ogni risveglio, sperimenta la risurrezione della carne:

Probat se mobilem semper; terra mari peregrinatur negotiatur agitatur laborat ludit dolet gaudet, licita atque illicita persequitur, ostendit quod sine corpore etiam plurimum possit, quod et suis instructa sit membris, sed nihilominus necessitatem habeat rursus corporis agitandi. Ita cum evigilaverit corpus, redditum officiis eius resurrectionem mortuorum tibi affirmat. [...] Etiam per imaginem mortis fidem initiaris, spem meditaris, discis mori et vivere, discis vigilare, dum dormis<sup>36</sup>.

---

*Commedia*, Catania, Università di Catania. Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968, soprattutto pp. 254 ss.

<sup>33</sup> *Idc* 7, 13-15.

<sup>34</sup> TERT., *anim.* 45, 1: «[animam] ediximus negotiosam et exercitam semper ex perpetuitate motationis, quod divinitatis et immortalitatis est ratio».

<sup>35</sup> *Ivi* 43, 5.

<sup>36</sup> *Ivi* 43, 12.

I sogni di Dante, sotto questo punto di vista, sono anche la piccola morte di Dante nel regno dei morti, come forma di compartecipazione stessa al destino dei purganti; ma sono anche delle esperienze di passione e resurrezione, per sé e per tutti gli uomini, in cui si inscena l'universale esperienza della rinascita alla nuova vita nella fede; l'atto di svegliarsi dunque ha valore simbolico proprio, ed è in un certo senso altrettanto importante quanto quello di dormire: si potrebbe in un certo senso asserire che i sogni non giungano a Dante solo per il loro proprio valore, ma anche per consentire al *viator* di emergere per tre giorni dalle tenebre della notte, con identità sempre rinnovata.

A lato della modalità di comunicazione oscura, "figurata", il passo del secondo libro del *Convivio* – per i suoi stessi elementi argomentativi affiancati al modello biblico – sembra proiettare sui tre sogni purgatoriali una dimensione anticipatoria, di preannuncio delle tappe immediatamente successive, sulla quale ha insistito la maggior parte dei lettori, con varie implicazioni a seconda delle posizioni: così per Norton i sogni prefigurano realtà e verità che saranno rivelate in seguito, configurando per Dante uno *status* di predestinato a cui, come a un eroe epico, viene ricordata la sua missione<sup>37</sup>. Nondimeno, se è certa la fede di Dante nella natura divinaria dei sogni, altra questione è se ciò sia vero per ogni esperienza onirica, così come se i tre sogni purgatoriali si esauriscano in tale funzione. Una riduzione dei tre sogni purgatoriali a una funzione profetica volta a preannunciare i successivi stadi dell'ascesa purgatoriale rischia però di farne delle mere prolessi criptiche, erodendone inevitabilmente la complessità narrativa e semantica; così, in fondo, sembra pleonastico indicare nei sogni la volontà di Dante di connotarli come la sanzione divina di un viaggio ultraterreno la cui realtà e approvazione da parte di Dio è postulata di per sé dalla lettura di quel resoconto della visione ultima che è la *Commedia* stessa. Né, in fondo, si capirebbe perché Dio dovrebbe inviare criptici messaggi a chi già dispone di guide esaustive e complete.

Naturalmente, il ruolo dei sogni nella *Commedia* è strettamente

---

<sup>37</sup> G.P. NORTON, *Retrospection and Prefiguration in the Dreams of Purgatorio*, in «Italice», XLVII (1970), 4, pp. 351-365: 351-352: «They [i sogni] bestow on the Poet a predestined role which recalls the devotion of the epic hero in search of his goal (in this case, Beatrice) and who, along the way, needs to be reminded of the fateful reality of his task».

connesso con la loro matrice. Anche in questo caso, all'interno della cultura medioevale, la contrapposizione è chiara: i sogni possono essere di origine divina, oppure, in forme e gradi diversi, non ad essa riconducibili. Tendenza diffusa è quella di ricondurre radicalmente i sogni purgatoriali alla prima opzione<sup>38</sup>, come forma di profetismo concesso da Dio a un viaggiatore eccezionale. È però da ricordare che l'unico sogno nella *Commedia* veramente ed esplicitamente profetico – sia per la biunivoca e stretta corrispondenza tra la forma del sogno e quanto effettivamente accaduto al risveglio, sia per la formula introduttiva («quand'io feci 'l mal sonno / che del futuro mi squarciò 'l velame») che denuncia tale specularità con una chiarezza che non ha pari in nessuno dei tre sogni danteschi – è quello del conte Ugolino, allorché immediatamente prima che si attui la condanna a morte vede se stesso e i figli nel lupo e i lupacchiotti cacciati dall'arcivescovo Ruggieri e dalle principali famiglie ghibelline di Pisa, e infine straziati ai fianchi dalle cagne fameliche, chiara trasposizione della morte per fame (*If XXXII* 22-36). In questo caso, tuttavia, il sogno, o piuttosto l'incubo, ha un valore negativo per il personaggio, proprio perché sortisce l'unico effetto di farlo precipitare nella disperazione, facendolo venire meno ai suoi doveri di padre e di cristiano. Proprio il sogno del conte Ugolino – che non a caso è l'unico a comparire nell'*Inferno*, e non è attribuito al *viator* – conferma così che l'apertura sul futuro può essere soggetta a influenze che non irradiano dal proposito divino di salvezza, ma, come in questo caso, dall'intenzione dei demoni di far perdere l'uomo.

Problematicità della pre-scienza attraverso i sogni, ambiguità implicita nella forma onirica e cautela della cultura medioevale di fronte all'origine e all'interpretazione dei sogni, suggeriscono di riconoscere piuttosto in essi una forma di approssimazione dell'anima, delle sue disposizioni, alla visione divina<sup>39</sup>: un percorso di superamento, liberazione e purificazione che assume una forma

---

<sup>38</sup> M.A. BASILE, *op. cit.*, p. 45: «il loro autore fa di tutto per indurci a pensare che siano sogni inviati da Dio»; e così L. SEBASTIO, *La mente nostra divina alle visioni* (Pg IX), in «Critica letteraria», XXX (2002), 2-3, 321-341: 325, contrappone Dante, indotto dalle teorie platoniche all'apertura nei confronti dei sogni, alla sospettosità dei padri della Chiesa.

<sup>39</sup> G. TULONE, «Qual è colui che sognando vede». *Immagini e memoria nella Commedia*, in E. PORCIANI (a cura di), *Attraverso il sogno. Dal tema alla narrazione*, Soveria Mannelli, Iride, 2003, pp. 13-49: 15.

onirica, elaborata sulla base di molteplici elementi della cultura medioevale, e che riflette pulsioni e resistenze interiori, deviazioni e attrazioni, timori e desideri<sup>40</sup>. E verrebbe spontaneo ricordare proprio il passo conclusivo dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud, in cui si sancisce come la previsione del futuro attraverso i sogni sia in realtà un desiderio appagato, attualizzato, costruito a partire dalle lotte interiori del passato<sup>41</sup>. Uno degli interventi più importanti, al riguardo, è dovuto a Z. Barański, che identifica la matrice dei sogni in un loro "carattere riflessivo", come elaborazione del vissuto del giorno precedente («i significanti dei sogni del pellegrino sono il mezzo per "districare" i timori, i desideri, le conoscenze del dormiente»<sup>42</sup>). Al contempo, però, punto centrale è che quanto sperimentato e meditato nell'arco della giornata sarà rielaborato in una sequenza di miti archetipici creati *ex-novo* dal *viator*, in cui non solo converge la dimensione personale, ma un'immagine della storia umana come ascesa e scacco, ritorno e sconfitta. Miti che hanno una propria dimensione estetica e concettuale, che trascende il percorso personale di Dante personaggio per acquisire un valore narrativo-simbolico per l'umanità.

I sogni sono dunque un riflesso del mutamento interiore del *viator* che interviene nell'ascesa lungo le falde del monte del Purgatorio, come proiezione del percorso dell'umanità, di quella futura dei lettori e di quella di ogni singola anima già impegnata nella purificazione; una traiettoria naturalmente ascensionale, come pu-

---

<sup>40</sup> V. CAPOZZO, *Libro dei sogni e letteratura: l'espedito narrativo di Dante Alighieri*, in G. NATALI e P. STOPPELLI (a cura di), *Studi di letteratura italiana. In memoria di Achille Tartaro*, [Studi (e testi) italiani, 24 (2009)], pp. 99-119: 110, che individua nei sogni i «momenti fondamentali con lo scopo di aiutare il personaggio a comprendere, tramite intuizione, il cammino spirituale che deve compiere per arrivare e superare il Paradiso terrestre».

<sup>41</sup> S. FREUD, *Opere. 1899. L'interpretazione dei sogni* [1899], Torino, Boringhieri, 1967, pp. 564-565: «E il valore del sogno per la conoscenza del futuro? Naturalmente, non è il caso di pensarci. Si vorrebbe inserire in sua vece: per la conoscenza del passato. Poiché è dal passato che deriva il sogno, in ogni senso. È vero, anche l'antica credenza che il sogno ci mostra il futuro, non è completamente priva di un fondamento di verità. Rappresentandoci un desiderio come appagato, il sogno ci porta verso il futuro; ma questo futuro, considerato dal sognatore come presente, è modellato dal desiderio indistruttibile a immagine di quel passato».

<sup>42</sup> Z.G. BARAŃSKI, *Il carattere riflessivo dei tre sogni purgatoriali* [1989], in «*Sole nuovo, luce nuova*». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, 255-279: 279.



rificazione e come approssimazione alla visione paradisiaca, che trova piena corrispondenza nelle principali teorie cristiane sull'esperienza onirica, categorizzata e disposta secondo vari principi di progressione. Se infatti la prospettiva di matrice aristotelica e ciceroniana (in particolar modo nel *De divinatione*<sup>43</sup>) privilegia l'analisi della cause dei sogni, è la corrente neoplatonica a strutturarli secondo un percorso di avvicinamento alla verità divina. Questa impostazione platonica deriva da due testi principali, il commento di Calcidio al *Timeo* e quello di Macrobio al *Somnium Scipionis*. Il primo elabora una distinzione di tipologie di sogni sulla base della loro origine, da quelli suscitati dalle impressioni interne e da un processo interiore dominato dalle passioni o, in forma più alta, dalla parte razionale dell'anima, a quelli, inequivocabili, inviati da Dio, culminanti nella visione in veglia<sup>44</sup>. È però Macrobio a svolgere un ruolo determinante nell'oneirocritica medievale e a godere di una larghissima fortuna che lo porterà a essere ibridato con prospettive anche profondamente diverse<sup>45</sup>.

Macrobio infatti elabora cinque differenti tipologie di sogno, riconducibili a due ambiti ben distinti: alla prima pertengono quei sogni che mantengono una dimensione strettamente fisiologica o psicologica e quindi privi di valore al di fuori di sé (*insomnium*, con origine nell'anima o nel corpo, e dunque come emersione di preoccupazioni o problemi fisici; e *visum*, o *phantasma*, con alcune affinità con l'incubo e che, il che è di un certo rilievo per quanto si dirà in seguito, si verifica tra lo stato di veglia e l'assopimento); alla seconda tipologia pertengono invece tre sogni di origine celeste (definiti infatti «*somnia caelestia*») e quindi, in quanto tali, contenitori di messaggi e di verità progressivamente più chiari (*oraculum*, contenente come già visto un'enunciazione esplicita o ordine da parte di una figura di autorità, e che è la forma più alta; la *visio*, in cui si assiste ad eventi futuri ma non contiene comunicazioni o ordini espliciti; e il sogno profetico per eccellenza, il *somnium*, la cui verità deve però essere interpretata)<sup>46</sup>. Una rigorosa distinzione, dunque,

<sup>43</sup> Cic. *div.* 1, 64.

<sup>44</sup> CHALC. *comm.* 250-256 (*Timaeus: a Calcidio translatus commentarioque instructus*, edidit J.H. WASZINK, London, Warburg – Leiden, Brill, 1962).

<sup>45</sup> MACR. *somm.* 1, 3. Su Calcidio e Macrobio, cfr. S.F. KRUGER, *op. cit.*, pp. 46-63.

<sup>46</sup> Come ricordato da M.A. BASILE, *op. cit.*, p. 42, la *Commedia* può essere vista insieme come *oraculum*, *visio* e *somnium*; il poema inoltre – recuperando un'ulterio-

che proprio per il suo approccio tecnico sarà destinata ad imporsi all'interno del pensiero cristiano alla ricerca di una prospettiva più articolata rispetto a quella stratificata nella *Bibbia*, che non sempre pare invece distinguere pienamente tra sogno e visione.

Prima della riscoperta di Macrobio nel XII secolo, però, si impone nel Medioevo cristiano soprattutto il modello agostiniano<sup>47</sup>, cristallizzato nel dodicesimo libro del *Genesi ad litteram* e destinato a sua volta a conglutinarsi con altre linee filosofiche. In questo caso la strutturazione ascensionale non riguarda tanto le varie tipologie dei sogni in sé, quanto i diversi tipi di visione concessi all'uomo, al cui sistema lo stesso sogno deve essere ricondotto. Agostino, traendo spunto dal celebre passo paolino sul suo rapimento al terzo cielo, enuncia una tripartizione progressiva della visione (corporea, spirituale, intellettuale<sup>48</sup>) volta ad assimilare sostanzialmente il sogno alla visione in veglia. È alla intermedia visione spirituale che sono nel loro complesso da ricondurre i sogni, in quanto immagini né propriamente intellettuali né corporali, quale che sia la loro attendibilità e il loro contenuto di verità: di conseguenza i sogni – come esemplifica il giustamente celebre episodio della conversazione in sogno con l'amico<sup>49</sup> – sono caratterizzati da un'ambiguità dovuta alla compresenza di corporeo e incorporeo di cui solo una superiore visione intellettuale (inattuabile però dall'uomo) potrà dare un'interpretazione attendibile. Nel complesso il sogno viene analizzato dunque da Agostino come fenomeno psicologico e per le sue implicazioni epistemologiche, più che per le sue cause;

---

re e fortunata distinzione di Macrobio per ambiti di applicazione del sogno (1, 3, 10-11) – sarebbe contemporaneamente sogno *proprium* (Dante vede il proprio futuro), *alienum* (Dante vede le anime altrui), *communem* (poiché riguarda la sorte comune agli uomini), *publicum* (perché concerne lo Stato), *generale* (poiché riguarda una dimensione universale e cosmica).

<sup>47</sup> S.F. KRUGER, *op. cit.*, pp. 66 ss.

<sup>48</sup> M.W. BUNDY, *Dante's Theory of Vision in The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1927, pp. 231-232, applica all'*Inferno* e ai primi otto canti del *Purgatorio* la visione corporea; quella spirituale al resto della seconda cantica e a parte della terza; quella intellettuale al finale del *Paradiso*. In tale solco K.L. LYNCH, *The 'Purgatorio': Dante's Book of Dreams*, in *The High Medieval Dream Vision. Poetry, Philosophy, and Literary Form*, Stanford, Stanford UP, 1988, pp. 146-162: 147, presuppone che le anime dei dannati siano viste corporalmente, quelle dei purganti spiritualmente, e quelle dei beati intellettualmente.

<sup>49</sup> Avg. *De Gen. ad litt.* XII, 2, 3.

ne emerge al contempo un sogno sostanzialmente ambiguo, frutto di un'anima ancora percorsa dalle pulsioni del peccato, e che non è strumento di contatto primo con la divinità. Una prospettiva che naturalmente orienta gli stessi sogni danteschi, come forme intermedie di conoscenza, ancora sotto l'influsso e le insidie della materia e del peccato e insieme, nel corso del viaggio, proiettati verso una visione sempre più pura e intellettuale.

Il mutamento ascensionale del *viator* lungo le falde del Purgatorio è però ancora percepito come imperfetto e fragile, come nei viventi («ché quel può surgere, e quel può cadere», *Pd* XIII 142); le notti purgatoriali, nel grande apparato drammatico (esteriore e interiore) che le caratterizza, sono infatti soggette anche alla liturgia della tentazione e delle fragilità, di cui proprio i sogni sono momenti di evidenza sensibile. La notte, nell'immaginario medievale, resta intrinsecamente legata al tempo della tentazione e del peccato<sup>50</sup>: il *viator*, e il lettore al suo fianco, con il calare delle tenebre si avviano verso un tempo di inquietudine e di pericolo. L'immagine della notte nella *Commedia* è d'altronde bene espressa da un passo del salmo 104, che ha certamente esercitato qualche influsso sulla scena delle tre fiere che, nella notte della paura trascorsa nella selva, sbarrano la strada al *viator*: «posuisti tenebras, et facta est nox / in ipsa moventur omnes bestiae silvae / leones rugientes ad praedam» (*Ps* 104, 20).

La notte è infatti simbolicamente il momento dell'allontanamento da Dio, e non a caso l'ingresso nell'Inferno vero e proprio è fatto coincidere da Dante con la notte (*If* II 1); al riguardo torna utile un'osservazione di Mazzoni, allorché cita un passo di Ugo di San Vittore in merito all'accostarsi (*accessus*) ed allontanarsi (*recessus*) dell'anima da Dio: «Abeunti iter est per noctem; redeunti iter est per diem». Un passo in realtà fondamentale, poiché sull'avvicinamento e allontanamento da Dio si sovrappongono tanto la dimensione notturna, e dunque legata ai sogni, quanto quella odepórica, che è la nota fondamentale della seconda cantica. Inoltre, nel testo

---

<sup>50</sup> «Ciò nondimeno nel corso di tutto il Medioevo la notte restò il simbolo del male e del peccato e, se il vespro cristiano doveva infondere nelle anime dei credenti la serenità e la coscienza della vicinanza di Dio, il diavolo era più vicino e più pericoloso col favore dell'oscurità. La contrapposizione tra il giorno e la notte è la contrapposizione tra la vita e la morte»: A.JA. GUREVIČ, *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Einaudi, 1983, p. 110.

di Ugo di San Vittore il *recessus* viene articolato in tre stadi (superbia, concupiscenza, ostinazione) che presentano più di un'affinità con gli elementi che caratterizzano i primi due sogni purgatoriali. Naturalmente il macrotesto onirico del *Purgatorio* non costituisce una rigorosa riproduzione del passo, ma inscena – all'interno del già visto percorso ascensionale, che affievolisce progressivamente i pericoli del *recessus* intrinseci alla notte – piuttosto la compresenza, nello stesso sogno, del movimento alienante da Dio e di quello che a lui riconduce:

Quot noctibus recedit, tot diebus redit. Abeunti primae noctis iter est per superbiam, qua Deum deserit. Secundae noctis iter est per concupiscentiam, qua alia praeter Deum appetit. Tertia noctis iter est per obstinationem, qua in alienis extra Deum requiescit. In superbia est vanitas; in concupiscentia delectatio; in obstinantia consensus. Per vanitatem igitur abit, per delectationem stat, per consensum sedet. Per superbiam a Deo recedens vadit ad se, ut requiescat in se. Per concupiscentiam descendit sub se, ut requiescat in carne. Per obstinantiam trahitur extra se, ut requiescat in carne visibilium specie, et permaneat in delectatione. Primum, vadit de virtute sua gloriari, secundo, vadit in vitiis suis delectari; tertio, vadit in transitoriis consolari<sup>51</sup>.

Se il sonno è allegoria del peccato e dell'errore, come attesta la condizione «pien di sonno» (*IfI* 11) che provoca lo smarrimento del *viator*, la notte richiede la preghiera proprio per evitare di cadere nella tentazione del sonno: attestazione esemplificativa è il versetto evangelico «exiit in montem orare et erat pernoctans in oratione Dei» (*Lc* 6, 12), in riferimento alla notte trascorsa da Gesù immediatamente prima della selezione degli apostoli. Dante, naturalmente, nelle notti dorme, e non prega: ma un aspetto fondamentale del triplice percorso notturno del *viator* è proprio legato al diverso modo in cui questi si addentra nella tenebre. È il diverso modo in cui il pellegrino predispone se stesso, infatti, a modificare e determinare immagine e ruolo della notte, positiva o negativa, fonte di tentazione o momento di approssimazione a Dio.

---

<sup>51</sup> UGO DI SAN VITTORE, *Miscellanea*, I, tit. 142 (PL 177, cc. 551-552), già individuato da F. MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia». Inferno – Canti I-III*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 168.

## 2. *Il viaggiatore sognante*

Il rilievo delle esperienze oniriche all'interno della *Commedia* non è dato però solo dalla sua natura di specchio di un'evoluzione interiore, per quanto simbolica di quella comune a tutti gli uomini; i tre momenti, infatti, come tipico dei sogni letterari, si presentano come una forma di condensazione semantica e trasposizione figurativa della cornice che li contiene, configurandosi come una *mise en abyme* del poema<sup>52</sup>. Ma ciò che accentua ancor di più tanto la centralità e il ruolo dei sogni, quanto il gioco di rispecchiamenti che essi intrattengono con il tutto, è il fatto che la *mise en abyme* ha un'apparenza onirica, come di sogni dentro a un sogno.

La *Commedia* si presenta, infatti, come una «creazione artistica condizionata dalla mentalità che le è contemporanea e correlata alla realtà effettiva»<sup>53</sup> e quindi modellata anche sugli schemi culturali del lettore contemporaneo. Paradigma primo di riferimento per i lettori medioevali sono ovviamente le visioni dell'oltretomba<sup>54</sup>; si tratta nella maggior parte dei casi di esperienze durante una condizione di morte apparente, ma lo stesso disinteresse per qualsivoglia elaborazione teorica dimostrato da un genere

<sup>52</sup> H. BRAET, *Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence*, in T. GREGORY (a cura di), *op. cit.*, pp. 11-24: 18: «Parallèlement, au niveau textuel, le songe devient un récit dans le récit, se caractérisant d'ailleurs par sa plus grande densité sémantique».

<sup>53</sup> A.JA. GUREVIČ, *La Divina Commedia prima di Dante*, in *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo* [1981], Torino, Einaudi, 2000, pp. 173-242: 183.

<sup>54</sup> Per un modello delle esperienze dell'oltretomba si rimanda a C. SEGRE, *L'itinerarium animae nel Duecento e Dante*, in *Lecture Classensi* 13 (1984), pp. 9-32, in cui la *Commedia* assume una fisionomia decisamente ibrida, propendente verso il viaggio allegorico, peraltro con l'osservazione (p. 21 n 34) che il termine *visione* solo due volte «designa il contenuto del poema (*Pd* XVII 128; XXXIII 62), ma il termine pare usato *all'interno* dell'invenzione letteraria». Cfr. anche A.JA. GUREVIČ, *Per un'antropologia delle visioni ultraterrene nella cultura occidentale del Medioevo*, in C. PREVIGNANO (a cura di), *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 443-462: 445, che rimarca l'orizzonte d'attesa del lettore medioevale di visioni; P. DINZELBACHER, *Importanza e significato delle visioni e dei sogni per l'uomo medioevale* e M.P. CICCARESE, *Le visioni dell'aldilà come genere letterario: fonti antiche e sviluppi medievali*, entrambi in Vari, *Le «visiones» nella cultura medioevale*, Testi della VI Settimana Residenziale di studi medioevali (Carini, 20-25 ottobre 1986), in «Scrinium», XIV (1990), rispettivamente alle pp. 253-265 e pp. 266-277, il primo per l'accettabilità sociale delle visioni e il secondo per la vischiosità di modelli e schemi.

così popolare ha l'effetto di produrre un'ambiguità di fondo che permette di riconoscere la visione in sogno, se non il sogno in sé, come uno dei modelli dominanti in tale tipo di testi. Già nella *Passio Perpetuae*, uno degli archetipi della visione, alcuni elementi ne legittimano l'interpretazione come un sogno<sup>55</sup>, come conferma anche il *De cura pro mortuis gerenda* di Agostino, in cui la visione nello stato di morte apparente è assimilata proprio al sogno con continui slittamenti («Videbat tamen multa velut in somnis» e «In illis ergo visis, tanquam somniis suis» e «illa quasi somnia sua»<sup>56</sup>). E simile ambiguità si trova nelle visioni vere e proprie: la visione di Sunniulfo raccontata da Gregorio di Tours nella *Historia Francorum*, per quanto avvenga *per visum*, si conclude con una terminologia che connota come sogno l'esperienza («Haec audiens, a somno excutitur, multo deinceps monachis severior apparens»<sup>57</sup>; Fursa, al momento della morte, cade come in preda al sonno («decidensque in lectum quasi somno gravatus»<sup>58</sup>; per Wetti, benché si affermi che la prima visione fosse avvenuta prima del sonno («oculis tantummodo clausis et necdum in somnum»), ricorre una terminologia per il risveglio contigua a quella per il sonno («expergefactus») e per la visione successiva si parla esplicitamente di un sonno vero e proprio («ipso etiam post tantam lassitudinem tam animae quam corporis in somnum resolutus»<sup>59</sup>). Ancora più visibilmente la malattia che porta alla morte apparente di Baronto è connessa al sogno: non solo il suo ridestarsi è descritto in maniera simile al risveglio dal sonno («Mox illis psallentibus expergefactus, oscitavit, oculos aperuit bis terque [...]») ma il suo racconto parla esplicitamente dell'inizio del viaggio come di un addormentarsi

---

<sup>55</sup> *Passio Perpetuae* 7, 3 («Continuo ipsa nocte ostensum est mihi hoc», in seguito a una continua e appassionata preghiera) e 7, 9 e 13, 8 (rispettivamente «Et experrecta sum, et cognovi fratrem meum laborare» e «Tunc gaudens experrectus sum») in M.P. CICCARESE (a cura di), *Visioni dell'Aldilà in Occidente. Fonti modelli testi*, Firenze, Nardini, 1987, pp. 74 e 78. Per il rilievo del sogno nelle visioni, si veda il paragrafo «Du sommeil à l'extase», in C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'Au-delà d'après la littérature latine (V<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Rome, Ecole française de Rome, 1994, pp. 579-581.

<sup>56</sup> AVG. *De cura p. m. ger.*, 12, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, p. 108.

<sup>57</sup> GREGORIO DI TOURS, *Historiarum libri*, IV 33, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, p. 156.

<sup>58</sup> *Vita Sancti Fursei* 5, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, p. 196.

<sup>59</sup> HEITO, *Visio Wettini* 2, 4-5, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, p. 408, 410-412. Cfr. C. CAROZZI, *op. cit.*, pp. 324-346.

(«mox ut ad proprium stratum sum reversus, tunc subito somno gravatus obdormivi»)<sup>60</sup>.

Naturalmente, Dante non cita nessuno di questi testi, e i rapporti della *Commedia* con le visioni medioevali sono, notoriamente, quantomeno controversi<sup>61</sup>, inclusa la stessa *Visio Pauli* che pure dovrebbe, in contrapposizione all'*Eneide*, costituire l'archetipo del polo cristiano delle esperienze oltremondane. In genere, d'altronde, si sono riconosciuti al massimo «influssi episodici e di scarso rilievo» delle visioni o dei viaggi nell'oltretomba sulla *Commedia*<sup>62</sup>. E, quanto alla natura dell'esperienza del viaggio di Dante, basta ricordare l'asserzione di Singleton che mai «nel corso dell'opera questa visione di cose oltremondane viene presentata come una visione o come un sogno»<sup>63</sup>. Se però la *Commedia* è separata dai suoi più vicini precursori da un secolo di profondi mutamenti culturali, non lo è dalla fortuna e ricezione di tali testi. Al di là dell'immensa fortuna di alcune di queste visioni, il tredicesimo secolo produce diverse antologizzazioni di esperienze di visione, sia pure all'interno di opere più vaste, e basti ricordare la *Leggenda aurea* e soprattutto lo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais, che raccoglie addirittura tredici visioni.

Le visioni, soprattutto, tendono a creare – un po' come lo stesso Dante si riallaccia su questioni teologiche e iconografiche a *auctoritates* sacre che già ebbero un'esperienza preternaturale<sup>64</sup> – una sequenza di testi che si sanzionano e riconoscono a vicenda come verità<sup>65</sup>; in tali sequenze ad esempio è centrale il ruolo

<sup>60</sup> *Visio Baronti monachi longoretensis* 2 e 3, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, pp. 238 e 240. Cfr. C. CAROZZI, *op. cit.*, pp. 139-186.

<sup>61</sup> Il più recente contributo in merito è G. LEDDA, *Dante e la tradizione delle visioni medioevali*, in *Lecture classensi*, 37 (2007), pp. 119-142, specificatamente però sul topos di indicibilità e dell'ineffabilità.

<sup>62</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medioevale. Una proposta per la «Commedia»*, Pisa, Giardini, 1983, p. 133.

<sup>63</sup> C. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 88-89: «La *factio* della *Divina Commedia* è che essa non sia una *factio*. E mai opera ha salvaguardato con più cura questo presupposto fondamentale. Mai nel corso dell'opera questa visione di cose oltremondane viene presentata come una visione o come un sogno».

<sup>64</sup> Ad esempio Ezechiele e Giovanni per i quattro simboli degli Evangelisti (Pg XXIX 100-105) e Paolo, fonte prima dello pseudo-Areopagita, per la successione angelica (Pd XXVIII 138-139).

<sup>65</sup> C. SEGRE, *op. cit.*, pp. 19-20: «Imitandosi l'un l'altro, gli autori di visioni ave-



svolto da uno degli archetipici del genere, i *Dialoghi* di Gregorio Magno<sup>66</sup>; richiesti da Wettī, moribondo sul suo giaciglio tra una visione e l'altra<sup>67</sup>; menzionati da Thurkill, insieme ad altri testi, in una visione ambientata ancora nel 1206; citati come elemento di conferma da Baronto<sup>68</sup>. E similmente, Incmaro di Reims, registrando la visione di Bernoldo<sup>69</sup>, suffraga il racconto ricordando le affinità con le visioni di Gregorio, san Bonifacio, Beda il Venerabile, Wettī<sup>70</sup>. Questa tendenza del genere a costruirsi in sistema doveva facilitare la percezione del lettore medio della *Commedia* di trovarsi, almeno a livello superficiale, di fronte a un testo che condivideva molti dei paradigmi della visione in sogno. La forza modellante del genere, in fondo, è suggerito anche dall'aneddoto boccacciano sulle donne veronesi che trovano conferma al viaggio dantesco nella barba riccia e nel colorito scuro del poeta a causa dei fumi infernali, il che altro non è che l'attualizzazione di un elemento tipico di molte visioni, ossia la permanenza fisica di dolorose esperienze ultramondane, già presenti persino nel sogno di Girolamo, che al risveglio conserva le stimmate delle frustate («*liventes habuisse me scapulas*»)<sup>71</sup>, e poi anche nella *Historia Francorum* (VII 1) e nella visione di Fursa<sup>72</sup>.

---

vano fatto sedimentare una *vulgata* dell'oltremondo, tale che ogni ripresa di motivi valesse a conferma della veridicità delle singole visioni». Leggermente diversa la prospettiva in A.JA. GUREVIČ, *La Divina Commedia prima di Dante*, cit., p. 204: «La forma stereotipata che le visioni assumevano in autori diversi era propriamente l'unico modo possibile per descriverlo e prenderne coscienza». Per la menzione dei precursori come conferma di fronte a una crescente incredulità sociale, cfr. C. CAROZZI, *op. cit.*, pp. 530-540.

<sup>66</sup> GREGORIO MAGNO, *Storie di santi e di diavoli (Dialoghi)*, a cura di M. Simonetti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla – Arnoldo Mondadori, 2005-2006, IV 32, 37, 40. C. CAROZZI, *op. cit.*, p. 43, li definisce «le bréviaire de tous ceux qui se soucient de l'Au-delà».

<sup>67</sup> HEITO, *Visio Wettini* 4, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, p. 410.

<sup>68</sup> *Visio Baronti monachi longoretensis* 10, 17 e 20, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, pp. 250, 264 e 268.

<sup>69</sup> *De visione Bernoldi presbyteri* (PL 125, 115-120). Cfr. C. CAROZZI, *op. cit.*, pp. 346-359.

<sup>70</sup> Così anche nella *Visio Wettini* 9 si accenna a due altre visioni che confermerebbero quanto visto da Wettī. D'altronde, sia pure nella *Praefatio*, l'autore del *Liber de vitis Patrum Emerentensium*, rimanda esplicitamente ai *Dialoghi* di Gregorio Magno, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, p. 168 n. 4.

<sup>71</sup> HIER. *epist.* 22, 30, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, p. 90.

<sup>72</sup> *Vita Sancti Fursei* 17, in M.P. CICCARESE (a cura di), *op. cit.*, p. 225.



Il paradigma di appartenenza della *Commedia* è indubbiamente incerto, e persino mutante, sottoposto com'è attraverso le tre cantiche a una profonda metamorfosi di genere in direzione di un testo profetico e sacrale. Al contempo però, se – nella contrapposizione tra “songe” laico e cortese del *Roman de la Rose* e “mirabile visione” – Gorni ha indicato la vera identità del poema nella visione e non nel sogno<sup>73</sup>, certo è che il poema presenta in realtà diversi riferimenti che possono quantomeno “suggerirne”, in virtù dei paradigmi di genere, una dimensione onirica, soprattutto in *incipit* ed *explicit*<sup>74</sup>. Sono infatti i primi versi di un testo, specie in ambito medioevale, a indicare al lettore, per suggestione, la griglia interpretativa e culturale con cui affrontarne la lettura<sup>75</sup>.

Primo e più forte elemento in apertura è l'ambiguità del verso «Tant'era pien di sonno»<sup>76</sup>, in cui fin dai commentatori antichi si riconosce un riferimento alla giovanile vita dei sensi piuttosto che alla cecità o all'ignoranza delle cose dello spirito, ma che è suscettibile anche di una più letterale, se non grossolana, interpretazione come condizione di un sonno reale in cui subentra il sogno della selva oscura. È quantomeno da ricordare infatti che Guido da Pisa – e poi sulla sua scia le Chiose Ambrosiane – vi attribuisce un senso letterale di sonno vero e proprio («suas visiones in somno finxerit dixisse»), riacciandosi non a caso alla menzione del *Somnium Scipionis* e

---

<sup>73</sup> G. GORNI, *op. cit.*, p. 58: «Forma specifica della profezia in Dante è la *visione*, da non confondere col *sogno*». M. PICONE, *Inferno I e II: l'uno e l'altro viaggio*, in D. COFANO e S. VALERIO (a cura di), *Versi controversi. Letture dantesche*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2008, pp. 7-38: 37, contrappone i primi versi di *If I* e l'inizio del *Roman de la Rose*, con l'idea che questo sia una «visione onirica, sul modello del *Somnium Scipionis*» mentre «quella della *Commedia*, invece, è una visione che si immagina avvenuta nella realtà, una visione storica sul modello del *descensus ad inferos* di Enea e dell'*ascensus ad Paradisum* di San Paolo».

<sup>74</sup> K.L. LYNCH, *op. cit.*, pp. 147-148: «[...] the misreading [della *Commedia* come sogno] occurred so frequently because the poet incorporates in a most thorough way many of the conventions of the philosophical vision, often couched as a dream [...]».

<sup>75</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in L. LUGNANI *et alii* (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 23-49: 25.

<sup>76</sup> Per la pluralità di testi e sensi sedimentati in questo verso, cfr. F. MAZZONI, *op. cit.*, pp. 55 ss.; di particolare rilievo sia AVG., *Enarr. in Ps. LXII 4* («Somnus autem animae est oblivisci Deum suum») sia, e soprattutto, BOETH. *cons.* 1, 2, 5, per la condizione di «lethargum [...] communem illusarum mentium morbum» in cui la Filosofia rimprovera l'*agens* di essere caduto.

delle sue cinque tipologie oniriche<sup>77</sup>. Più ambigualmente, ma in un significativo accumulo di suggestioni, lo stesso «mezzo del cammin» dimostra la propria suscettibilità a una lettura come sogno<sup>78</sup>. Oltre a costituire una citazione scritturale da *Is* 38, 10 – con il duplice effetto di infondere sacralità<sup>79</sup> e di sovrapporre la morte fisica di Ezechia a quella spirituale del *viator* – il passo permette naturalmente una collocazione temporale che già i lettori antichi (Pietro, Jacopo, Grazioso, Lana, Ottimo) riconoscevano nella metà dell'arco della vita umana, pari ai trentacinque anni<sup>80</sup>, grazie anche, come fa l'Ottimo, alla citazione di un pertinente passo del *Convivio*<sup>81</sup>. Al contempo, però, con riferimento al *De generatione animalium* di Aristotele<sup>82</sup> e all'*Etica Nicomachea*<sup>83</sup>, si attesta l'idea che il mezzo della vita umana sia in realtà il tempo trascorso nel sonno, che copre la metà della vita umana e insieme si pone tra la vita e la morte; da ciò la coerente identificazione della *Commedia* come un sogno da parte di Guido da Pisa<sup>84</sup>:

medium namque vite humane secundum Aristotelem somnus est [...] dicit quod in medio itineris nostre vite, hoc est in somno, invenit se in una sylva oscura, que mundi errores et vitia prefigurat.

<sup>77</sup> L. BATTAGLIA RICCI osserva che Guido da un lato istituisce analogie con il profetismo, dall'altro cataloga il pomea come *factio*: «in aurora iste poeta more poetico fingit se istam Comediam, hoc est universa que continentur in ea, in visione vidisse» («Dice Isaia...»). *Dante e il profetismo biblico*, in G. LEDDA (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del Convegno internazionale di Studi [Ravenna, 7 novembre 2009], Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 49-75: 59).

<sup>78</sup> D. BERTECCHI, *op. cit.*, pp. 233-234.

<sup>79</sup> N. MINEO, *op. cit.*, pp. 168-169, osserva che la stessa specificazione cronologica rispetta le convenzioni delle profezie bibliche.

<sup>80</sup> F. MAZZONI, *op. cit.*, p. 20, fornisce ampia messe di fonti per l'indicazione dei trentacinque anni. Ci si limita a registrare *Ps* 89, 9-10: «Anni nostri sicut aranea meditantur: dies annorum nostrorum in ipsis, septuaginta anni». Si veda in merito B. NARDI, *L'arco della vita in Saggio di filosofia dantesca* cit., pp. 110-138.

<sup>81</sup> *Cv* IV XXIII 9: «Là dove sia lo punto sommo di questo arco [...] è forte da sapere; ma ne li più io credo [...] che ne li perfettamenteaturati esso ne sia nel trentacinquesimo anno». In merito si veda F. MAZZONI, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>82</sup> ARST. *De gen. animal.* V 1, 778b.

<sup>83</sup> ARST. *Eth. Nic.* I 13, 1102b.

<sup>84</sup> Interpretazione alternativa è che il mezzo della vita sia semplicemente la notte, passata però in veglia, come momento di consapevolezza dei propri errori e del proprio smarrimento; così ad esempio ne l'Ottimo: «Al tempo della sua speculazione si puote questa parola riferire, cioè che elli si trovasse nel tempo della notte, la quale tiene mezzo del cammino mortale».

Così altri antichi commentatori, pur attenendosi a un'interpretazione "cronologica" del primo verso della cantica, e negando un sogno fisiologico in una notte reale, ebbero a considerare la *Commedia* come una *visio per somnum*, quindi in un territorio ambiguo e di confine, che molti elementi ha in comune con il sogno. Particolarmente significativa è la posizione di Benvenuto; questi, a commento di *IfI* 10, rigetta decisamente la diffusa impostazione della *visio in somno* propendendo per il "sonno dell'ignoranza", ma avverte la necessità di far ciò solo dopo aver fornito, a commento della prima terzina del canto, una compiuta disamina delle ipotesi oniriche. Così è per l'Ottimo stesso il quale riconosce nel riferimento al mezzo del cammino anche un'allusione alla notte all'interno di una «puntuale annotazione onirica», come *visio in somno*<sup>85</sup>:

Altri sono che volgl[i]ono dire che l'auctore intese che questo mezzo camino fosse il tempo della nocte, avuto consideratione che, ridotto tutto lo tempo che l'uomo vive a due parti, tanta è la parte delle nocte quanto quella delli dì.

Allorché avvertono la necessità di negare la legittimità di una lettura onirica, gli antichi commentatori ne confermano al contempo appieno l'appartenenza all'immaginario contemporaneo. Tra quanti si opposero alla posizione di coloro che vollero, in misura diversa, vedere la *Commedia* come un sogno, non si può dimenticare la perentoria negazione di Filippo Villani: «Unde qui eum in somnis tanta suscepisse dogmatizzant, meo videre, sompniant»; ma già Pietro di Dante, ad esempio, che pure riconduce *IfI* 1 a un valore fittivo e allegorico, attesta – proprio menzionando l'etica aristotelica – quanto fosse vulgata l'idea di una *Commedia* come sogno.

---

<sup>85</sup> D. BERTOCCHI, *op. cit.*, pp. 235-236. M. PAGLIARO, *Il proemio in Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, II, 1-69: 4-6, ricorda la chiosa di un commento anonimo conservato alla Laurenziana (40. 2) sempre legato al passo aristotelico: «Medium itineris nostre vite est sompnus. Nam principium vite est ipsum vivere. Finis vero est ipsa mors. Medium vite est sompnus. Nam homo dormiens medius est inter vitam et mortem. Unde philosophus dicit quod secundum dimidium vite nichil differt stultus a sapiente. In dimidio itaque itineris nostre vite auctor istam comediam composuit, quia ipsam per revelationem in sompno habuerit».

ed quod est hoc medium camini nostrae vitae? Videretur quod esset somnus secundum Philosophum dicentem in 2<sup>a</sup> Ethicae: *bonus et malus nequaquam manifesti sunt secundum somnum: unde dicunt nihil differre secundum dimidium vitae felices a miseris*. Tamen dic, ut praemisi, quod ad tempus humanae vitae se refert, cuius medium est trigesimus quintus annus.

D'altronde, l'onirismo di *Inferno* I (al di là delle pur affascinanti radicalizzazioni di Borges<sup>86</sup>) è stato ampiamente percepito da molti lettori: come Wlassics che ha percepito una diffusa e pervasiva condizione onirica, «come sotto un leggero strato di nebbia» grazie a ciò che è stato definito una tecnica della «precisione imprecisa»<sup>87</sup>; e soprattutto come Pagliaro<sup>88</sup> che – pur negando che la visione onirica si estenda oltre il proemio – considera in qualche modo il primo canto infernale la trasposizione di un sogno anteriore all'esilio di cui il prologo di *If* II sarebbe la razionalizzazione. Così, per accumulo, non solo uno dei passaggi più discussi della *Commedia* («lo passo / che non lasciò già mai persona viva», *If* I 26-27) è stato ricondotto alla dimensione del sonno, sulla base dell'interpretazione di «persona viva» come “sveglia”, ma la selva stessa, in cui il *viator* improvvisamente “si ritrova”, è stata vista come lo scenario di un incubo in cui si depositano paurosa allucinazione e disorientamento<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> J.L. BORGES, *Nove saggi danteschi* [1982], Milano, Adelphi, 2001, p. 26: «al principio è, notoriamente, un sogno di Dante, e questi, per parte sua, non è che il protagonista del sogno».

<sup>87</sup> T. WLASSICS, *L'onirismo dell'incipit: appunti su Inferno I 1-63*, in *Lecture classensi* 18 (1989), pp. 31-39: 32-33. T. Wlassics menziona ad esempio anche la dimensione sinestetica, l'insistenza sui verbi di “parere” e “sembrare” che pare contribuire alla produzione di un'impressione sfocata tipica dell'esperienza onirica, la persistenza pervasiva delle immagini oniriche nel caso di «non si partia dinanzi al volto», il discusso «sì che'l piè fermo sempre era 'l più basso» che, al di là del suo valore medico-psicologico, varrebbe a riprodurre il senso di pesantezza onirica.

<sup>88</sup> A. PAGLIARO, *Il proemio del poema sacro* in *Lectura Dantis Mystica* cit., pp. 3-28 *passim*.

<sup>89</sup> ID., *Il proemio* cit., p. 9. Anche A.K. CASSELL, *Lectura Dantis Americana. Inferno I*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1989, p. 14, che pure nega implicazioni oniriche per l'incipit di *If* I, in merito al “ritrovarsi” del *viator* nella selva ricorre a una terminologia segnata dall'incubo: «The text evokes a waking nightmare in all its psychological effects of insubstantiality, chimera, hallucination, delusion, dread, despair, and helplessness». E in maniera ancora più netta F. CARDINI, *Sognare a Firenze fra Trecento e Quattrocento*, in *Le mura di Firenze inargentate*, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 29-59: 30-31, parla della selva come «scenario onirico

Ambigui riferimenti al sonno si accumulano anche nella chiusura della *Commedia*; in primo luogo una delle tradizionali *crucis* dei lettori, quel riferimento alla fuga del «tempo [...] che t'assonna» menzionata da Bernardo nell'Empireo (*Pd* XXXII 139), allorché risuonano le ultime parole umane della visione; un sintagma in cui il riconoscimento di una semplice perifrasi di “tempo” suonerebbe a forte rischio zeppa, e che invece sembra riecheggiare la conclusione delle visioni in sonno, con il ritorno del *viator* sulla terra al rompersi di quest'ultimo<sup>90</sup>. E d'altronde, il verso immediatamente precedente («quando chinavi, a rovinar, le ciglia», v. 138), dal chiaro valore morale ma leggibile a sua volta come l'atto dell'assopirsi, sembra rispondere a *If*I 61 «mentre ch'i' rovinava in basso loco», a sua volta immerso nella dimensione onirica. Sempre in chiusura, la dimensione onirica è stata d'altronde riconosciuta negli insistiti richiami al sogno che accompagnano la visione finale, che sono certo metafora della visione, ma sembrano anche riproporre per il lettore il contesto della visione medioevale in sogno. Particolarmente rilevante è la similitudine che dà il segnale della prossima chiusura dell'opera:

Qual è colui che sognando vede,  
che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,  
cotal son io [...]  
(*Pd* XXXIII 58-61)

Si tratta, naturalmente, di un passaggio fondamentale sia per la sinopia paolina in sé, sia per le implicazioni sul genere del poema, quando vi si accosti il passo della *Summa Theologiae* relativo alle impressioni lasciate dalla visione in san Paolo, assimilabili a quelle che restano quando sono scomparse le cose sensibili<sup>91</sup>. Tuttavia la funzione della similitudine, a livello di ricezione e orizzonte d'attesa, può forse essere colta con evidenza nel commento di Benvenuto

---

di base, con il suo misto di paura, di stupore e di disorientamento e con la sua inerme esposizione di fronte all'irrompere delle forze dell'Inconscio.

<sup>90</sup> T. BAROLINI, *op. cit.*, p. 201, collega ad esempio «pien di sonno» e «t'assonna», all'interno di una «strategia paolina» volta a «velare di mistero» un'esperienza inspiegabile.

<sup>91</sup> TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa-IIae, q. 175, a. 4. In merito, cfr. T. BAROLINI, *op. cit.*, pp. 216-217.

da Imola<sup>92</sup>; questi, che pur in merito all'*incipit* aveva negato una natura onirica del poema, inquadra infatti questa similitudine nella generale cornice dell'opera, con la conseguenza di identificare la *Commedia* senz'altro come sogno, prescindendo persino dall'asserzione che essa sia frutto di una *fictio* elaborata dal poeta:

Et hic nota quomodo haec artificiosa comparatio somniantis propriissime declarat intentionem auctoris in isto finali capitulo, quia auctor totam suam visionem habuit in somnio, sicut ipse testatus est in primo capitulo totius operis, ubi dixit: temp'era dal principio del mattino.

Aspetto di non trascurabile rilievo, peraltro, è che proprio questa similitudine è l'ultima, nel poema, a essere riconducibile a quella particolare tipologia costituita dalle "false similitudini", che non istituiscono una somiglianza, ma una vera e propria identificazione tra tenore e veicolo<sup>93</sup>; una variante che ha la conseguenza primaria del riconoscimento, da parte del lettore, di un'universalità che va oltre la figura e l'esperienza concreta del *viator*, riflettendo leggi immutabili e generali<sup>94</sup>. Tra le false similitudini della *Commedia*, però, il tema del sogno torna pervasivamente lungo tutta l'opera, come ad esempio in *Pg* XV 118-119 («far sì com'om che dal sonno si slega») e *Pg* XVIII 87 («sì che non parli più com'om che sogna»), sicché questa particolare densità di false similitudini di ambito onirico rafforza, nella percezione del lettore, l'identificazione di Dante come un sognatore: «For in a sense, Dante *is* dreaming», come puntualizza Mallin<sup>95</sup>. Al contempo, inoltre, è la concezione stessa della falsa similitudine, al di là del suo contenuto, a veicolare un effetto di scacco percettivo e volitivo che ha una parvenza onirica<sup>96</sup>; si tratta infatti di una tecnica utilizzata consapevolmente proprio per la sensazione di opacità che veicola, con il fine di con-

<sup>92</sup> M. WELBER, *Visio e fictio nel Comentum super Dantis comoediam di Benvenuto da Imola*, in *Lectura Dantis Mystica* cit., pp. 188-226: 205 ss., osserva l'incertezza di Benvenuto tra *fictio* e *visio* e nell'uso dei termini a essi correlati ( *fingere, describere, artificialiter, subtiliter, figmentum, color, metaphora e somnium, visio, extassis, raptus*).

<sup>93</sup> E.S. MALLIN, *The False Simile in Dante's Commedia*, in «Dante Studies», CII (1984), pp. 15-36: 31-32.

<sup>94</sup> R.H. LANSING, *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo, 1977, p. 32.

<sup>95</sup> E.S. MALLIN, *op. cit.*, p. 27.

<sup>96</sup> Ivi, p. 22: «the device is a rhetorical representation of consciousness».

notare la seconda cantica come il regno della percezione imperfetta. I sogni purgatoriali, dunque, sotto questo aspetto sono a loro volta uno degli strumenti retorici della conoscenza imperfetta che caratterizza il *Purgatorio*, nel lento processo di chiarificazione e purificazione che accomuna *viator* e purganti.

Vi è però un ulteriore elemento che forse permette di ricollegare il viaggio/visione ai tre sogni. È già stata osservata l'anomalia, prossima all'aporia, di un primo canto dell'*Inferno* che abbraccia l'intero arco di una giornata, dal primissimo mattino in cui il *viator* viene ostacolato dalla lonza («Temp'era dal principio del mattino», *If* I 37) al colloquio notturno con Virgilio e poi il superamento delle porte dell'*Inferno* («Lo giorno se n'andava», *If* II 1), a fronte di contenuti ed episodi che non paiono giustificare una simile estensione temporale<sup>97</sup>. Senz'altro tale rallentamento narrativo del primo canto mira a spostare l'inizio del viaggio infernale nel pieno della notte, rimarcando così la condizione di debolezza da parte di Dante e l'ombra della perdizione. Potrebbe essere tuttavia da considerare anche l'altro estremo cronologico, il primissimo mattino su cui si apre *Inferno* I; se il lettore può essere indotto a considerare il viaggio nei tre regni come un sogno, allora esso, inevitabilmente, è iniziato poco prima dell'alba, così come i tre sogni interni, ribadendo così la struttura *en abyme* tra cornice del viaggio ed episodi onirici purgatoriali<sup>98</sup>.

Modelli narrativi e singoli elementi testuali congiurano dunque a proiettare sul poema una dimensione onirica, su cui già i primi commentatori erano stati chiamati a esprimersi. Certo la *Commedia* non è banalizzabile a sogno, pena il rischio di disconoscere un'originalità che si impone da sé. Già Pagliaro aveva rilevato come tutti gli elementi elencati fino ad ora non implicassero l'intenzione di connotare realmente la *Commedia* come una visione in sogno, ma piuttosto di inscrivere in un modello poetico diffuso e riconoscibile<sup>99</sup>. Punto essenziale sembra però essere che Dante

<sup>97</sup> F. MAZZONI, *op. cit.*, p. 166.

<sup>98</sup> Peraltro le visioni, anche quando in condizioni di morte apparente, si svolgono in genere nella notte, e il visitatore dell'oltretomba torna nel corpo con il mattino; così per Salvio nella *Historia francorum* di Gregorio di Tours; Baronto, Drythelm e Fursa nella *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* di Beda; o ancora per le *visiones* 19 e 20 di Otlone di Sant'Emmerano.

<sup>99</sup> A. PAGLIARO, *Il proemio*, cit., p. 6: «c'è da chiedersi se, in effetti, egli non abbia pensato a collocare in un sogno, secondo un modulo poetico, che gli era ab-

scelse volontariamente di inserire, in posizione chiave, i riferimenti alla topica del sonno e al genere delle visioni in sonno, con tutta l'ambiguità che ne consegue; insistere su tale scelta non risponde all'esigenza, rimproverata da Cassell, di categorizzare «the Comedy within a familiar and comfortable literary genre rather than to deal with its uniqueness and with the totally non-oneiric structure of the poem's narrative after the first sixty-one lines»<sup>100</sup>. Piuttosto tali riferimenti hanno invece fine, funzione ed effetto di costituire un quadro di genere che il lettore vedrà smantellato nella progressiva coscienza di trovarsi di fronte a qualcosa di assolutamente rivoluzionario; ma hanno anche la funzione di creare e riproporre un codice che il lettore è chiamato a usare per interpretare ciò che si dispiegherà all'interno del viaggio. Il lettore medioevale, probabilmente più del lettore moderno, affronta tutto il poema con almeno il sospetto che si possa trattare di un sogno; ed è tale disposizione a conferire un eccezionale rilievo proprio ai tre sogni purgatoriali che diventano così un rispecchiamento interno della grande avventura nei tre regni: insieme elaborazione, recupero, preannuncio, rappresentazione scorciata.

Particolarmente utile è ricordare un'altra, e forse la più interessante, delle false similitudini, ossia la celebre immagine del sognatore che, immerso nell'incubo, spera che esso sia tale («Qual è colui che suo dannaggio sogna, / che sognando desidera sognare», *If XXX* 136-141). Un'immagine particolarmente complessa e di grande realismo psicologico, e che presenta una densità simbolica decisamente superiore all'occasione che la genera: la similitudine infatti serve soltanto ad indicare che Dante desidera scusarsi mentre già lo sta facendo, così come si può agognare che sia solo un sogno ciò che già lo è; è evidente al contempo che la comparazione è assolutamente speciosa, poiché Dante desidera compiere (nel senso di iniziare, potremmo dire, "performare") un'azione senza rendersi conto che già così è, mentre il sognatore desidera di *trovarsi* in una condizione, in uno stato, in cui già è. Il punto non è l'azione in sé, ma la realtà dell'azione; e non caso Benvenuto sottolinea subito che la similitudine è finalizzata a esprimere «*confusionem immensam*». In realtà il comparante della similitudine ha auto-

---

bastanza familiare, la prima fondazione, il che è quanto dire la prima motivazione, della 'fabula'».

<sup>100</sup> A.K. CASSELL, *op. cit.*, p. 5.



mia propria, e il suo nucleo è proprio il gioco di riflessi («a rhetorical mirror of Narcissus» secondo la definizione di Mallin<sup>101</sup>) in cui si depositano coscienza del sogno, distanza da esso, ambiguità del rapporto veglia-sogno; proprio l'annominazione sembra prospettare una dimensione extradiegetica del sognatore che, sognando, osserva il proprio sogno senza sapersene pienamente astrarre, così che esso diventa una sorta di sogno interno al sogno, quale quello di un *viator* che sogna di sognare.

Il Dante pieno di sonno dell'*incipit* dell'*Inferno* ha fortemente influenzato l'iconografia delle pagine di apertura dei codici miniati della *Commedia*, con soluzioni che, come ha sottolineato Lucia Battaglia Ricci, già rivelano un primo livello interpretativo sulla natura dell'esperienza oltremondana del *viator*<sup>102</sup>. La studiosa sottolinea però – per noi lettori sprovvisti del codice figurativo medioevale – l'ambiguità di tali indicazioni: l'immagine di Dante “dormiente” che compare in tali immagini, infatti, può indicare sia un sonno effettivo, sia l'atto della concentrazione o dell'ispirazione; ed essere applicato sia al Dante personaggio, sia al Dante autore che sogna il viaggio. Così, le possibilità interpretative mutano sensibilmente a seconda che la figura dormiente sia sola nell'intero scenario, o sia affiancata da una duplicazione del personaggio già in atto, impegnato in episodi descritti nel testo, come ad esempio l'incontro con le tre fiere. Se nel caso del Ms. L 70 della Biblioteca Civica Augusta di Perugia, si hanno, in senso antirorario, sei raffigurazioni di Dante corrispondenti a sei episodi di *If I*, la prima figura, un Dante addormentato, non si può escludere che, più che a un sogno vero e proprio, faccia riferimento alla condizione di assopimento morale del peccato, da cui tutto ha inizio.

Certo è però che, come osserva la stessa Battaglia Ricci, il ms. Egerton 943, opta per la natura di un viaggio nei tre regni condotto in sonno; in questo caso infatti la miniatura è ripartita orizzontalmente in due. Nella metà a sinistra Dante, in un letto, in una stanza chiusa, dorme; nella metà di destra, Dante. Un'iconografia

<sup>101</sup> E.S. MALLIN, *op. cit.*, p. 29.

<sup>102</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, in “Per correr miglior acque”. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno ed., 2001, I, pp. 601-639.

desunta – come osserva la studiosa – da un cartone tratto dall'illustrazione, in questo caso assolutamente pertinente e fedele al testo, del *Roman de la Rose* contenuto nel ms. Additional 31840 della British Library; proprio tale connessione però farebbe sì che «lungi dall'essere resoconto di una visione profetica, il cartellino sotto cui l'opera va registrata è quello della letteratura di invenzione, della *fictio*, appunto»<sup>103</sup>.

Il rapporto tra *visio* e *fictio* della *Commedia*, tra la sua dimensione profetica e la sua ricerca letteraria, dunque si lega in modo fascinosamente ambiguo proprio a quell'ombra di sogno che pervade il suo inizio e la sua fine, in cui si riflettono allo stesso modo varie dottrine filosofiche e memorie popolari; proprio nei sogni purgatoriali è però possibile riconoscere uno dei punti di sutura. Questi, infatti, si presentano come momenti di visione, ma anche denunciano interamente la propria natura letteraria e composita<sup>104</sup>. Alla volontà di fare delle esperienze oniriche dei momenti di contatto con una realtà ulteriore, e di varco verso il divino, infatti, si associa una costruzione e una memoria letterarie che deliberatamente riecheggiano modelli precedenti e ben noti ai lettori contemporanei. È nei sogni, infatti, che Pasquini ha indicato i momenti di una «seconda fase di “superinfusa” visione», in grado di superare l'*impasse* della polarizzazione tra *visio* e *fictio*; un tratto che infatti accomunerebbe i sogni al proemio dell'*Inferno*, alle profezie, agli ultimi canti del *Purgatorio* e del *Paradiso*, ossia quelle sezioni che, come indicato nelle pagine precedenti, godono per l'appunto di forte connotazione onirica<sup>105</sup>.

L'ambigua dimensione dei sogni, insieme visionaria e letteraria, è legata al fatto che nella *Commedia*, nella concreta riproduzione del fenomeno, sogni e visioni originano esplicitamente dalla

---

<sup>103</sup> EAD., *La tradizione iconografica della Commedia*, in A. COTTIGNOLI *et alii* (a cura di), *Dante e la fabbrica della Commedia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 14-16 settembre 2006), Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254: 242.

<sup>104</sup> EAD., *Scrittura sacra e «sacrato poema»*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia» (Firenze, 26-27-28 settembre 1986), a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 295-321: 301, parla infatti di una «doppia effrazione del codice corrente che consiste nell'utilizzazione di 'forma' e convenzioni proprie della poesia per una scrittura che si proclama profetica e sacrale da un lato e, dall'altro, nell'attribuzione alla poesia di una precisa funzione dottrinarria, sacrale e profetica».

<sup>105</sup> E. PASQUINI, *Le metafore della visione nella «Commedia»*, in *Lecture classensi* 16 (1987), pp. 129-151: 134.

stessa facoltà dell'anima sensitiva, l'*imaginativa* o *phantasia*; non a caso, è stato giustamente sottolineato da Patrick Boyde, in *Purgatorio* XVII Dante si richiama all'«esperienza dei sogni per dare credibilità alle visioni più ardite o “estatiche” del protagonista»<sup>106</sup>, assimilando ai meccanismi di formazione, alterazione e interruzione del sogno quelli relativi alle visioni di *exempla* sperimentate nella cornice degli iracondi<sup>107</sup>. Ciò che accade ne «l'alta fantasia» (XVII 25) è un succedersi di immagini irrelate, il cui alternarsi sempre più irrazionale e improvviso è espresso con una efficacissima *climax* che ben esprime i meccanismi totalmente interni all'immaginazione: per il primo *exemplum*, si ha prima l'identificazione di Progne e solo dopo l'indicazione del suo manifestarsi nell'immaginazione («ne l'immagine mia apparve»); in seguito per il secondo *exemplum* non solo la descrizione del meccanismo di formulazione dell'immagine precorre l'identificazione di Aman, ma il verbo usato esprime una profonda irrazionalità («piovve») così come il sintagma «alta fantasia» indica un profondarsi della dimensione fantastica; infine il terzo *exemplum* è introdotto con una similitudine di tre versi interamente dedicati al succedersi improvviso delle immagini.

E come questa imagine rompeo  
 sé per se stessa, a guida d'una bulla  
 cui manca l'acqua sotto qual si feo,  
     surse in mia visione una fanciulla [...]  
 (Pg XVII 31-14)

È solo però al termine della sequenza di *exempla* che ricorre l'immagine del sogno per esemplificare l'interruzione delle immagini:

Come si frange il sonno ove di butto  
 nova luce percuote il viso chiuso  
 che fratto guizza pria che muoia tutto,  
     così l'imaginar mio cadde giuso  
 tosto che lume il volto mi percosse  
 (Pg XVII 40-44)

Fenomeni e meccanismi dunque affini, ma distinti<sup>108</sup>. Ciò che certo

<sup>106</sup> P. BOYDE, *op. cit.*, p. 138.

<sup>107</sup> T. BAROLINI, *op. cit.*, p. 214.

<sup>108</sup> Sul ruolo dell'immaginazione come fondamento della conoscenza e insieme

è fondamentale è, nuovamente, l'ambiguo rapporto tra visione ed esperienza onirica, e ciò in un canto la cui centralità nella *Commedia* (anche *topologica*, poiché stiamo parlando del cinquantunesimo canto) è data dal tema della forza creativa della *phantasia*. Né credo che possa trascurarsi il fatto che il canto si apra con un appello al lettore («Ricorditi, lector, se mai ne l'alpe») che, se ha forse meno forza icastica di altri più celebri appelli, è determinante perché non ha funzione empatica o di sollecitazione all'attenzione, ma innescava proprio un ragionamento sui meccanismi della raffigurazione e della riproduzione, cosciente e consapevole, di immagini («e fia la tua imagine leggiera / in giungere a veder com'io rividi»), dunque una sorta di piccolo meccanismo estetico della creazione poetica. Il Dante che si appella al lettore, infatti, non è l'esegeta del viaggio, o colui che ha sperimentato un'esperienza extra-terrena, ma il poeta che invita il lettore a riprodurre un'esperienza estetica<sup>109</sup>.

La dimensione poetica dei sogni è suggerita d'altronde da un interessante passo di Giovanni di Salisbury, per il quale essi costituiscono un "sermo polyxenus", ossia un linguaggio polisemo<sup>110</sup>.

Est itaque naturae opera ad interpretationem somniorum quam ad revelationem aenigmatum et figurarum sollerter attendenda rerum significatio, quae tanto multiplicior est quam vocum quanto ab operibus naturae opera vincuntur artificis imitantis naturam. Si quis enim sermo tres aut quattuor habet significationes, statim polixenus est, id est multarum significationum<sup>111</sup>.

I sogni sono quindi dotati contemporaneamente di molteplici valori e significati, ed è elemento che si dovrà tenere in considerazione. Tale complessità, peraltro, non è mai completamente scioglibile o enunciabile dalle parole umane; lo iato espressivo è anzi, all'interno della metafora artistica, pari a quello tra natura e arte umana.

---

come centro della poesia, cfr. G. MAZZOTTA, *Imagination and Knowledge in Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton UP, 1993, pp. 116-134.

<sup>109</sup> M.W. BUNDY, *op. cit.*, p. 237, parla di «imagination [...] reproductive rather than presentative, active rather than passive».

<sup>110</sup> M. DE BONFILS TEMPLER, *Il Virgilio dantesco e il secondo sogno del Purgatorio* (Purg. XIX), in «Italice», LIX (1982), 1, pp. 41-53: 41: «La semantica dell'onirico affascina il poeta per quell'ampliamento di espressività fantastica che consente».

<sup>111</sup> GIOVANNI DI SALISBURY, *Il Policratico*, a cura di U. Dotti, Torino, Aragno, 2011, II 16, 1, p. 274.

Non a caso, il termine polisemo deriva dal commento di Servio al primo verso dell'*Eneide*, e in particolare dall'interpretazione del verbo «cano», il verbo che indica il cimento artistico virgiliano<sup>112</sup>. E così, naturalmente, sono polisemi la *Commedia*, e tutti i testi sacri. Non solo dunque assistiamo nei sogni a una densità semantica mai pienamente coglibile, ma in un certo senso siamo di fronte a brevi testi poetici interni a un altro testo<sup>113</sup>: il secondo e il terzo sogno consistono anzi, in maniera progressivamente più pura, proprio in canti, espressione primaria della poesia<sup>114</sup>. La forma poetica del sogno è riconoscibile in fondo già nella descrizione che Macrobio, nel suo commento, diede di Omero: «Homerus, divinarum omnium inventionum fons et origo, sub poetici nube figmenti verum sapientibus intellegi dedit»<sup>115</sup>. La poesia nasce infatti con Omero come il veicolo di messaggi “avvolti in una nube d'immagini”; è una definizione che, si vedrà, presenta molte affinità con quella dei sogni, messaggi criptati da un involucro metaforico. Ma se i sogni sono testi poetici, il rapporto vale anche all'inverso, sicché la letteratura stessa può essere una forma di sogno<sup>116</sup>. Tale identità viene serrata proprio al termine del *Purgatorio* allorché Matelda, appena comparsa sulla scena, identifica l'Eden con l'età dell'oro immaginata dagli antichi poeti; ciò che è più rilevante, però, è la formulazione, che identifica l'intuizione della realtà del Paradiso terrestre, e la trasposizione poetica che ne è frutto, come un sogno:

Quelli ch'anticamente poetaro  
l'età de l'oro e suo stato felice,

<sup>112</sup> SERV. *Aen.* 1, 1.

<sup>113</sup> M. VILLARUBIA, *Sueños, ensueños y apariciones en el Purgatorio de Dante. Su función estructural y significativa*, in «Tenzzone», I (2000), pp. 137-158, insiste proprio sulla natura dei sogni di microstrutture narrative autonome: «En el Purgatorio, los sueños forman “microestructuras” narrativas que tienen existencia propia, pudiendo ser imaginadas y descritas por sí solas, en relación con los demás sueños y con el resto de las microestructuras, en la medida en que forman parte de una estructura global de significación». [L'articolo è stato consultato sul sito <http://www.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/index.html>].

<sup>114</sup> Si pensi solo a «[...] la mia comedia cantar non cura» (*If XXI 2*).

<sup>115</sup> MACR. *Somn.* 2, 10, 11. Si veda al riguardo G. MARTELOTTI, *Dante e Omero*, in *Dante e Boccaccio*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 51-60: 53.

<sup>116</sup> G. TULONE, *op. cit.*, p. 48: «i campi metaforici su cui si esercitano i concetti di sogno e di poesia divengono complanari al punto da assumere connotazioni equivalenti».

forse in Parnaso esto loco sognaro  
(Pg XXVIII 139-141)

La letteratura stessa appare così come una visione imperfetta delle realtà ultime, un varco confuso per accedervi, e il sogno come la sua espressione metaforica. Gli stessi tre sogni del *Purgatorio* appaiono dunque come ipostasi letterarie di un percorso conoscitivo ancora incerto e confuso. La *Commedia* si presenta invece come la forma della conoscenza piena, segno di un'altezza a cui la letteratura umana non sarebbe mai potuta giungere; l'esito terreno dunque di un percorso che, sviluppando le capacità visive e cognitive del *viator*<sup>117</sup>, ne ha innalzato le stesse capacità espressive e poetiche. Lo scarto espressivo tra *Purgatorio*, prodotto di una visione ancora confusa e pienamente umana, e *Paradiso*, segnato da un affinamento della visione, è in fondo espresso a livello metaforico anche dai sigilli che chiudono le due cantiche. Il *Purgatorio*, infatti, si interrompe per ubbidienza alle misure umane della poetica medioevale, all'interno di un patto narrativo ribadito proprio dalla forma dell'appello al lettore.

S'io avessi, lettor, più lungo spazio  
da scrivere, i' pur cantere' in parte  
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;  
ma perché piene son tutte le carte  
ordite a questa cantica seconda,  
non mi lascia più ir lo fren de l'arte.  
(Pg XXXIII 136-141)

Il *Paradiso*, invece, si conclude nel riferimento all'«alta fantasia», la forma più alta di immaginazione creativa, interrotta nella sua capacità di visione, ma ormai ricondotta all'armonia divina.

### 3. *L'architettura onirica del Purgatorio*

Che i tre sogni costituiscano la nervatura del *Purgatorio* è piuttosto evidente; d'altronde nel sistema dei tre sogni è possibile riconosce-

---

<sup>117</sup> M.W. BUNDY, *op. cit.*, p. 241: «We may regard these three dreams as three attempts to get Dante to use his imagination in a proper way that he may prepare himself to grasp the visions of the earthly Paradise and of the entire last canticle». Cfr. M.A. BASILE, *op. cit.*, p. 49.

re alcune costanti che delineano una chiara progressività<sup>118</sup>. Uno schema, peraltro, che ricalca un modulo costante della rappresentazione letteraria dei sogni, come individuato da Braet, le cui affinità con i sogni danteschi risultano evidenti già a una prima lettura:

Pour faire brief, on peut dire que, dans les récits examinés, les composantes principales sont, d'abord, le prélude, où la péripétie onirique est annoncée et présentée, suivi de l'exposition, précisant et préfigurant le lieu de l'action et les participants; ces derniers, enfin, provoquent la crise qui forme le nœud de la scène. La séquence se termine souvent par le topique de la frayeur: terrifié par ce qu'il vient de voir, le personnage se réveille en sursaut. Afin de pénétrer le sens de son aventure, il la raconte alors volontiers à un tiers; l'attention du lecteur est ainsi habilement attirée sur la démarche herméneutique (à proprement parler, onirocritique) à laquelle il est lui-même convié<sup>119</sup>.

Al contempo, la coesione interna ai sogni danteschi è caratterizzata da una serie di varianti e gradienti che definiscono, per ognuno dei tre episodi onirici, una distinta «misura specifica» e un diverso ruolo e funzione tanto nel canto quanto «nella struttura e nella simbologia dell'intera cantica»<sup>120</sup>.

La prima evidente costante è, a conferma della matrice letteraria<sup>121</sup>, una rigorosa matrice matematica. Già lo stesso numero tre delle occorrenze dei sogni è iper-dantesco, lasciando intravedere l'articolazione delle tre cantiche; soprattutto però la terna dei sogni è regolata da una scansione in base nove, numero quanto mai pregno di significato e che, come numero della conversione<sup>122</sup>, rimanda inevitabilmente a Beatrice. La successione onirica segnereb-

---

<sup>118</sup> Peraltro come osserva R. MANSELLI, *Il sogno come premonizione. Consiglio e predizione nella tradizione medioevale*, in T. GREGORY (a cura di), *op. cit.*, pp. 219-244: 221, i racconti di sogni, a differenza delle visioni, tendenzialmente non costituiscono delle sequenze coerenti. Anche così si spiega l'ambiguità polisemica dei sogni danteschi, che sembrano invece richiamarsi l'uno con l'altro.

<sup>119</sup> H. BRAET, *op. cit.*, p. 18.

<sup>120</sup> M. SANTORO, *Il canto XIX del «Purgatorio»*, in Vari, *Purgatorio. Letture degli anni 1976-'79*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 417-463: 419.

<sup>121</sup> Per R. STELLA, *L'expression symbolique dans les trois rêves du Purgatoire de Dante (Purg., IX, XIX, XXVII)*, in «Revue des études italiennes», XXV (1979), pp. 124-144: 135.

<sup>122</sup> J. BOLTON HOLLOWAY, *The Vita Nuova: Paradigms of Pilgrimage*, in «Dante Studies», CIII (1985), pp. 103-124: 107.

be quindi una progressione lineare, in benefiche tappe di trasformazione interna, di avvicinamento a Beatrice, incontrata infatti al risveglio dall'ultimo sogno. Un elemento però sembra incrinare irrimediabilmente tale percorso; se il primo sogno si verifica nel canto IX, e il terzo nel XXVII, il secondo sogno, il cosiddetto sogno della femmina balba, non avviene nel canto XVIII, ma nel XIX. In realtà la situazione è ancor più problematica poiché, considerando notte e sogno come un insieme, il secondo episodio notturno si dispiega a cavallo dei due canti, con l'assopimento in chiusura del canto XVIII e il sogno vero e proprio ad apertura del seguente. Proprio tale forte cesura intermedia, talmente marcata da aver fatto supporre che in realtà si debba immaginare per *Purgatorio* XVIII un ulteriore sogno non riportato, e che il sogno della femmina balba debba essere considerato un "quarto sogno", sembra avere profonde implicazioni concettuali. Senz'altro, però, l'anomalia non sortisce solo affascinanti effetti di *variatio* narrativa e distributiva, ma costituisce per il lettore – nella sua evidenza – il segnale di un episodio che, nella sua eterogeneità, costituisce in un certo senso un fulcro concettuale del racconto.

L'anomalia, però, è resa più evidente proprio dai parallelismi che caratterizzano l'intero sistema onirico. Primo evidente parallelismo è la formula incipitaria dell'indicazione temporale dell'avvio del sogno, sempre collocato sul far dell'alba; in tutti e tre i casi abbiamo infatti il sintagma "Ne l'ora che", del quale già D'Ovidio aveva riconosciuto la matrice classica e virgiliana. Tale formula, se da un lato costituisce uno dei molteplici elementi della costruzione del nuovo poema, insieme classico e volgare, accentua però anche la novità del racconto dantesco. Le formule virgiliane, infatti, servono a introdurre l'indicazione di una quiete notturna che si diffonde sulla terra («Nox erat et terris animalia somnus habebat», III 147, e «Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / incipit et dono divom gratissima serpit», II 268-269, quest'ultimo linguisticamente più affine alla tessera dantesca); tali formule, oltre a essere seguite da espansioni decisamente succinte, servono però solo come indicazione del tempo notturno e, in quanto tali, hanno una dimensione oggettiva ed estrinseca, che serve a polarizzare la tensione tra il protagonista e le figure circostanti: un'accentuazione che vale a sottolineare per contrapposizione l'isolamento e la condizione di inquietudine di Enea, e che, piuttosto che con i tre sogni, ha un riscontro diretto con l'*incipit* di *If* II. Nel caso dantesco,



invece, non solo la formula “Ne l’ora che” introduce ambientazioni più ampie e articolate, ma soprattutto il riferimento temporale non concerne la condizione degli altri esseri viventi, né è una generica perifrasi per notte. Le perifrasi dantesche, al contrario, definiscono momenti precisi della notte, e sono costruite su elementi che connotano e caratterizzano l’inizio del sonno, e di conseguenza il rapporto tra esso e il sognatore.

Tali descrittori, però, se evidenziano la struttura onirica, facilitano anche il riconoscimento di una progressione dell’indicazione temporale verso la decorporeizzazione e, al contempo, la precisazione e l’universalizzazione: nel primo sogno abbiamo infatti il lamento della rondine «presso a la mattina», e in secondo ordine l’indicazione del rapporto tra anima e corpo del *viator*, ormai allentato ma sottolineato proprio da tale rilievo, e quindi con un forte accentramento sulla figura del pellegrino:

Ne l’ora che comincia i tristi lai  
 la rondinella presso a la mattina,  
 forse a memoria de’ suo’ primi guai,  
 e che la mente nostra, peregrina  
 più da la carne e men da’ pensier presa,  
 a le sue vision quasi è divina, [...]  
 (Pg IX 13-18)

Nel secondo, abbiamo già un’indicazione astronomico-temporale – però ancora imprecisa nel mero riferimento al freddo del mattino e insieme strettamente contingente, poiché riflesso della situazione del protagonista sognante sulle pendici del monte – e insieme un riferimento ad attività umane, la geomanzia nello specifico, che in tale ora si svolgono:

Ne l’ora che non pul ’l calor diurno  
 intepidar più ’l freddo de la luna,  
 vinto da terra, e talor da Saturno  
 – quando i geomanti lor Maggior Fortuna  
 veggiono in oriente, innanzi a l’alba,  
 surger per via che poco le sta bruna –,  
 (Pg XIX 1-6)

Nel terzo, infine, abbiamo come unico riferimento un’indicazione ancora una volta temporale-astronomica, ma più precisa (con l’in-

dicazione del momento in cui i primi raggi di Venere colpiscono il Purgatorio) e senza alcun riferimento alla dimensione umana:

Ne l'ora, credo, che de l'oriente  
prima raggiò nel monte Citerea,  
che di foco d'amor par sempre ardente,  
(Pg IX 94-96)

C'è però un fondamentale nesso tra le formule virgiliane e quella dantesca; anche nel caso di Virgilio, infatti, esse servono a introdurre dei sogni: in *Eneide* II 268-269 quello in cui Ettore si presenta a Enea per rimproverarne le lentezze ed esortarlo alla fuga e al cammino voluto dagli dei («“Heu fuge, nate dea, teque his”, ait, “eripe flammis”», v. 289); in III 147, invece, quello in cui i Penati si presentano all'eroe, fermo a Creta, per intimargli di dirigersi verso l'Italia («Mutandae sedes; non haec tibi litora suasit / Delius aut Cretae iussit considerare Apollo», vv. 161-162). Sotto tale segno onirico-memorale, i sogni danteschi assumono una natura di monito<sup>123</sup>, ma anche suggeriscono immediatamente la propria connessione con il tema del viaggio che, si vedrà, costituisce un elemento comune tra loro; con una fondamentale particolarità: i sogni di Enea erano il primo un'esortazione, e il secondo un comando, univoco, esplicito e diretto, un *oraculum* nella categorizzazione di Macrobio; i sogni danteschi mostrano invece l'ambiguità dei sogni per immagini, confusi e incerti. Sogni nella cui elaborazione converge, nella prospettiva di Dante autore, un patrimonio intellettuale e filosofico tanto ampio quanto artisticamente rielaborato, e, nella prospettiva di Dante personaggio, una molteplicità di cause e fenomeni, naturali e preternaturali. È proprio il modello virgiliano, quindi, nella sua apparente asetticità, a suggerire un ben diverso percorso interiore del “Dante sognato”, inquieto e incerto, torbido persino, che fa delle tre notti purgatoriali un vero momento di elaborazione di sé.

Un secondo elemento coesivo dei tre sogni è che sono introdotti e caratterizzati da una costante dimensione astrologica e mitologica; tale materiale classico è senz'altro uno degli ambiti in cui

---

<sup>123</sup> Tale funzione, d'altronde, i sogni avevano anche in Giobbe «Si dixerō: Consolabitur me lectulus meus, et relevabor loquens mecum in stratu meo; terrebis me per somnia et per visiones horrore concuties» (*Job* 7, 14).

la critica ha offerto più soluzioni, anche radicalmente alternative<sup>124</sup>. Negarne ogni implicazione concettuale, d'altronde, implicherebbe una loro riduzione a puro ornamento esornativo, mentre l'apparato mitologico ha indubbiamente una pregnanza fondamentale; preliminarmente, tuttavia, è necessario procedere a una triplice distinzione: i riferimenti astrologici e mitici, infatti, si possono sedimentare all'interno del sogno stesso, o all'interno delle terzine dedicate all'indicazione temporale aperte dalla formula "Ne l'ora che", e quindi essere introduttive in senso stretto al sogno, oppure ancora nelle campiture notturne e paesaggistiche che sono piuttosto preliminari al sonno<sup>125</sup>. L'analisi delle tre tipologie porta a un primo fondamentale rilievo, nonché a una prima differenza tra i tre sogni. Si può osservare infatti che il materiale immaginario dei sogni purgatoriali è costituito da miti; se «il sogno è un mito personale, e il mito un sogno culturale»<sup>126</sup>, tutte e tre le proiezioni oniriche costituiscono delle appropriazioni e interiorizzazioni di "miti", classici o biblici, o piuttosto delle personali rielaborazioni. Miti, si aggiunga subito, con due comun denominatori, amore e viaggio. C'è, naturalmente, una fondamentale evoluzione: se i primi due sogni sono elaborazioni di un mito classico-pagano, rispettivamente con le figure di Ganimede e della sirena, quello di *Purgatorio* XXVII si costruisce invece, a segno di una proiezione verso il Paradiso, sulle vicende di Lia e Rachele presenti nel libro biblico del *Genesi*.

Una forte escursione riguarda anche il secondo tipo di uso della mitologia, relativo alle terzine temporali aperte da "Ne l'ora che": nel sogno di *Purgatorio* IX infatti il riferimento al mito di Progne e Filomela («Ne l'ora che comincia i tristi lai / la rondinella presso a la mattina») è solo implicito, e vagamente allusivo, tanto da non procedere all'identificazione della rondine con nessuna delle due

---

<sup>124</sup> Stefanini ad esempio ritiene che si sia «francamente strafatto» nello studio del rapporto tra i sogni e i «riferimenti astrologici e mitologici» dell'introduzione; cfr. R. STEFANINI, *I tre sogni del Purgatorio: struttura e allegoria*, in G.P. BIASIN, A.N. MANCINI e N.J. PERELLA (edited by), *Studies in the Italian Renaissance. Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. 43-66: 44.

<sup>125</sup> Una quarta tipologia riguarda i miti menzionati al termine del sogno stesso, ma si tratta di caso specifico del secondo sogno.

<sup>126</sup> S. RESNIK, *Pensiero visivo, rito e pensiero onirico*, in V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK (a cura di), *op. cit.*, pp. 41-80: 47. Lo stesso poco dopo osserva che «da un punto di vista linguistico-strutturale ogni sogno è anche un insieme di "mitemi" o "unità mitiche"» (p. 55).

infelici sorelle<sup>127</sup>. L'effetto di tale trattamento è duplice: da un lato la dimensione mitologica potrebbe essere persino elusa, lasciando soltanto sospesa una sensazione di dolore e di ricordo, proiettata verso il regno infernale che agisce per forza di suggestione; dall'altro il mito tragico delle due sorelle, pur scorciato, ha una sua riconoscibilità e autonomia, entrando a far parte di una costellazione di racconti di violenza, sensualità e dolore che prepara il sogno. La mitologia, ossia, con la sua marca negativa, con la sua perdurante memoria, è strettamente referenziale a un sogno che si svolge ancor prima dell'inizio del percorso purgativo vero e proprio, che si avvierà invece all'ingresso del Purgatorio a cui il *viator* giungerà immediatamente dopo, o piuttosto durante, il sogno.

Le terzine introduttive al secondo sogno mancano invece di un vero patrimonio mitologico, e la menzione di Saturno fa riferimento al pianeta, non alla divinità, ed è strettamente finalizzata all'indicazione temporale dell'ora mattutina; starà piuttosto al lettore attribuire al pianeta i connotati del mito e di conseguenza costruire intorno alla sirena, vero perno del sogno, una rete di rimandi culturali che ne valorizzino senso e portata. Un'attenuazione quindi degli elementi "esterni" che in realtà, gravitando verso il contenuto, ne accentua ancor più la carica mitica. È paradossalmente nel terzo sogno, il più prossimo al completamento del percorso purificatorio, che il mito diventa parte costitutiva dell'introduzione temporale; qui anzi il riferimento mitologico acquisisce una pregnanza ancor più forte grazie al fatto che è elemento unico della perifrasi cronologica, mentre negli altri due sogni esso si combina rispettivamente al rapporto tra anima e corpo (*Pg IX*) e alla pratica dei geomanti (*Pg XIX*). Venere infatti, pur nella sua rigorosa dimensione astronomica, attraverso il riferimento al «foco d'amor» che la arde perennemente, mantiene la propria identità di dea dell'amore; in un certo senso la sua dimensione mitologica viene recuperata per essere purificata e trasposta a un più alto piano metafisico e cosmico, istituendo così una rigorosa corrispondenza con il contenuto del sogno, di cui influenza la lettura, e gli incontri con Matelda e Beatrice che subito dopo avverranno nel Paradiso terrestre<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Quale tra le due sorelle fosse stata trasformata in rondine e quale in usignolo era una delle *crucis* già dei mitologi antichi e medievali.

<sup>128</sup> R. STEFANINI, *op. cit.*, p. 44, osserva che comunque il rapporto fra terzine introduttive e sequenza onirica tende a farsi progressivamente più stretto: «L'amore

Il terzo tipo, invece, (quello in cui il mito si deposita anteriormente alla formula “Ne l’ora che” ed è relativo alla descrizione della notte) riguarda solo il primo sogno, con la menzione del mito, pregno di carica sensuale, di Aurora e Titone (Pg IX 1-6); le notti successive saranno descritte invece con strumenti radicalmente diversi, segno del ricorso a modelli estetici e culturali radicalmente nuovi che riflettono una differente condizione del *viator*, proiettato ormai verso scenari in cui l’ambiente naturale appartiene a un piano pienamente cristiano.

L’uso dell’apparato mitologico d’altronde, come già si è visto, è strettamente collegato a una prospettiva astrologica e astronomica, il che costituisce un ulteriore elemento unificante di tutti e tre i sogni. Questi infatti, sebbene in forme non perfettamente sovrapponibili<sup>129</sup>, sono caratterizzati dall’indicazione di una costellazione, astro o pianeta, coerentemente con uno dei capisaldi dell’oneirocritica medioevale, secondo la quale i corpi celesti esercitano una certa influenza sul contenuto e il tenore dei sogni. Come si ricorderà, in *Purgatorio* XVII, immediatamente prima della rassegna di *exempla* di ira punita, rivolgendosi all’*imaginativa*, facoltà strettamente legata all’elaborazione onirica, l’*auctor* infatti enuncia: «Moveti lume che nel ciel s’informa / per sé o per voler che già lo scorge» (Pg XVII 17-18)<sup>130</sup>. D’altronde, su un versante anche molto lontano, il ruolo delle influenze celesti era riconosciuto anche dallo scettico Passavanti nel suo divulgativo *Trattato de’ sogni*<sup>131</sup>. Il condizionamento astronomico, come già osservato, è particolarmente evidente nel caso del secondo e terzo sogno; di conseguenza avremo un secondo sogno influenzato da Saturno, pianeta freddo

---

di cui splende e arde Citerea – noteremo così, scendendo dal più al meno – è certo già quello che spirerà da ogni atto di Lia, e subito al di là, di Matelda stessa».

<sup>129</sup> Nel primo caso l’elemento astronomico è collocato nella descrizione della notte, e dunque ben distante dalla descrizione del sogno mattutino (Pg IX 1-6); nel secondo e terzo episodio l’elemento astronomico è invece inserito nell’indicazione temporale del sogno (Pg XIX 3 e XXVII 94-96).

<sup>130</sup> Sull’influsso degli astri sui sogni si rimanda a B. NARDI, *Dante e Pietro d’Abano* cit., e ai testi citati alla nota 5 del primo capitolo.

<sup>131</sup> I. PASSAVANTI, *Trattato de’ sogni*, in *Lo specchio di vera penitenza*, Firenze, Le Monnier, 1863, pp. 325-355: 329, affrontando le cause corporali esterne asserisce: «La cagione corporale può essere in più modi. In prima, per impressione de’ corpi celestiali, cioè delle pianete e delle stelle, le quali, secondo i loro siti e aspetti, congiunzioni e movimenti, hanno influenza e fanno impressioni ne’ celebri degli uomini [...] e fannogli sognare cose conformi e corrispondenti alla loro disposizione».

e melanconico, e un terzo che risente di Venere, pianeta dell'amore. Anche il primo, però, ha una sua dimensione astronomica, con l'elaborato mito di Aurora e Titone, arricchito dall'allusione alla costellazione dello Scorpione: sebbene non si possa parlare strettamente di influsso astrale, tant'è che il mito illustra la situazione dell'emisfero opposto a quello in cui sogna il *viator*, la carica narrativa e immaginativa che vi è implicita è destinata a lasciare la sua impronta sul lettore.

Aspetto distinto, e più ampio, deve essere considerata la descrizione delle notti in cui avvengono i sogni. Tali descrizioni sono però articolate tanto nel lessico, nelle immagini e nei miti a cui ricorre Dante, quanto nella sempre diversa strategia di distribuzione di informazioni, di anticipazioni e riprese<sup>132</sup>. La prima notte viene costruita con tempi lunghissimi; preannunciata già in conclusione di *Purgatorio* IV, quando pure sul monte è ancora mezzogiorno, tanto nella sollecitazione di Virgilio di fronte all'incalzare dell'ora («Vienne omai», *Pg* IV 137) quanto nel riferimento al lento e inarrestabile distendersi dell'oscurità («e a la riva / cuopre la notte già col piè Morrocco», *Pg* IV 138-139), la notte si infiltra progressivamente nella percezione del lettore attraverso riferimenti all'allungarsi delle ombre in *Purgatorio* VI («vedi omai che 'l poggio l'ombra getta», 51), per poi accamparsi nelle parole di Sordello («Ma vedi già come dichina il giorno», *Pg* VII 43) che introducono sia l'enunciazione della legge purgatoriale che non si possa procedere nelle tenebre sia la grande scena corale della Valletta. In questa, i riferimenti all'avanzare della notte si infittiscono; già in apertura la scena elegiaca del «giorno [...] che si more» dà il tono all'intero episodio, e a questa seguono l'inno *Te lucis ante*, e – quasi con funzione strutturale a isolare l'incontro con Nino Visconti – il breve malinconico accenno all'ispessirsi delle tenebre («Temp'era già che l'aere s'annerava», v. 49) e la menzione delle tre stelle che hanno sostituito le quattro avvistate sulla spiaggia (vv. 84 ss.).

Nei canti che conducono al secondo e terzo sogno, invece, i riferimenti alla notte non solo si diradano progressivamente, ma di-

---

<sup>132</sup> Indubbiamente, come osserva G.P. NORTON, *op. cit.*, p. 353, le descrizioni della notte sono da vedersi non come «the attempt of the medieval mind to approach precise detail» bensì come «a portentous sign which announces, before each of the dreams, the serious and important nature of that which is to follow». Le notti, però, non hanno a mio giudizio tutte lo stesso valore.

ventano decisamente più asettici. Per quanto concerne il secondo sogno, si susseguono riferimenti temporali (*Pg* XII 73-75 e 80-81, a cui segue XV 1-6) che si limitano a scandire, quasi come il ticchettio di quadrante, il procedere delle ore senza la forza suggestiva di *Pg* IV 138-139; a questi seguono prima un breve accenno alla legge purgatoriale che impedisce il cammino nella notte, ribadendo così anche per il secondo sogno il senso di pericolo e tentazione che era stato enunciato in occasione della prima notte («procacciam di salir pria che s'abbui / ché poi non si poria, se 'l dì non riede», *Pg* XVII 62-63), e poi uno altrettanto fugace alla comparsa delle prime stelle («Già eran sovra noi tanto levati / li ultimi raggi che la notte segue / che le stelle apparivan da più lati», 70-72). Solo in *Purgatorio* XVIII ci sarà, comunque limitata a due terzine, una vera e più ampia descrizione della notte, peraltro con insistenza sulla luna piena rossa che, si vedrà, getta una luce ambigua sulla notte e sul sogno che seguirà (XVIII 76-81).

Ancor meno, nell'avanzare verso la terza notte, sono i riferimenti temporali: prima una scansione, quasi asettica, del succedersi delle ore-ancelle del giorno (*Pg* XXII 118-120), e poi, nella prima terzina del canto XXV, con una scansione tecnico-astronomica sulle posizioni dei segni zodiacali in relazione ai meridiani terrestri; bisogna arrivare al canto XXVII, quello del sogno, perché la notte si manifesti al lettore, quasi d'improvviso, prima (in una sorta di amplificazione di XXV 1-3) con una ricostruzione delle posizioni del sole sulla grande armilla celeste (vv. 1-5) e poi con il dispiegarsi dello stellato nei versi che procedono immediatamente l'abbandono al sonno (XXVII 67 ss.).

Il primo sogno, dunque, si incastona in un tempo che è ancora fortemente terreno, e in cui la notte è per il lettore una presenza costante e crescente, nella sua corporalità che si riallaccia all'insistenza sulla fatica dell'ascesa; una notte vista ancora come forma di fragilità e debolezze umane, momento di malinconia e di paura, e il cui avanzare è indicato attraverso l'insistenza sul tema del buio, dell'ombra avanzante, sicché il sogno è l'apice di una lunga *climax* magistralmente costruita. Progressivamente sulle pendici del monte i riferimenti alla notte si diradano, e anche l'avanzare del tempo è indicato attraverso costruzioni meno liriche, meno umane, e più tecniche, con descrizioni incentrate, ed è significativo, sulle posizioni del sole, come se il lettore contemplatesse già gli ingranaggi della macchina celeste; si assiste quindi a un progressivo distan-

ziarsi dalla notte come elemento umano e terreno, e il terzo sogno apparterrà invece a una notte che preannuncia le immensità spaziali paradisiache. Insieme, però, sembra diradarsi anche l'immagine della notte come elemento tenebroso, di pericolo, scenario di sogni ambigui e tentatori che richiedono che le anime della Valletta intonino il *Te lucis ante* contro le insidie del sonno.

È proprio il divieto di procedere durante la notte lungo le pendici del monte a costituire l'elemento formale che giustifica esteriormente l'inserimento dei sogni nel tessuto del poema; un divieto di natura teologica che si lega a due passi evangelici, «ambulate dum lucem habetis» (*Io* 12, 35) e «venit nox, quando nemo potest operari» (*Io* 9, 4)<sup>133</sup>.

«Com'è ciò?», fu risposto. «Chi volesse salir la notte, fora elli impedito d'altrui, o non sarria ché non potesse?».

E 'l buon Sordello in terra fregò 'l dito, dicendo: «Vedi? sola questa riga non varcheresti dopo 'l sol partito: non però ch'altra cosa desse briga, che la notturna tenebra, ad ir suso; quella con nonpoder la voglia intriga.

Ben si poria con lei tornare in giuso e passeggiar la costa intorno errando, mentre che l'orizzonte il dì tien chiuso» (*Pg* VII 49-60)

Se la luce, come da radicata tradizione cristiana, è simbolo della grazia, il percorso di purificazione non potrà che interrompersi durante la notte. Lo stesso gesto di Sordello, quel fregare il dito sulla terra, d'altronde, è più che il vago riecheggiamento di un gesto evangelico con valore sacrale, cosa che pure è, («*Iesus autem inclinans se deorsum digito scribebat in terra*», *Io* 8, 6 e 8), ma soprattutto riflette quella luce che Gesù, pochi versetti dopo, rivendica di essere per coloro che camminano nelle tenebre («*ego sum lux*

---

<sup>133</sup> N. FOSCA, *Purg. VII* 52: "... in terra fregò 'l dito", in EBDSA, 3 maggio 2010, ricorda un passo di Tommaso d'Aquino (*Super Ep. ad Rom.*, cap. 13, l- 3: «*homo in die ambulat, non in nocte. Unde dicitur Io 11, 10: Qui ambulat in nocte offendit. Et ideo, quia dies est, oportet quod ambulemus, id est de bono in melius procedamus*») in cui si deposita l'idea di un percorso ascensionale di purificazione.



mundi / qui sequitur me non ambulabit in tenebris / sed habebit lucem vitae»).

Eppure, al contempo, il divieto costituisce l'occasione del sonno e dei sogni solo combinandosi con la dimensione corporea del *viator* e la naturalità della sua stanchezza di uomo. Tutto ciò non può che accentuare il rilievo del fatto che Dante, come personaggio, sogni soltanto nel *Purgatorio*, il regno del mutamento. Un mutamento ascensionale però ancora instabile; le notti purgatoriali non sono caratterizzate infatti solo dall'impossibilità di procedere lungo le pendici del monte («quella col non-poder la voglia intriga», *Pg* VII 57) o anche solo di varcare la riga segnata per terra da Sordello; sia per i purganti, sia per Dante, le notti del *Purgatorio* conoscono infatti anche la grande rappresentazione della tentazione, che ha nel sogno la sua forma. Nell'immaginario medievale, come già osservato, la notte resta intrinsecamente legata al tempo del peccato. Tutto ciò richiede al pellegrino quell'umiltà che gli esegeti riconoscevano proprio nel gesto di Gesù che scrive sulla terra<sup>134</sup>, e che assume forma concreta, gestuale, nell'arrestarsi per la notte, nell'accettazione del vincolo di non avanzare oltre. Gli stessi sogni purgatoriali, come si vedrà, sono anche drammatizzazioni del tentativo di superare un limite, e del pericolo che vi è connesso.

La notte appare subito quindi come il tempo della separazione, del confine invalicabile. La linea tracciata con il dito da Sordello è ben più che una semplice esemplificazione di un divieto; è forma concreta e simbolica di quella stessa separazione che relega Virgilio e i «pargoli innocenti» nel Limbo, nonché della fragilità umana tutta. La legge che impedisce di procedere nella notte, infatti, viene espressa da Sordello in risposta alla richiesta di informazioni da parte di Virgilio su come giungere alla porta del *Purgatorio*<sup>135</sup>: tale sollecitazione, però, segue immediatamente l'indicazione da parte di Virgilio che propria sede non è l'*Inferno* vero e proprio, ma il Limbo. Questo è definito attraverso una perifrasi che insiste tanto sull'assenza di colpa («Per non fare», v. 25, «innocenti», v. 31, e «sanza vizio», v. 35) quanto su quella di luce («ho perduto / a veder l'alto Sol», vv. 25-26, e «non tristo di martiri / ma di tenebre

<sup>134</sup> N. FOSCA, *op. cit.*, che cita in primo luogo BEDA, *In Io. Ev. Expositio*, (PL 92, c. 735C).

<sup>135</sup> «Ma, se tu sai e puoi, alcuno indizio / dà noi per che venir possiam più tosto / là dove purgatorio ha dritto inizio», *Pg* VII 37-39.

solo», vv. 28-29). L'oscurità, quasi evocata, si accampa così sulle pendici purgatoriali prima ancora di essere indicata al lettore dalle parole di Sordello («Ma vedi già come dichina il giorno», v. 43); la stessa pena di malinconia e mancanza delle anime del Limbo («ove i lamenti / non suonan come guai, ma son sospiri», vv. 29-30) anticipa e introduce lo struggente *incipit* di *Purgatorio* VIII che colora di dolorosa lontananza l'attesa delle anime della Valletta al primo calare dell'ombra. Le notti, d'altronde, sono l'elemento che più accumuna Dante ai purganti; indubbiamente Dante partecipa "simbolicamente" di alcune pene, come quella dei superbi, e così attraversa la cortina di fuoco che separa l'ultima cornice dal Paradiso terrestre: sono però le notti a costituire davvero una condizione di identità tra Dante e le anime del Purgatorio; è anzi proprio nella partecipazione ai riti e ai timori della notte che si può pienamente parlare di un Dante "purgante" alla stregua di tutte le altre anime.

La stessa modalità di interruzione dei tre sogni costituisce uno degli elementi che permette di tracciare continuità e discontinuità<sup>136</sup>: nei primi due sogni infatti il sogno viene interrotto bruscamente, mentre il terzo, per così dire, si esaurisce naturalmente per trapassare nella realtà del risveglio<sup>137</sup>. Al contempo i sogni di *Pg* IX e *Pg* XIX si interrompono per una logica narrativa interna alla dimensione onirica, il primo per l'impressione di una combustione vissuta dall'io onirico, e il secondo per il puzzo del ventre della sirena. Primo rilievo è che in entrambi i casi anche la terminologia del risveglio esplicita l'asprezza improvvisa del trapasso (rispettivamente «si rompesse», *Pg* IX 33, e «quel mi svegliò col puzzo che n'uscia», *Pg* XIX 33, in cui sono rimarcate tanto la dinamica interna del meccanismo fisiologico del risveglio, quanto la durezza fonetica dato dal tronco «svegliò» e dal plebeo «puzzo»); proprio l'improvvisa interruzione, in secondo luogo, evidenzia come l'esperienza onirica sia conflittuale con il percorso del personaggio.

---

<sup>136</sup> Come osserva M. HAGGE, *op. cit.*, p. 175: «ogni sogno letterario è determinato dal risveglio».

<sup>137</sup> R. STEFANINI, *op. cit.*, p. 43: «Nella rappresentazione didascalica del poema, il sonno del protagonista è mantenuto entro un'elementare accezione organica e viene ad assumere, anche per questo, un pretto carattere paradigmatico; esso tende così ad identificarsi con la durata della notte e si conclude con un sogno mattutino, assieme al quale per due volte bruscamente si rompe (*Purg.* IX, 32 s., XIX, 33) ed una terza dolcemente si dissipa (*Purg.* XXVII, 109-113)».

La contrapposizione non potrebbe essere resa più evidente dal lieve trapassare dal sonno alla veglia nel terzo sogno: in questo caso, infatti, il sonno si allontana naturalmente con le tenebre, e Dante riacquista una dimensione di agente autonomo («ond'io leva'mi», *Pg* XXVII 113). Il sogno non è più, dunque, un elemento traumatico ma un'esperienza che viene assunta pienamente all'interno del viaggio; e difatti, ovvietà che però ha un suo significato, mentre i primi due sogni non sono "conclusi", il terzo dichiara la propria piena configurazione e completezza.

Anche i primi due sogni, però, rivelano una contrapposizione tra loro proprio nella modalità della brusca interruzione. Nel primo, infatti, è possibile riconoscere una trasposizione onirica dell'ambiente esterno, con quel sole «alto già più che due ore» che, ci si tornerà, provoca il risveglio del *viator* agendo sulle stesse immagini del sogno; nel secondo, invece, non c'è nessun elemento della realtà esterna che possa aver modellato il sogno, né i tre o più richiami di Virgilio al sognatore trovano un riscontro interno al sogno, indicando così una logica narrativa onirica già totalmente autonoma. Da tale fondamentale differenza, dunque, esce rafforzata l'idea di un primo sogno in cui la dimensione corporea è ancora dominante, mentre il secondo sogno pertiene ormai totalmente a una dimensione altra.



## II

### UN'AGUGLIA NEL CIEL. PRIMO SOGNO

#### 1. *Tra realtà e immaginazione*

Il primo sogno purgatoriale si inscena nella Valletta dei principi, con l'ampia apertura sull'affacciarsi dell'aurora a oriente, il calare della notte sul monte, e l'assopirsi del *viator*.

La concubina di Titone antico  
già s'imbiancava al balco d'oriente,  
fuor de le braccia del suo dolce amico;  
di gemme la sua fronte era lucente,  
poste in figura del freddo animale  
che con la coda percuote la gente;  
e la notte, de' passi con che sale,  
fatti avea due nel loco ov'eravamo,  
e 'l terzo già chinava in giuso l'ale;  
quand'io, che meco avea di quel d'Adamo,  
vinto dal sonno, in su l'erba inchinai  
là 've già tutti e cinque sedavamo.  
(Pg IX 1-12)

Qui Dante addormentato immagina di trovarsi sul monte Ida e di essere rapito da un'aquila che lo trasporta tra le zampe fino alla sfera del sole, dal cui calore egli e l'aquila saranno bruciati; ciò provoca il risveglio del pellegrino, a cui Virgilio spiegherà che all'alba Lucia era giunta nella Valletta, portandolo con sé fino alla soglia del Purgatorio vero e proprio. Tutto ciò costituisce una sezione piuttosto compatta, estesa all'intera prima metà del canto (vv. 1-69), e circoscritta da un appello al lettore. Fulcro ne è naturalmente proprio il rapimento da parte dell'aquila, la cui interpretazione ha influenzato la lettura dell'intero episodio notturno soprattutto sulla base delle posizioni assunte in merito a due questioni interconnesse tra

loro, ossia la dimensione profetica del sogno e il rapporto tra il suo contenuto visivo e l'intervento di Lucia.

Il sogno – è già stato ampiamente rilevato – presenta notevoli somiglianze con quanto avviene contemporaneamente nella realtà circostante, al punto da configurarsi come trasposizione onirica delle sensazioni fisiche provate dal sognatore, sicché il trasporto da parte di Lucia diventa il rapimento e l'ascesa verticale, e il caldo del sole già levato da due ore (v. 44) si trasfigura ne «lo 'ncendio imaginato» che brucia aquila e Dante risvegliando quest'ultimo. Si tratterebbe dunque del recupero della teoria aristotelica sul sogno, che riconosce la forma più semplice e materiale di sogno (il *somnium naturale* o *corporale*) come una trasposizione di stimoli esterni<sup>1</sup>, e che nel terzo capitolo del *De somniis* riconosce gli effetti di luci e rumori sul dormiente<sup>2</sup>. Idee ovviamente di ampia diffusione e sigillate da Vincenzo di Beauvais, in un testo che rappresenta un'imprescindibile sistemazione delle teorie medioevali sul sogno; questi ricorda anzi che sognare di essere nel fuoco sia dovuto al surriscaldamento provocato dal calore esterno<sup>3</sup>.

La menzione di «quel d'Adamo» (il corpo, v. 10) come causa del sonno, oltre a ribadire la lentezza e i ritardi provocati dalla fisicità che ancora caratterizza il *viator*<sup>4</sup>, permetterebbe dunque di meglio incentrare l'attenzione sul sogno come fenomeno organico, come «percezioni velate e esagerate» del trasporto da parte di Lucia e del calore provocato dal progressivo levarsi del sole<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> ARIST. *De divinatione per somnum*, 1, 463a. Si veda ad esempio A. MELLONE, *Il canto IX del Purgatorio dantesco*, in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia, 1993, II, pp. 519-531: 520.

<sup>2</sup> ARIST. *De somniis*, 3, 462a.

<sup>3</sup> VINCENZO DI BEAUVAIS, *Speculum naturale*, Duaci, Ex officina Typografica Baltazaris Belleri, 1624 (anast. Graz, Akademische Druck, 1964), XXVI 54, c. 1872E: «Ex parte corporis quidem, sicut quando aliquis videt se in igne, vel in parte, vel in toto, ex eo quod in toto vel in parte in naturali calore calefactus est [...]»; si tratta di ampliamento del passo di Aristotele alla nota precedente.

<sup>4</sup> «chè questi che vien meco, per l'incarco / della carne d'Adamo ond'ei si veste, / al montar su, contra sua voglia, è parco» (*Pg XI 43-45*). P. BOYDE, *op. cit.*, p. 142, ritiene che in *Donna pietosa*, la canzone della *Vita Nova* incentrata sull'incubo che preannuncia la morte di Beatrice, le immagini siano «riconducibili ai diversi generi del sogno profetico così come era stato codificato nel repertorio onirico medioevale» ma al contempo il lettore venga «incoraggiato ad interpretare il sogno come fosse stato provocato da cause naturali sovrapponentisi e riconducibili anch'esse alla teoria contemporanea».

<sup>5</sup> Ivi, pp. 144-145.

Ciò pone però una questione: il sogno deve essere realmente considerato una duplicazione del reale sul piano dell'immaginazione? Assistiamo dunque a una piena e fedele sincronia<sup>6</sup>? È necessario in merito analizzare due passi che costituiscono per certi versi la cornice interpretativa che racchiude il sogno: quello che pare essere il suggerimento, prima della descrizione del rapimento, di una capacità profetica nei sogni mattutini; e, al risveglio del *viator*, il resoconto da parte di Virgilio dell'intervento di Lucia, che sembra essere la spiegazione di quanto visto in sogno.

Una delle due indicazioni dell'ora in cui comincia il sogno («Ne l'ora [...] / [...] che la mente nostra, peregrina / più da la carne e men da' pensier presa / a le sue vision quasi è divina», *Pg IX 16-17*) pare avere una chiara implicazione positiva, come capacità di presentire il futuro grazie al duplice affrancamento dei sogni mattutini tanto dall'influsso fisiologico del corpo quanto dai sedimenti intellettuali<sup>7</sup>. La dimensione veritiera dei sogni mattutini è stata studiata da Nardi che, in alcune pagine ancora fondamentali, ne ha analizzato la matrice neoplatonica e araba; di particolare rilievo si rivela un passo del *De anima* di Avicenna, che indica nell'interruzione dei pensieri e nel sopirsi dei moti degli umori la condizione ottimale dell'immaginativa:

Non sunt vera somnia pleraque nisi quae videntur in mane; omnes enim cogitationes hac hora quiescunt et motus humorum sunt finiti. Cum vero virtus imaginativa fuerit in tali hora qua non impeditur propter corpus, non est separata a memoriali neque a formalī, sed est compos illarum: tunc servitium imaginativae quo servit animae, est quale melius esse potest<sup>8</sup>.

Un passo fondamentale tanto da essere esplicitamente recuperato

---

<sup>6</sup> A. MANDELBAUM, «*Ruminando e mirando*»: la capra di Dante, in V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK (a cura di), *op. cit.*, pp. 407-416: 409: «it is essentially a dream-representation not of past or future but of the narrative present, of what is indeed happening to Dante, but a happening that he – the dreaming Dante – sees obliquely».

<sup>7</sup> Ad esempio l'Anonimo Fiorentino interpreta: «ma in sul di alcuna volta, perché il cibo è digesto, et l'anima non mette la sua potenzia ne' sensi corporei, essendo ristretta et unita in sé, alcuna volta sogna del vero, et vede dinanzi a sé, quasi indivina».

<sup>8</sup> AVICENNA, *De anima*, IV, c. 2. Cfr. B. NARDI, *Dante e Pietro d'Abano* [1920] in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 40-62: 56.

da Vincenzo di Beauvais in chiave cristiana, come indica il rimando iniziale ai profeti:

Nos autem cum sanctis, et prophetis dicimus, quod somnia frequenter aliquid signant de futuris, maximeque ut dicit Avic[enna] quae sunt in dormitionis fine, sicut illa quae videntur in mane. Omnes enim cogitationes hac hora quiescunt, humorum motus finiti sunt, ideoque cum imaginativa non sit impedita per corpus, nec impediatur ab aliis actibus animae, tunc obsequium eius quod praestat animae, melius est quam post, et ideo in talibus imaginationibus frequenter praevidentur futura<sup>9</sup>.

In tale ora mattutina, e condizione fisiologica, infatti, l'anima è in grado di congiungersi con le sostanze intelligibili ricevendone l'influenza<sup>10</sup> e acquisendo così una capacità profetica che però, come ricorda lo stesso Nardi, «non ha niente da fare colla rivelazione soprannaturale»<sup>11</sup>. Che i sogni mattutini fossero veritieri era d'altronde opinione largamente diffusa, e ne è attestazione in *If XXVI* parte dell'invettiva contro Firenze scatenata dall'incontro con i la-dri fiorentini.

Ma se presso al mattin del ver si sogna,  
tu sentirai, di qua da picciol tempo,  
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.  
(*If XXVI* 7-9)

Un'asserzione che nella sua esplicita, fin popolaesca, chiarezza, scevra di qualsiasi dimensione teorica (e rivelatore al riguardo è proprio il confronto con i vv. 16-18 di *Pg IX*), attesta più la circolazione della credenza che un convincimento da parte di Dante; o meglio, l'idea di una veridicità dei sogni mattutini viene utilizzata

<sup>9</sup> VINCENZO DI BEAUVAIS, *op. cit.*, XXVI 52, c. 1871C-D.

<sup>10</sup> Sempre B. NARDI, *Dante e Pietro d'Abano*, cit., p. 57, fornisce un ottimo indizio teorico per la dimensione onirica delle visioni citando ALGAZEL, *Philosophia II*, tr. V, c. 7: «Causa [...] huius, quod opus est dormitione ad apprehendendum scientiam, futurorum per visionem, non est nisi debilitas anime et occupatio eius circa sensus. Qui cum quiescunt, coniungitur anima substantiis intelligilibus et aptatur ad recipiendum ab eis».

<sup>11</sup> Ivi, p. 58, si ricorda come ALBERTO MAGNO nel *De somno et vigilia*, III, tr. 1, cc. 10-12 descriva tredici maniere in cui l'«anima somniantis vel aliter previdentis» venga informata dalle intelligenze celesti.



non, con funzione profetica, per suffragare una prossima punizione divina destinata ad abbattersi su Firenze, ma per la sua generica e sanguigna forza retorica finalizzata ad inasprire le parole di Dante. Si tratta comunque di una prescienza del futuro che non implica di per sé un'illuminazione divina, sebbene, come suggerisce il passo di Vincenzo di Beauvais, possa essere suscettibile di una coloritura religiosa. In tale ambiguità si inserisce la stessa formulazione dantesca di *Purgatorio* IX, che presenta una dimensione retorica decisamente marcata in senso cristiano, come suggeriscono le affinità con la seconda lettera paolina ai Corinzi («bonam voluntatem habemus magis peregrinari a corpore et praesentes esse ad Deum», 2 *Cor* 5, 8<sup>12</sup>), che traspone nei versi danteschi la proiezione a essere presenti in Dio; una frase che, per di più, nel sistema culturale medioevale era già stata usata per descrivere la condizione del sognante<sup>13</sup>.

Si deve però anticipare una forte differenza rispetto a un passo del terzo sogno, leggibile in parallelo a *Pg* IX 16-18, incentrato sulla dimensione profetica: «il sonno che sovente, / anzi che 'l fatto sia, sa le novelle» (XXVII 92-93). Il «sovente» pare duplicare il «quasi» di *Pg* IX, come indizio di non categoricità della dimensione profetica dei sogni mattutini; siamo in realtà di fronte a due fondamentali differenze: il «sovente» nega che tutti i sogni abbiano reale pre-scienza, ma la concede ad alcuni; il «quasi», al contrario, riduce il grado di capacità profetica di tutti i sogni. Inoltre nel caso del terzo sogno l'uso stesso del verbo “sapere” rimanda a una vera pre-conoscenza, cosa che pure non sarà in senso strettamente tec-

---

<sup>12</sup> Segnalato da E. RAIMONDI, *Semantica del canto IX del Purgatorio* [1968], in *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1977, 95-122: 101. L. SEBASTIO, *op. cit.*, p. 322, nega l'incidenza, se non strettamente semantica, del passo paolino. Nel saggio collettivo *Postilla sulla coerenza onirica dell'antica vulgata (contributo collettivo)*, in *Lectura Dantis Mystica*, cit., pp. 245-259: 249-251, si ricorda che Pietro in merito a «peregrina più da la carne e men da' pensier presa», parafrasa con «peregrina minus a carne et plus a cogitatione occupatur», quindi ribaltando l'interpretazione più diffusa (così d'altronde era in Barbi, *Problemi di critica dantesca*, Firenze 1934, I serie, 219-221). Tale lettura “razionalistica” sarebbe dovuta alla volontà di Pietro, che tra l'altro legge «quasi indivina», e non «quasi divina», di tenere lontano il padre dall'accusa di essere un visionario, sempre possibile nonostante la matrice filosofica della teoria non presupponesse di per sé alcuna accezione mistica.

<sup>13</sup> Ad esempio in PASCALIS ROMANUS, in S. COLLIN-ROSET, *Le Liber thesauri occulti de Pascalis Romanus [un traité d'interpretation des songes du XIIe siècle]*, in «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XXXVIII [1963], pp. 111-198: 148.

nico. In questo primo sogno, invece, la mente umana è «quasi divina», espressione decisamente più ambigua, anche perché porta in sé il riferimento alla pratica ambigua della *divinatio*<sup>14</sup>. Ma, soprattutto, è una mente quasi penetrata in Dio, o una mente quasi capace di interpretare i propri sogni, o, per girare la frase, i cui sogni sono prossimi a essere interpretabili? In ogni caso sembra esservi l'idea di una distanza non colmata dalla realtà ultraterrena, come immagini che restano confuse e ambigue. Dante, cioè, si richiama a un tessuto di concezioni e idee largamente diffuse, ma le usa a scopi di effetto narrativo, sfocandone retoricamente la portata: ciò che davvero importa sembra l'idea di un facoltà immaginativa resa più sensibile e percettiva, e insieme proiettata, come rivela anche il riecheggiamento paolino, verso Dio. Ciò, però, come visto non implica di per sé né una veridicità del sogno, né tanto meno una sua capacità profetica, né infine che il sogno stesso sia inviato da Dio. Non siamo dunque di fronte a uno strumento di asceti, né a una manifestazione di benevolenza divina, che presupporrebbe una più esplicita matrice sacra<sup>15</sup>, quanto piuttosto ancora alla prima tappa di un percorso di purificazione che si manifesta nelle forme ancora confuse del sogno. D'altronde, sembra di poter riconoscere una contraddizione tra la terzina sulla mente «quasi divina» e il contesto dell'episodio; non solo l'assopirsi era stato ricondotto alla corporalità di Adamo, come già visto, ma soprattutto il sogno è profondamente, e visibilmente, influenzato proprio dall'ambiente esterno e proprio dal corpo che, per assunto, non dovrebbe intervenire nell'elaborazione onirica.

Secondo aspetto, all'altro estremo dell'episodio, è se si debba credere che il resoconto di Virgilio su quanto avvenuto durante il sonno possa essere letto come una spiegazione del sogno<sup>16</sup>, ossia se si postuli una voluta identificazione dell'aquila come proiezione di Lucia<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Si pensi all'accezione negativa di *If* XX 121-122: «Vedi le triste che lasciaron l'ago, / la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine».

<sup>15</sup> Non concordo che tanto l'aquila quanto Lucia, su due diversi piani, siano proiezione del «privilegio concesso a Dante di visitare da vivo i regni dell'Oltretomba» (M. PICONE, *Canto IX*, in G. GÜNTERT e M. PICONE [a cura di], *Purgatorio. Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 121-137: 133).

<sup>16</sup> E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 107.

<sup>17</sup> M.A. BASILE, *op. cit.*, p. 49, ad esempio, legge il sogno come la riproduzione meccanica del «trasporto» da parte di Lucia: «La spiegazione, che, subito dopo,

«Non aver tema», disse il mio signore;  
 «fatti sicur, ché noi semo a buon punto;  
 non stringer, ma rallarga ogne vigore.

Tu se' omai al purgatorio giunto:  
 vedi là il balzo che 'l chiude dintorno;  
 ved l'entrata là 've par digiunto.

Dianzi, ne l'alba che procede al giorno,  
 quando l'anima tua dentro dormia,  
 sovra li fiori ond'è là giù addorno  
 venne una donna, e disse: "I' son Lucia;  
 lasciatemi pigliar costui che dorme;  
 sì l'agevolerò per la sua via".

Sordel rimase, e l'altre genti forme;  
 ella ti tolse, e come 'l di fu chiaro,  
 sen venne suso; e io per le sue orme.

Qui ti posò, ma pria mi dimostraro  
 li occhi suoi belli quella intrata aperta;  
 poi ella e 'l sonno ad una se n'andarò».  
 (Pg IX 46-63)

Per Lucia naturalmente è ben nota – per testimonianza di Jacopo di Dante<sup>18</sup> e G. Bambaglioli<sup>19</sup> – la devozione di Dante; sulla scorta di *Inferno* II in cui la santa è prima intermediaria dell'intervento divino in pro' del *viator* smarrito nella selva, tradizionalmente Lucia è riconosciuta come Grazia illuminante, che qui infatti "agevola" l'ascesa. Inevitabilmente, una meccanica riduzione dell'aquila a simbolo onirico di Lucia implicherebbe il riconoscimento come grazia divina anche del rapace<sup>20</sup>. Questa, in fondo, è la posizione già di Pietro di Dante, che di per sé pure – coerentemente con la sua im-

---

avremo da Virgilio, non è simbolica ma del tutto razionale: Lucia ha portato Dante in volo dalla valletta dei principi fino alle soglie del Purgatorio»; F. GABRIELI, *Una lettura dantesca: «Purgatorio» IX*, in Vari, *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 129-140: 131-132, vede il trasporto come una «realtà adombrata» dal sogno.

<sup>18</sup> JACOPO DI DANTE, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Padova, Antenore, 1990, p. 97.

<sup>19</sup> G. BAMBAGLIOLI, *Commento all'Inferno*, a cura di L.C. Rossi, Pisa, Scuola normale superiore, 1998, p. 36.

<sup>20</sup> P. BOITANI, *Parole alate. Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 135-164: 149, osserva: «l'aquila, che prefigura Lucia, certo indica la grazia divina, la quale solleva l'uomo – agendo nella coscienza o nella *res publica* sull'individuo o sulla comunità – verso di sé».

stazione fittiva – concede ben poco spazio ai sogni purgatoriali e ai passi dedicati all’immaginativa<sup>21</sup>; nell’episodio del sogno Pietro, che identifica Lucia con la filosofia matematica e la grazia di Dio, sovrappone sogno e contemplazione, così come grazia (e dunque Lucia) e aquila («non possumus ex nobis ascendere, sed dormientes, idest contemplantes, per aquilam, idest per gratiam, ascendimus»), proprio in virtù della loro comune funzione di vettore.

Questione preliminare è però se Virgilio sia informato del sogno e intenda appunto spiegarlo riferendo l’intervento di Lucia<sup>22</sup>; questione controversa, ma sembra di poter dubitare della conoscenza di quanto visto da Dante, e che le sue spiegazioni mirino piuttosto a delucidare il *viator* sul diverso ambiente in cui si ritrova. L’intera spiegazione, infatti, è volta in primo luogo a incoraggiare il *viator* a rinsaldarsi nella fiducia e nell’aspettativa (vv. 46-48), in seguito a definire il nuovo ambiente in cui Dante si è risvegliato, e solo allora a fornire una spiegazione di tale mutamento. Le stesse parole di Virgilio, anzi, sollevano più di un dubbio sul fatto che potesse avere piena conoscenza di quanto visto in sogno; l’intervento di Lucia, nelle parole di Virgilio, avvenne infatti «quando l’anima tua dentro dormia», suggerendo quindi che Virgilio ignori l’attività interiore della mente del compagno di viaggio<sup>23</sup>. E, sostanziale differenza, tra la ricostruzione “esterna” di Virgilio e il sogno di Dante come riportato, la guida ha percepito un risveglio del dormiente (tra l’altro parlando di sonno, e non di sogno) in sincrono con la fine della conclusione dell’intervento di Lucia: «ella e ’l sonno ad una se n’andarò». Sembra mancare la sensazione di paura, e di interruzione violenta, che invece caratterizza il sogno del *viator*, come se a Virgilio sfuggisse la piena consapevolezza di quanto realmente svoltosi nello scenario dell’immaginazione del pellegrino. D’altronde, il contrasto con l’unica occasione in cui indubbiamente Virgilio si cimenta in una spiegazione del sogno non

---

<sup>21</sup> Cfr. G. MESSORI, *Il “Commentarium” di Pietro Alighieri*, in *Lectura Dantis Mystica*, cit., pp. 169-187: 182-185.

<sup>22</sup> Così ad esempio M. DE BONFILS TEMPLER, *op. cit.*, p. 44.

<sup>23</sup> Senz’altro condivisibile quanto osservato da L. SEBASTIO, *Ancora su «Purgatorio» IX*, in P. GUARAGNELLA - M. SANTAGATA (a cura di), *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 75-83: 77-78. Sembra invece eccessiva la contrapposizione, volta a giustificare la loro distinzione, tra la lenta risalita di Lucia e la velocità dell’aquila (pp. 82-83).

sembra lasciare adito a dubbi; al termine del secondo sogno, infatti, Virgilio, dopo aver saputo che l'incertezza di Dante è dovuta a «novella vision», introduce la sua spiegazione, esaustiva o meno che sia, con un «Vedesti» che indica la funzione di glossa di quanto segue.

Dubitare che Virgilio fornisca una piena interpretazione di quanto provato da Dante non inficia, ovviamente, il rapporto tra quanto fisicamente avvenuto e il sogno, e la natura di questo come trasposizione della realtà per cui il sollevamento e il trasporto da parte di Lucia sarebbero resi oniricamente con il rapimento e il volo, così come il progressivo riscaldarsi dell'aria con l'ascesa verso il cielo del fuoco. Ciò che però è in contestazione è che il sogno sia mera trasposizione sincronica della realtà, asserzione su cui i dubbi sono decisamente radicati; già Auerbach<sup>24</sup>, in poche pagine che hanno tracciato il solco per le letture successive, riteneva irrisolto il vero rapporto tra Lucia e l'Aquila, e così Raimondi, aprendo un fertile percorso di studi, individuava nella duplice narrazione un margine aperto «alle associazioni laterali, agli effetti di rifrazione secondaria»<sup>25</sup>. D'altronde, dubbi sussistono a livello più profondo anche su che cosa, nel rapporto tra scena sognata e vicenda autentica, sia simbolizzato e che cosa invece simbolizzante<sup>26</sup>, tant'è che si è anzi parlato, per Lucia e l'aquila, di due diversi emisferi, quasi fossero due diverse figurazioni della stessa essenza, la prima esterna e la seconda interna al protagonista; in conseguenza dell'interpretazione dominante di Lucia come simbolo della grazia illuminante avremmo così un'aquila che rappresenta «il potere divino e misterioso della grazia» e Lucia «la figurazione a misura d'uomo di quel potere»<sup>27</sup>.

Senz'altro, dunque, l'aquila non può essere ridotta a simbolo onirico di Lucia, pena il ridimensionamento del sonno a mera visio-

<sup>24</sup> E. AUERBACH, *Passi della "Commedia" dantesca illustrati da testi figurali. Aquila volans ad escam* [1938], in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 243-247.

<sup>25</sup> E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 108.

<sup>26</sup> C. CALENDI, *Purgatorio, IX, le forme del sogno, i miti, il rito*, in «Rivista di studi danteschi», I (2001), pp. 284-301: 293.

<sup>27</sup> F. SALSANO, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, diretto da P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 191-204: 200-201: «l'aquila lascia un'impressione di possanza terrificante, Lucia di dolcezza confortante. [...] si direbbe che l'aquila sia la sovrumana realtà vista in sogno, e Lucia sia l'immagine che umanizza quella realtà fino alle misure della levità femminile».

ne del presente<sup>28</sup>, soprattutto si avrebbe l'isterilimento dell'importanza dell'immaginazione che sembra essere invece il vero nucleo, nella sua voluta ambiguità e nella sua capacità creativa e distorsiva, dell'intero episodio. Né il sogno dell'aquila può essere considerato profetico, poiché non preannuncia l'intervento di Lucia; il sogno è infatti concomitante agli eventi, la trasposizione di una dimensione reale, una costruzione onirica quale è concessa dalla dimensione ancora profondamente umana di Dante e con una capacità di visione ancora appannata. Ci sono, sì, degli aspetti che anticipano episodi o elementi successivi (su cui si tornerà), come il fuoco dell'ultima cornice che Dante dovrà attraversare, o lo stesso superamento della porta del Purgatorio, ma non si tratta di profezie implicite al sogno, quanto di attese e aspettative del *viator* che vengono rielaborate entrando a far parte dell'intero quadro onirico.

Che sia proprio il rapimento dell'aquila, come costruzione onirica, il vero centro dell'episodio può essere confermato anche dalle miniature dei manoscritti, che pure non fanno del sogno un soggetto privilegiato rispetto alla preghiera davanti alla porta del *Purgatorio*; Lucia, nel complesso, riceve uno spazio marginale<sup>29</sup>, senza che si chiarisca se santa e aquila appartengano a due piani sovrapposti o debbano restare distinti. Solo il ms. Holkham Hall 514 opta per una esplicita identificazione, rappresentando Lucia seduta nella Valletta tra Virgilio e Dante addormentato mentre l'aquila è in volo, e ponendo come didascalia il nome "Lucia" su entrambe le figure. Spesso invece le miniature omettono la figura di Lucia, concentrandosi sul volo dell'aquila, riconoscendo in essa – cioè nell'elaborazione della facoltà immaginativa – il nucleo essenziale, con valore simbolico e narrativo proprio<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> A. MELLONE, *op. cit.*, p. 520.

<sup>29</sup> P. BRIEGER, *Analysis of the Illustrations by Canto*, in *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, by P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, 2 voll., New York, Princeton UP, 1969, t. I, pp. 115-208: 164: «Lucy appears rarely, usually beside Virgil and in addition to the eagle [...]».

<sup>30</sup> Ms. Budapest Univ. Libr 33, 34 v: due miniature, una dell'aquila in volo che solleva Dante, una di Lucia che si piega verso Dante addormentato; London B-M. Egerton 943, 78r: aquila che arpiona la schiena di Dante addormentato nella Valletta; Firenze Laur. Stroz. 152, 38r: miniatura con tre fasi temporali, a) Virgilio e Dante addormentato ai suoi piedi; b) aquila con ali aperte che solleva Dante, tra due fuochi; c) Dante e Virgilio davanti alla porta del Purgatorio; Firenze B.N. B.R. 39, 180r: sequenza in tre tempi, da destra: a) nella valletta tre principi addormentati, e

## 2. *L'aquila e il suo valore culturale*

in sogno mi pareva veder sospesa  
 un'aguglia nel ciel con penne d'oro  
 con l'ali aperte e a calare intesa;  
 ed esser mi pareva là dove fuoro  
 abbandonati i suoi da Ganimede,  
 quando fu ratto al sommo concistoro.

Fra me pensava: "Forse questa fiede  
 pur qui per uso, e forse d'altro loco  
 disdegna di portarne suso in piede".

Poi mi pareva che, poi rotata un poco,  
 terribil come folgor discendesse,  
 e me rapisse suso infino al foco.

Ivi pareva che ella e io ardesse;  
 e sì lo 'ncendio imaginato cosse,  
 che convenne che 'l sonno si rompesse  
 (Pg IX 19-33)

Se è l'aquila il centro narrativo e simbolico dell'episodio, come elaborazione di un'immaginazione ancora ai primi stadi di una purificazione verso l'ultima visione, cruciale è allora l'ampio spettro di significati che le possono essere attribuiti. È all'ambito scientifico, o parascientifico, della cultura classica che risalgono i tratti dell'aquila secondo la cultura medioevale, attraverso il tramite tanto dei bestiari quanto della patristica, con una lettura allegorica funzionale all'esegesi di specifici passi biblici: l'aquila diventa così l'uccello capace di volare più in alto di ogni altro, così come di fissare lo sguardo nel sole<sup>31</sup>, nonché di essere invulnerabile ai fulmini<sup>32</sup>. Parallelamente, le molteplici, e non sempre coerenti, occorrenze dell'aquila nella *Bibbia* hanno sedimentato su di essa ulteriori significati, a volte complementari, a volte oppositivi<sup>33</sup>: l'aquila viene

---

sopra loro aquila ad ali aperte in picchiata; b) Dante e Virgilio che guardano verso il monte e figura femminile che scende; c) Dante e Virgilio cominciano salita verso la porta; Londra B-M. Yates Thompson 36, 84r: con tre immagini nello stesso quadro, a) Dante addormentato; b) Dante portato in volo dall'aquila; c) Dante inginocchiato e Virgilio davanti alla porta.

<sup>31</sup> HIER. *Comm. in Es.* 12, 40 (CChL 73A, p. 467): «solas esse quae iubar solis aspiciant et splendorem radiorum eius possint micantibus oculis intueri».

<sup>32</sup> PLIN. *nat.* 2, 56, 146 e 10, 3, 15; SERV. *ad Aen.* I 394; OV. *Met.* 10, 155-161.

<sup>33</sup> Per quanto segue si rimanda all'ottimo M.P. CICCARESE, *Il simbolismo dell'a-*

così a simboleggiare la protezione divina<sup>34</sup> così come la resurrezione<sup>35</sup>; il battesimo – con il celebre passo del *Physiologus* sull'aquila anziana che sale verso il sole per bruciare le vecchie ali e purificarsi gli occhi dopo di che ridiscende a immergersi in una fonte – o il rinnovamento dell'anima (a glossa di *Ps* 102, 5: «innovabitur sicut aquilae iuventus tua»)<sup>36</sup>; la contemplazione di Dio da parte dei santi<sup>37</sup>, o ancora l'ascensione, così di Cristo<sup>38</sup> come degli uomini<sup>39</sup>.

Tale molteplicità di simboli, interpretazioni e modelli culturali ha prodotto altresì molteplici letture del ruolo dell'aquila all'interno del sogno dantesco, e di ciò che simboleggerebbe: l'impero, di cui l'a-

---

quila. *Bibbia e zoologia nell'esegesi cristiana antica*, in «Civiltà classica e cristiana», XIII (1992), 3, pp. 295-333 e M. SEMOLA, *Dante e l'exemplum animale: il caso dell'aquila*, in «L'Alighieri», XXXI (2008), pp. 149-159.

<sup>34</sup> *Dt* 32, 11: «sicut aquila provocans ad volandum pullos suos et super eos volitans / expandit alas suas et adsumpsit eum atque portavit in umeris suis»; *Ex* 19, 4: «vos ipsi vidistis quae fecerim Aegyptiis quomodo portaverim vos super alas aquilarum»; e ancora *Dt* 32, 11 e *Is* 40, 31. Cfr. P. BOITANI, *op. cit.*, p. 137: «La Bibbia ebraica celebra, con l'aquila che trasporta Israele sulle sue ali, l'amore, la cura, la grazia di Yahweh per il suo popolo».

<sup>35</sup> Si veda AMBR. *paenit.* 2, 2, 8: «aquila, cum fuerit mortua, ex suis reliquis nascitur», da cui deriva concettualmente AMBR. *in Luc.*, prol. 8 (CESL 32/4, 9), in cui si afferma che Cristo è un'aquila proprio per la sua capacità di risorgere. Particolarmente esemplificativo GREGORIO DI ELVIRA, *De Salomone*, 5, 11 (CChL 69, pp. 254-255): «Aquilam in hoc loco Christum dominum nostrum debemus accipere, qui post venerandam resurrectionem, qua docuit humanum genus in vitam redire posse post mortem, velut aquila revolavit ad patrem, praedam secum referens, id est hominem, quem rapuerat de faucibus inimici».

<sup>36</sup> AVG. *Enarr. in Ps.*, 102, 9: «In Christo renovabitur sicut aquilae iuventus nostra. Accedit ad cibum et omnia reparantur: erit post senectutem tamquam iuvenis aquila; redit vigor omnium membrorum, nitor plumarum, gubernacula pennarum, volat excelsa sicut antea, fit in ea quaedam resurrectio». E si veda HIER. *Comm. in Es.* 40, 31 (CChL 73A, p. 467): «Crebro diximus aquilarum senectutem revirescere mutatione pennarum».

<sup>37</sup> GREGORIO MAGNO, *Mor. in Iob*, IX 32, 48 (CChL 143, p. 489) e XXXI xlvii, 94, 53-54 (CChL 143B, p. 1616): «aquilae nomine subtilis sanctorum intelligentia et sublimis eorum contemplatio figuratur».

<sup>38</sup> Ivi, XXXI 47, 94, 28-29 (CChL 143B, 1615): «Aquilae vocabulo [...] volatus dominicae ascensionis exprimitur». Si veda, come esempio, il *Sermo in ascensione Domini fratris Bartholomei de Bononia*, a commento del versetto *Ecce aquila ascendet et volabit et expandet alas suas* (Ier. 49, 22), citato in appendice in C. DELCORNO, «Ma noi siamo peregrin come voi siete». *Aspetti penitenziali del Purgatorio*, in G.M. ANSELMINI *et alii* (a cura di), *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Bologna, Gedit, 2005, pp. 11-30.

<sup>39</sup> AMBR. *in. Luc.* 8, 55 (CESL 32/4, 418): «Iustorum animae aquilis comparantur, quod alta petant, humilia derelinquant».



quila è chiaro simbolo<sup>40</sup>, con la conseguenza di un'impostazione decisamente politica<sup>41</sup>; la grazia attiva nel Purgatorio, come sembra essere la linea più diffusa; la giustizia divina (a cui si connetterebbe la concezione del fuoco come simbolo di giustizia e di purificazione)<sup>42</sup>. Particolare fascino, però, esercita la lettura che riconosce nel volo la dimensione penitenziale dell'anima, sulla base dell'allegorizzazione cristiana operata dal *De proprietatibus rebus* di Bartolomeo Anglico al mito, già presente nel *Physiologus*, del volo dell'aquila anziana fino al sole per bruciarsi ali e caligine degli occhi<sup>43</sup>; il sogno, in tale prospettiva, preannuncerebbe dunque la purificazione purgatoriale destinata a concludersi nella settima cornice con l'attraversamento del fuoco. Una lettura particolarmente suggestiva anche perché come simbolo dell'anima penitente è stata riconosciuta anche la rondine il cui triste canto segna l'inizio del canto (vv. 13-15), come avvalorato da un'ampia messe di riscontri, in *primis* Isaia 38, 14 («Sicut pullus hirundinis sic clamabo: meditabor ut columba») <sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Il nesso è d'altronde rafforzato da richiami sia a *Pd* VI, 70 (sicché «terribil come folgor discendesse» è ricondotto a «scese folgorando a Iuba») sia a *Pg* X 79-81 (con «l'aguglie ne l'oro» che «sovr'essi in vista al vento si movieno»), sia alle epistole V 3-4 («sublimis aquila instar fulguris descendens») e VI 3 («in auro terribilis» che richiama le «penne d'oro»); così ovviamente compare l'aquila nel cielo di Giove in *Pd* XX.

<sup>41</sup> Tra le principali letture politiche, PORENA, nella sua nota *Il primo sogno di Dante*, che in forza dell'identificazione di Lucia con la grazia, indica nell'impero uno «strumento anch'esso della divina grazia in tale funzione» e che interpreta il fatto che il volo dell'aquila si arresti al cielo del fuoco come segno che l'impero non può condurre l'uomo fino alla beatitudine eterna. Più recentemente la dimensione politica del primo sogno è stata ribadita da J.A. SCOTT, «The Dream and the Entrance to Purgatory» (*Purgatorio* IX-X) in *Dante's Political Purgatory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, pp. 128-143 e L. SEBASTIO, *La mente nostra*, cit.

<sup>42</sup> V. CAPPOZZO, *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>43</sup> E al riguardo è fondamentale E. RAIMONDI, *op. cit.*, imprescindibile per spunti, riferimenti e organicità della lettura. La sua campionatura è stata poi arricchita da G. LEDDA, *La Commedia e il bestiario dell'aldilà: osservazioni sugli animali del Purgatorio*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, cit., pp. 139-159: 146.

<sup>44</sup> I primi riferimenti sono in E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 102, nella fattispecie RABANO MAURO, *De universo*, («hirundo poenitentiam pro peccatis suis typum tenet, quae stridore vocis ploratum magis quam melodiam sonat, et pro cantu gemitus edere solet, sicut et columba», PL 111, c. 251) e PSEUDO-UGO DI SAN VITTORE, *De bestiis et aliis rebus* («clamat pullus hirundinis, dum per confessionem magistro manifestat affectum contriti cordis. Si nosti clamorem hirundinis, nisi fallor, questum designat animae poenitentis», PL 177, c. 42). Ulteriori riscontri in G. LEDDA, *La Commedia e il bestiario*, cit., pp. 144-145.

Due altri elementi che sono stati riconosciuti nel sogno sono invece parzialmente slegati dal sistema di riferimenti culturali sedimentati sull'aquila, e costituiscono aspetti fondamentali della lettura che si propone qui. L'incendio porta con sé la metafora del fuoco d'amore, implicando una dimensione estatica, come suggerisce il ricorso, già in Gregorio Magno, a termini come *aestuarè, inardescere, incalescere, flagrare desiderio* «per esprimere il desiderio celeste» o *igne amoris ardere, excoqui, flagrare, succendi, incendere* per indicare «l'amore del fedele verso Dio»<sup>45</sup>. A fianco di ciò, nel rapimento da parte dell'aquila è stata riconosciuta l'idea dell'estasi violenta di Tommaso, che – è da sottolineare – è ricondotta proprio all'*appetitus* che spinge verso le cose amate:

sed raptus super hoc addit violentiam quamdam [...] in quantum scilicet facit appetitum hominis tendere in res amatas [...] quamvis etiam si expresse hoc diceretur de raptu, non designaretur, nisi quod amor esset causa raptus<sup>46</sup>

Un'impostazione sovrapponibile alla volontà di riconoscere nel volo – in virtù di un linguaggio del rapimento («ratto», «rapisse») riferito sia a Ganimede sia allo stesso Dante – una trasposizione dello stesso *raptus* paolino, suffragata da un celebre passo di Gregorio Magno, che identifica Paolo proprio con l'aquila:

Consideremus quam sublimis aquila fuerit Paulus, qui usque ad tertium caelum volavit, sed tamen in hac vita positus e longinquo adhuc Deum prospicit, qui ait: Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem<sup>47</sup>.

Questi due elementi convergono a suggerire di riconsiderare il primo sogno proprio come metafora di un viaggio intrapreso nel segno d'amore; forma archetipica del volo dell'aquila, come attestato sin dalla tradizione classica, è in fondo l'idea del viaggio dell'anima verso l'oltretomba sotto forma di uccello, o guidata da un uccello

---

<sup>45</sup> L. PERTILE, *L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Commedia di Dante*, in «The Italianist», XI (1991), pp. 29-60: 29.

<sup>46</sup> TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologica* IIa-IIae, q. 175, a. 2, ad 1. Cfr. T. BAROLINI, *op. cit.*, p. 216.

<sup>47</sup> GREGORIO MAGNO, *Mor. in Iob*, XXXI 51, 103, 62-66 (CChL 143B, p. 1621). P. BOITANI, *op. cit.*, p. 162: «Se Paolo è Aquila, lo sarà allora anche Dante».

psicopompo<sup>48</sup>; e d'altronde, la funzione psicopompa degli uccelli è attestata anche nella *Visio Alberici*, in cui il viaggio nell'oltretomba inizia proprio con un uccello, simile a una colomba, che solleva per i capelli l'anima del viaggiatore<sup>49</sup>. Sotto questo aspetto, dunque, il sogno sarebbe in primo luogo un'elaborazione della percezione di un cambiamento interiore di stato, come consapevolezza di una evoluzione interiore ancora da comprendere appieno, e al contempo il segno dell'inizio di un viaggio verso l'altrove. Il superamento di un confine è d'altronde l'elemento cardine dell'intero canto; tutti i canti IX della *Commedia*, notoriamente, sono caratterizzati dal passaggio da un spazio "introduttivo" dei tre regni a uno stadio ulteriore, sia pure con qualche labilità per il *Paradiso*, con il passaggio dai primi tre cieli, ancora sottoposti agli influssi della terra, agli ultimi quattro. Certo però il parallelismo si impone tra la prima cantica, con l'ingresso nella città di Dite, e la seconda, con l'ingresso nel Purgatorio; e con l'intervento in entrambi i casi di una figura celeste, rispettivamente il messo e Lucia, per aiutare il *viator* a superare gli ostacoli frapposti al prosieguo del viaggio. È quindi attorno a questo confine, preannunciato dalla linea insuperabile tracciata da Sordello, che si addensano immagini e simboli, come elaborazioni dell'immaginazione impegnata ad affrontare il primo fondamentale varco del percorso.

La dimensione odeporica in ambito onirico è d'altronde già di per sé legata alla religione, come osservabile anche nelle teorizzazioni di Arnaldo di Villanova, per il quale i sogni *de introitu et exitu* sono espressione tanto di temi religiosi quanto di lunghi viaggi<sup>50</sup>. La metafora del viaggio presente nel volo, inoltre, sviluppa l'apertura già di *Purgatorio* VIII, dedicata al calare della sera nella Valletta: nesso postulato anche dal fatto che il verso di apertura («Era già l'ora», VIII 1) viene richiamato sia dalla scansione temporale che apre similmente *Purgatorio* IX («La concubina di Titone anti-

<sup>48</sup> C. SETTIS-FRUGONI, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1973, p. 48.

<sup>49</sup> *Visio Alberici*, kritisch ediert und übersetzt von P.G. Schmidt, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, I, p. 168: «"Quedam", inquires, "avis candida, columbe similis, adveniens rostrumque suum in os meum iniciens, nescio quid exinde abstrahi sentiebam, ac deinde per comam capitis suo me ore apprehendens, ferre cepit, sublimem videlicet a terra, quantum unius statura est hominis"».

<sup>50</sup> V. BARTOLI, *op. cit.*, p. 105.

co / già s'imbiancava», vv. 1-2) sia dall'affine indicazione del tempo esatto del sogno («Ne l'ora che», IX 13). Per di più, l'esordio di *Purgatorio* VIII è caratterizzato da un'indicazione psicologico-cronologica, attraverso l'immagine dei «navicanti» e del «peregrin», in cui ciò che domina è il senso dell'addio, del distacco dal noto: lo stesso distacco dal mondo noto e terrestre che sta per intraprendere il *viator*, sicché l'intero canto IX può essere visto come un'esperienza di piena solitudine – contrapposta proprio all'addensarsi di anime della Valletta – in cui non a caso Dante sperimenterà dapprima il sogno, come primo momento di riflessione su di sé, il proprio ruolo, la propria identità, la propria missione, e poi, davanti alla porta del Purgatorio, il rito della confessione.

Il tema del viaggio e del distacco compare con fitta insistenza – prima ancora che nel sogno – nella sua ambientazione, confermando come ne costituisca l'elemento essenziale, forse anche come effetto del finale del canto precedente, chiuso nell'oscura profezia della necessità di dover verificare, prima dei sette anni, la nobile generosità dei lontani Malaspina (*Pg* VIII 133-139). L'avanzare della notte inoltre è espresso attraverso le metafore dei passi e delle ali (*Pg* IX 7-9), che preannunciano così già il volo dell'aquila, e soprattutto l'Aurora è vista all'inizio del suo viaggio, nel momento in cui si strappa «fuor de le braccia del suo dolce amico», richiamando così i «dolci amici» abbandonati dal navigante dell'*incipit* del canto precedente. Un nesso reso più stretto prima dall'indicazione che il sonno colse Dante all'interno di un gruppo dai forti tratti amicali («là ove già tutti e cinque sedevano», IX 12), e poi dall'osservazione di Virgilio, apparentemente superflua, che «Sordel rimase e l'altre genti forme» (IX 58), istituendo così, a un nuovo livello, l'identificazione tra Dante e il navigante di *Pg* VIII, entrambi costretti ad abbandonare gli amici.

Il tema metaforico del viaggio, peraltro, si iscrive in un contesto in cui la critica più recente ha cominciato a riconoscere un tono cupo, esteso allo stesso sogno<sup>51</sup>. D'altronde, il sogno del volo dell'aquila aveva degli elementi di ambiguità per un lettore medioevale; questi aveva uno strumento principe per interpretare i sogni:

---

<sup>51</sup> Z.G. BARAŃSKI, *op. cit.*, p. 264, parla di «atmosfera di ambiguità e orrore» e indica il sogno come un «incubo». Di suo, invece, A.M. BASILE, *op. cit.*, p. 60, riconduce il primo sogno a una dimensione infernale.

uno strumento davvero rozzo e rudimentale, il cosiddetto *Libro dei sogni di Daniele*, una meccanica chiave dei sogni in cui a immagine corrisponde significato. Testo rozzo, sì, ma di enorme fortuna, tanto da essere volgarizzato persino in islandese e da comparire nel ms. Laurenziano Martelli 12 (XIII *ex* – XIV *in*), contenente varie rime stilnovistiche e la prima trascrizione integrale della *Vita Nova*<sup>52</sup>. Ora, in un periglioso ma chiaro latino, uno dei lemmi di questa chiave dei sogni, recita: «Avem aliquam se rapuisse videre dapnum simg(nificat)» che ben si affianca all'ulteriore lemma «Ad celum se volare vel pergere dapnum grave[m]»<sup>53</sup>. Glosse davvero pertinenti al sogno dantesco, così come il rogo nell'attraversamento del cielo del fuoco potrebbe essere riscontrato con il lemma negativo «Celum flameum videre aliquid iniquitatis simg(nificat)»<sup>54</sup>. Non intendo ovviamente dire che il sogno dantesco debba essere letto con il *Libro dei sogni di Daniele* alla mano, né che Dante lo presupponesse dal suo lettore; però credo che tale lemma attesti che nell'immaginario medioevale tale rapimento senz'altro non aveva un'immagine univocamente positiva. D'altronde, per restare alla cultura popolare, i grandi uccelli che sollevano in volo le anime possono anche essere parte delle punizioni infernali; nella *Visio Alberici*, ad esempio, un grande uccello ha la funzione di regolare la punizione di un monaco, facendolo prima cadere in un rogo e poi sottraendolo alle torture dei demoni, assumendo così una duplice funzione, positiva e negativa, per il trasportato:

[...] subito respiciens sursum video avem quandam nimie magnitudinis atque pulchritudinis desuper advenientem et monachum quandam veteranum pusille, ut michi videbatur, stature ferentem sub remigio alarum suarum. Quodsi super illas ignivomas et squalidas tenebras venisset, eum ab alto dimittens, in ipsis incendiis cadere permisit. Quem maligni continuo spiritus circumdantes, se invicem ad eum percutiendum cohortari ceperunt, cum repente eadem avis advolans, eumque de illorum manibus eripiens, sursum revexit<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> V. CAPPOZZO, *Libro dei sogni e geomanzia: la loro funzione letteraria tra Islam, medioevo romanzo e Dante*, in «Quaderni di studi indo-mediterranei», II (2009), pp. 207-226: 211.

<sup>53</sup> Compare anche un «Aquilam sibi videre super capitem prescendere honorem simg(nificat)», privo però dell'idea di rapimento.

<sup>54</sup> M. SEMERARO, *op. cit.*, p. 76.

<sup>55</sup> *Visio Alberici*, *cit.*, p. 182.

Che l'aquila fosse caratterizzata da una plurivalenza di significati in cui è spesso difficile districarsi è attestato d'altronde anche da un passo di Gregorio Magno, tanto celebre da essere citato alla lettera dallo pseudo-Ugo di San Vittore nel *De bestiis et aliis rebus*<sup>56</sup>:

In scriptura sacra vocabulo aquilae aliquando maligni spiritus raptores animarum, aliquando praesentis saeculi potestates, aliquando vero vel subtilissimae sanctorum intelligentiae, vel incarnatus Dominus ima celeriter transvolans, et mox summa repetens designatur<sup>57</sup>.

Un passo in cui, con piena evidenza, si condensano tutte le funzioni che l'aquila svolge nel poema, e in cui si riflette anche il movimento repentino dell'aquila del sogno, scesa in picchiata per rapire il *viator* («terribil come folgore discendesse») e poi risalita con la preda verso il cielo. Ma anche un'aquila che può rappresentare i «maligni spiritus raptores», impegnati nella stessa azione (il rapimento) dell'aquila onirica, che, sotto anche questo aspetto, sembra essere elaborazione di un immaginario in cui sono compresenti elementi di natura e significato opposti<sup>58</sup>.

### 3. *La metamorfosi e il viaggio*

In tale ottica di ambiguità e plurisemanticità, è da ricordare che nel *De divinatione* di Cicerone, opera fondamentale per quanto riguarda anche l'interpretazione dei fenomeni onirici, proprio il sogno di una metamorfosi in aquila viene utilizzato ironicamente come caso emblematico di interpretazioni opposte<sup>59</sup>. E sognare

<sup>56</sup> PSEUDO-UGO DI SAN VITTORE, *De bestiis et aliis rebus*, I 56 (PL 177, 53D).

<sup>57</sup> GREGORIO MAGNO, *Mor. in Iob XXXI*, XLVII, 94, 2-7 (CChL 143B, p. 1614).

<sup>58</sup> Il lemma dedicato all'aquila in ALANO, *Liber in distinctionibus dictionum theologicalium* (PL 210, c. 705C), comincia d'altronde proprio con «Aquila, proprie, diabolus». M.P. CICCARESE, *Il simbolismo dell'aquila*, cit., p. 298: «L'aquila può avere infatti duplice significato, positivo e negativo, perché da sempre la forza può essere messa al servizio del bene o del male». Si noti che le rondini, in quanto penitenti, sono immuni dal «rapimento» dei rapaci-demoni: «Hirundo ab aliis avibus non impetitur, nec unquam praeda est; raapaces enim aves nunquam hirundinem rapiunt, quia contritricorde nunquam daemonibus praeda fiunt», PSEUDO-UGO DI SAN VITTORE, *De bestiis et aliis rebus* I 41 (PL 177, c. 43A). Ciò può gettare un'ulteriore luce di ambiguità sul rapimento di Dante.

<sup>59</sup> CIC. *De divin.* 2, 70, 144, in cui un corridore delle Olimpiadi ottiene come responso al sogno tanto «Vicisti» quanto «victum te esse non vides?»

di essere rapiti in aquila, o per l'appunto di trasformarsi in aquila come nel caso di Cicerone, costituisce un archetipo universale, emergente ancora oggi, tanto che James Hillman, celebre analista junghiano, dedica un intero capitolo del suo *Animali del sogno* proprio al fenomeno onirico del rapimento / metamorfosi in aquila, che lo studioso riconosce come il segno di un passaggio di stato faticoso e tormentato, esattamente come per il *viator* che si avvia a superare una soglia fondamentale del percorso e ad addentrarsi in un processo di purgazione/elevazione<sup>60</sup>. Il volo in sogno assume dunque un profilo metamorfico, come se Dante stesso divenisse aquila<sup>61</sup>; una metamorfosi ornitologica preannunciata in un certo senso però da quella di Progne e Filomela (nonché Tereo e Iti)<sup>62</sup>, raccolti tutti implicitamente nei vv. 13-15, che si caricano così di una prima coloritura negativa; Titone stesso, con la sua richiesta di un'immortalità che si riduce a un'inarrestabile vecchiaia («nimia senectute»)<sup>63</sup> è il segno di una metamorfosi, nonché di una divinizzazione fallita; e una metamorfosi è implicita anche nel mito di Achille, citato a conclusione del sogno, in cui si narra del suo trasferimento da parte della madre a Sciro, là dove vivrà nascosto in abiti femminili nella vana speranza di sottrarlo alla guerra di Troia<sup>64</sup>.

L'aquila in cui, per traslato, si metamorfizza Dante è anche però un'aquila imperfetta; e l'accusa di Beatrice scagliata nel Paradiso terrestre, proprio quando dovrebbe essersi completato il primo stadio del percorso ascensionale di Dante, raccoglie nel segno della metafora ornitologica l'inizio del viaggio, sotto le ali d'aquila, e la

<sup>60</sup> J. HILLMAN, *Animali del sogno*, Milano, Raffaello Cortina, 1991, pp. 25-27.

<sup>61</sup> D. THOMPSON, *Dante's Ulysses and the Allegorical Journey*, in «Dante Studies», LXXXV (1967), pp. 33-58: 57 n. 46, ricorda un passo della *Consolatio* di Boezio (IV 1, 9), in cui sembrano convergere tanto la dimensione odeporica, quanto la metafora di una metamorfosi ornitologica della mente: «viam tibi quae te domum revehat ostendam. Pennas etiam tuae menti quibus se in altum tollere possit adfigam, ut perturbatione depulsa sospes in patriam meo ductu, mea semita, meis etiam vehiculis revertaris».

<sup>62</sup> Sui problemi di identificazione delle figure del mito nelle due occorrenze di Pg IX e Pg XVII 19-21, cfr. S. CONTE, *La ricezione del mito di Filomela e Procne nella Commedia: "Dante filologo" a confronto con Virgilio e Ovidio e un'eco petrarchesca*, in «Critica del testo», XIV (2011), 2, pp. 483-521.

<sup>63</sup> *Mythographi Vaticani I et II*, cit., I 136, 4 e II 221.

<sup>64</sup> Per cui STAT. *Ach.* 1, 242-250.

sua fine, quando Dante viene ricondotto, quasi con scherno, a un implume e incauto «novo augelletto»<sup>65</sup>.

Non ti dovea gravar le penne in giuso,  
ad aspettar più colpo, o pargoletta,  
o altra novità con sì breve uso.

Novo augelletto due e tre aspetta;  
ma dinanzi da li occhi d'i pennuti  
rete si spiega indarno o si saetta.

(Pg XXXI 58-62)

Un rimprovero che – contrapponendo Dante ai “pennuti” – in realtà è anche una degradazione rispetto a quell’uccello pennuto che Dante si era sentito di diventare proprio immediatamente dopo il terzo sogno, «al volo mi sentia crescer le penne» (Pg XXVII 123). La vera aquila, infatti, realmente capace di affissare lo sguardo nel sole-Dio, è solo Beatrice, come dichiarato all’inizio del *Paradiso* («aquila sì non li s’affisse unquanco», *Pd* I 48); lo stesso tentativo di addentrarsi nel sole del primo sogno è nel segno dell’impossibilità di un Dante ancora umano, che ha ancora con sé il corpo di Adamo, poiché, come osserva Agostino, nessun uomo potrà essere nella vista pari alle aquile («quis hominum videndo aequabitur aquilis?»)<sup>66</sup>. Solo nel *Paradiso* Dante potrà davvero a sua volta trasformarsi in aquila («Colei / ch’ a l’alto volo ti vestì le piume», *Pd* XV, 53-54, dichiara Cacciaguida in uno dei momenti più importanti del percorso dantesco) per quanto, ancora alla fine del *Paradiso*, l’ultimo scacco della visione sarà espresso con la metafora ornitologica («ma non eran da ciò le proprie penne», *Pd* XXXIII 139)<sup>67</sup>.

La caustica osservazione di Beatrice sulla rete che non riesce a catturare l’uccello adulto, di memoria biblica («Frustra autem iacitur rete ante oculos pinnatorum», *Prov* 1, 17), istituisce inoltre una originale contrapposizione con il «novo augelletto» che invece

---

<sup>65</sup> Sulla confessione di fronte a Beatrice si rimanda a F. SPERA, *La confessione di Dante* [1979], in *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2010, pp. 209-223.

<sup>66</sup> *AvG. civ.*, 8, 15.

<sup>67</sup> Si veda M. CORTI, *Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco*, in *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 348-364, che associa navigazione e volo nel campo metaforico degli atti di superbia intellettuale.



si lascia allettare due o tre volte prima di cadere nell'inganno. Proprio il riferimento alle due o tre tentazioni permette però di istituire un raffronto con un passo del *De bestiis et aliis rebus*, nella sezione *Quomodo passer assimiletur animae vitando loqueos*:

Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium. Laqueus contritus est, et nos liberati sumus (Psal. CXXIII). Tenet anima similitudinem passeris, dum in his quae agit utitur exemplo calliditatis ... Sunt autem tres laquei venantium. Primus laqueus est fallax suggestio daemonum; secundus subtilis deceptio haereticorum; tertius, dulcedo vitae carnalium<sup>68</sup>.

Il testo dialoga con il verso 7 del salmo 123, dedicato all'intervento salvifico divino, in cui l'anima è assimilata a un uccello sottrattosi al laccio dei cacciatori. Un salmo, peraltro, che presenta alcune affinità con l'*incipit* del poema, perché tra gli episodi del soccorso divino sono menzionati tanto il superamento delle acque, quanto l'essere scampato ai denti degli aggressori, con una possibile proiezione sul percorso di Dante, fuggito come un naufrago alle acque perigliose di *Inferno* I e all'attacco delle tre fiere<sup>69</sup>. Ciò che è però rilevante è che i lacci del cacciatore sono per l'appunto tre: l'allettamento ingannevole dei demoni; lo specillare capzioso degli eretici; la dolcezza della carne. Tre elementi che si troveranno congiunti nella visione del secondo sogno, incubo in cui l'inganno demoniaco si carica di coloritura erotica e sviamento intellettuale. Il rimprovero di Beatrice, quindi, al termine del viaggio assorbe entrambi i sogni: il secondo come simbolo della caduta che sviò Dante, e il primo come forma dell'esigenza di una metamorfosi interiore, fallita ai tempi della morte dell'amata, e – allo stadio della Valletta dei principi – solo agli inizi di un faticoso percorso di evoluzione.

Il sogno, con la sua forza simbolica di racconto nel racconto, produce una sorta di identificazione tra lettore e *viator* (entrambi rapiti verso l'alto), definitivamente interrotta da uno dei più incisivi interventi metaletterari dell'*auctor*<sup>70</sup>. Il canto è infatti scisso in

<sup>68</sup> PSEUDO-UGO DI SAN VITTORE, *De bestiis et aliis rebus*, I 30 (PL 177, 28B-C).

<sup>69</sup> Ps 123, 4-6: «forsitan aqua absorbuisset nos / torrentem pertransivit anima nostra / forsitan pertransisset anima nostra aquam intolerabilem / benedictus Dominus qui non dedit nos in captionem dentibus eorum».

<sup>70</sup> F. FERGUSSON, *Dante's drama of the mind. A modern reading of the Purg.*, Princeton, Princeton UP, 1953, p. 40, ritiene che proprio tale interruzione dell'identifi-

due metà quasi identiche (69+3+73), la prima incentrata sul sogno del volo e la seconda sul rito dell'ingresso nel Purgatorio, da un appello al lettore, esteso su un'intera terzina e incentrato sul parallelo innalzamento di materia e stile:

Lettor, tu vedi ben com'io inalzo  
la mia materia, e però con più arte  
non ti maravigliar s'io la rincalzo.  
(Pg IX 70-72)

L'uso al presente («vedi ben») indica come l'appello, più che al prosieguo del canto o dell'intero *Purgatorio*, come talora si osserva, faccia riferimento piuttosto alla prima metà del canto, come momento iniziale dell'evoluzione che porterà un Dante rinnovato all'ingresso nel Paradiso terrestre; il presente può applicarsi infatti solo a quanto già letto e dunque valutabile, ed è nei primi sessantanove versi che più si dispiega un'«arte» caratterizzata, oltre che dal sogno in sé (da sempre una delle forme più ardite di invenzione poetica), dall'addensamento colto di riferimenti classici<sup>71</sup>. Proprio l'appello al lettore, con il suo richiamo al dispiego della capacità poetica, spinge a vedere la panoplia di miti classici come un vero specchio del sogno dantesco, che sarà da leggere quindi attraverso tale filtro. Dunque, in tale prospettiva, il rapimento dell'aquila dovrà essere visto come sintesi onirica dei due temi, amore e viaggio, che caratterizzano tutto quel sistema di racconti che converge (all'interno del sogno) sulla figura di Ganimede, proiezione dell'immaginazione del *viator* e massima evidenza del sovrapporsi dei due elementi.

Il tema del viaggio e del distacco, per di più con finale tragico, compare, ad esempio, non solo, come già accennato, nel mito di Aurora che abbandona il letto di Titone, a indicazione dell'ora notturna, ma anche nei due miti classici che caratterizzano rispettivamente assopimento e risveglio: Filomela incorre nei suoi «primi guai» andando in visita alla sorella, sposa in terra straniera, ove conoscerà sangue e violenza; e lo stesso risveglio di Achille a Sciro non è che una tappa del grande viaggio che avrà come ultima desti-

---

cazione col pellegrino spinga il lettore a considerare invece lo sviluppo del poema come poema.

<sup>71</sup> M. PICONE, *Canto IX*, cit., p. 121.

nazione la morte sotto le mura di Troia (come implicitamente suggerisce il verso «là onde poi li Greci il dipartiro», *Pg* IX 39).

Similmente Filomela, Ganimede, come si vedrà, e Achille condividono, sovrapposto al tema del viaggio, lo stesso destino di “rapimento”, rispettivamente da parte di Tereo, Giove, la madre; si tratta senz'altro di ribaltamenti luttuosi e negativi dell'intervento di Lucia, accorsa ad aiutare Dante<sup>72</sup>, che accentuano la contrapposizione tra le figure del mito pagano e il *viator* protetto dalla divinità. Ciò vale senz'altro in antitesi al trasporto da parte di Lucia, ma più ambigua è invece l'ombra che tali miti proiettano sul sogno, proprio perché – con Ganimede – ne sono parte interna, costitutiva, a indicare un'immaginazione che ne è ancora impregnata. Ganimede, infatti, rapito in cielo da Giove sotto forma di aquila<sup>73</sup>, è più che un elemento figurativo e di confronto, ma costituisce una vera e propria identità onirica di Dante, che si identifica con il giovane troiano. Un'ampia messe di letture riconosce il fulcro del richiamo al mito di Ganimede non tanto nel personaggio quanto nella località di partenza, il monte Ida: proprio dall'Ida, infatti, spicca il volo verso occidente l'aquila dell'impero nel canto di Giustiniano (*Pd* VI 3), così come diversi elementi della sinopia virgiliana disegnano il monte come il luogo di partenza del tragitto di Enea verso la terra assegnatagli dalla volontà divina<sup>74</sup>. Se è evidente – in una sintesi biblico-virgiliana – un'analogia tra il monte del Purgatorio e il monte Ida, un diverso tipo di raffronto potrebbe essere istituito però ricordando che, nell'*Eneide* come nei *Mythographi Vaticani*, il ratto di Ganimede è sì associato all'Ida, ma con sottolineatura, più che del monte in sé<sup>75</sup>, della selva da cui fu tratto il giovane. Ciò

---

<sup>72</sup> R. HOLLANDER, *The Women of Purgatorio: dreams, voyages, prophecies, in Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton UP, 1969, pp. 136-191: 148, parla di «destructive rapes, which turn out to be negative versions of the actual and positive events», mentre M. PICONE, *Canto IX*, cit., p. 128, contrappone giustamente l'intervento di Lucia alla «salvazione mancata» di Achille da parte di Teti.

<sup>73</sup> *Ov. Met.* 10, 155-161 e *VERG. Aen.* 5, 249-257.

<sup>74</sup> Ad esempio, nel secondo libro dell'*Eneide*, dietro il monte Ida si nasconde la stella cadente che induce Anchise ad intraprendere il viaggio (II 692-700), così come nel nono si asserisce che dall'Ida proviene il legno delle navi destinate, una volta giunte al Tevere, a trasformarsi in nereidi (IX 77-103). Ampiamente al riguardo si vedano S. VAZZANA, *Il canto IX del "Purgatorio"*, in *Purgatorio*. Roma, Casa di Dante in Roma, 1981, pp. 175-198: 186 ss. e L. SEBASTIO, *La mente nostra*, cit., p. 332, che propone una coerente lettura “politica”.

<sup>75</sup> *Mythographi Vaticani I et II*, cit., I 181, 2; II 226, 4.

potrebbe rinviare al soccorso divino intervenuto durante lo smarrimento di Dante nella selva infernale; il sogno del rapimento, trasposizione onirica e simbolica dell'intervento di Lucia alle pendici del Purgatorio rimanderebbe così – proprio attraverso il rinvio all'aquila che prelevò Ganimede dalla selva – all'azione liberatoria dai pericoli della selva, secondo il racconto di *If* II, esercitata dalla sequenza femminile di cui Lucia era stata parte.

Proprio il ruolo della montagna all'interno del sogno, però, induce ad alcune osservazioni. Boyde ritiene che Dante sogni di Ganimede dopo aver pensato a se stesso come «ad un mortale scelto da Dio e trasportato sulla cima di una montagna sacra»<sup>76</sup>; Il *viator* non può però ancora sapere di un intervento esterno, ed è anzi impegnato in un faticoso percorso personale che sa di dover affrontare per giungere alla cima; soprattutto la meta del suo viaggio purgatoriale è ancora solo la cima del monte, non il cielo. Il volo verso l'alto potrà cominciare solo dalla vetta, a cui non è ancora giunto. La proiezione e autoidentificazione nel giovane troiano è dunque quantomeno una forma di anticipazione rispetto alle tappe ancora da compiere, il superamento di un limite che invece deve ancora essere rispettato. L'elaborazione onirica dunque è espressione di un'aspirazione a un viaggio transumano rappresentato proprio da Ganimede, il quale per di più viene assunto in cielo senza alcun tipo di preparazione interiore, per sola bellezza: pensare di sé come Ganimede, dunque, è riconoscibile come una sorta di eccesso, di *ubris*, di superbia intellettuale che costituirà il fondale anche del secondo sogno<sup>77</sup>, e che, tra l'altro, verrà purgata già nella prima cornice, non appena superata la porta del Purgatorio di fronte alla quale Dante si trova al riemergere dal sogno. D'altronde un fondamentale elemento di ambiguità nella scena del sogno è dovuto al fatto che in Ovidio l'aquila è l'animale prescelto da Giove perché l'unico che possa «sua fulmina ferre», ossia che non si lasci incenerire, che è invece sostanzialmente quanto accade all'aquila di Dante, suggerendo anche sotto questo aspetto una sorta di imperfezione congenita al sogno.

Ma l'elaborazione dell'immagine di Ganimede, come figura-

<sup>76</sup> P. BOYDE, *op. cit.*, p. 146.

<sup>77</sup> Forse eccessivo F.I. CALDARONE, *Tre fasi poetiche della vita di Dante nei tre sogni del Purgatorio*, in «Esperienze letterarie» XX (1995), 3, pp. 29-46: 32; il primo sogno sarebbe infatti l'attualizzazione della *Vita Nova*.

zione del proprio impulso all'ascesa, si forma anche per il secondo elemento che è connaturato al mito, l'amore, connesso a quell'*appetitus* menzionato da Tommaso in riferimento al *raptus*: l'amore, sedimentato nella mente di Dante in forma ancora imperfetta, sarà purificato e razionalizzato solo lungo il percorso sulle pendici del monte, e infine nella scena della confessione nell'Eden. E l'amore, infatti, è ovviamente il nucleo dell'episodio mitico, con una marcata sensualità. Già il pur brevissimo racconto ovidiano è infatti introdotto dall'acre menzione di amori efebici («puerosque ... dilectos superis, inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam», vv. 152-154) che gettano una luce livida sul giovane che ancora mesce il vino dei calici degli dei «invita Iunone». Il mito di Ganimede era d'altronde connotato in ambito cristiano da una ricezione decisamente negativa<sup>78</sup>, come attesta ad esempio un acre passaggio di Agostino:

hoc dedecus tot Iovis ipsius et tanta stupra non vincunt. Ille inter femineas corruptelas uno ganymede caelum infamavit; ista tot mollibus professis et publicis et inquinavit terram et caelo fecit iniuriam<sup>79</sup>.

#### 4. *Bruciare d'amore: mito e teologia*

Nella cultura medioevale, dunque, il mito di Ganimede non era disgiungibile dalle sue implicazioni erotiche e peccaminose; e d'altronde il tema erotico percorre l'intero contesto onirico, con il mito di Progne e Filomela, marchiato tragicamente di lussuria e violenza, e con lo stesso episodio della Valletta dei principi, in cui domina il volubile amore femminile nelle parole di Nino Vi-

<sup>78</sup> *Mythographi Vaticani I et II*, cit., I 181 (p. 71); II 226 (p. 263).

<sup>79</sup> Avg. *Civ. Dei* 7, 26 e *ivi*, 18, 13 («quicumque finxerunt a Iove ad stuprum raptum pulcherrimum puerum Ganymedem»). E così Arnobio, *Adversus nationes*, V 44 (rec. C. Marchesi, Torino, Paravia, 1953, p. 303): «Sed si fabulas has vultis more esse allegorico scriptas, quid ceteris fiet, quas non videmus posse versuras in huiusmodi cogi? Quid enim subiciemus pro illis fluctibus, quos super aggerem tumuli Semeleiae subolis urigo contorsit? Et quid pro illis Ganymedibus raptis atque in libidinum magisteria substitutis?» e Alano, *Liber de planctu naturae*: «Jupiter enim adolescentem Ganymedem transferens ad superna, relativam Venerem transtulit in translatum; et quem in mensa per diem propinandi sibi statuit praepositum, in toro per noctem sibi fecit suppositum» (PL 210, c. 451B). Citati in L. SEBASTIO, *La mente nostra cit.*, p. 332, che adduce ulteriori esempi.

sconti. La dimensione sensuale, d'altronde, caratterizza la stessa apertura del canto che detta il timbro di tutto l'episodio; l'ora del calare della notte sul monte del Purgatorio è indicata infatti attraverso la descrizione dell'alba che si affaccia nell'emisfero orientale (vv. 1-6)<sup>80</sup>. Certo l'alba, all'interno del sistema cristiano, ha valore positivo, di liberazione dai timori della notte; eppure il ricorso al mito di Titone e Aurora fornisce una connotazione sensuale che non sembra essere prescindibile, specie ricordando che la stessa Aurora nel mito era contrassegnata di per sé da una vita sessualmente "disinibita" anche per gli stessi parametri degli dei classici<sup>81</sup>. Coerentemente, anche in forza della dimensione stilistica propria al passo, la critica ha spesso riconosciuto nella scena un tono di sensualità, persino scabrosa, – ulteriormente accentuata da coloro che leggono, sulla scorta dell'Hamiltoniano 203, «s'imbiaccava» per «s'imbiancava»<sup>82</sup> – o dolorosa, per la stessa accentuazione della vecchiaia estrema di Titone, non esplicitata in Virgilio, tanto che si è parlato di atmosfera delle petrose<sup>83</sup>.

Per di più l'apertura astronomica – la cui forza di suggestione come sospesa è accentuata dalla fitta insistenza degli imperfet-

<sup>80</sup> R. HOLLANDER, "La concubina di Titone antico": Purgatorio IX 1, in EBDSA, 31 luglio 2001, osserva che i critici italiani tendono a vedere nell'*incipit* un riferimento all'aurora solare, e dunque a pensare a un'alba sull'emisfero orientale, mentre quelli angloamericani propendono per l'aurora lunare e dunque pensano a un tramonto sull'emisfero occidentale. Spero che non sia per mere ragioni nazionalistiche se propendo per la prima opzione, il che ovviamente non implica che la costellazione debba essere necessariamente quella dei Pesci anziché lo Scorpione. Al riguardo già il Torraca intendeva che le stelle che ornano la fronte dell'Aurora siano quelle, appunto, che le si contrappongono dalla parte opposta della sfera stellata. Comunque già A. CORNISH, *Interpretazioni fiorentine della «concubina di Titone antico»*, in «Studi danteschi», LXII (1990), pp. 85-95, spazzando via secolari supposizioni su un'aurora lunare, concubina, e un'aurora solare, legittima sposa di Titone, rintraccia già nella Firenze del XVI secolo i primi lettori che attribuirono l'aurora all'orizzonte di Firenze e la notte dell'assopimento al Purgatorio. Fa il punto al riguardo C. CALLEDA, *op. cit.*, pp. 285 ss.

<sup>81</sup> G. CASAGRANDE, *Il "freddo animale" e la "concubina" (Purgatorio IX, 1-6)*, in Vari, *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, cit., pp. 141-159: 152 n 50.

<sup>82</sup> N. BORSELLINO, *Una poetica del tempo. Lettura di Purgatorio VIII in Sipario dantesco. Sei scenari della Commedia*, Roma, Salerno, 1991, pp. 46-53: 46, parla di un'Aurora «inquadrate appena fuori dall'alcova nell'esibizione impudica della sua toletta mattutina».

<sup>83</sup> A.M. BASILE, *op. cit.*, p. 59.

ti con funzione ritardante<sup>84</sup> – è chiaramente costruita sul modello di *Eneide* IV (584-549), la tragica alba in cui Didone assiste alla partenza di Enea, veicolando così già di per sé una dimensione negativa, marcata da sensualità e preannuncio di morte; un'ombra resa più cupa dal fatto che nell'*Eneide* – è recente osservazione di Hollander – solo una ventina di versi dopo la descrizione dell'alba viene espresso il folle pensiero di Didone di uccidere Ascanio, imbandendolo al padre. Tale scena porta dunque inscritto in sé il preannuncio dell'episodio più tragico e sanguinoso di quel mito di Procne e Filomela (l'uccisione del piccolo Iti dato in turpe pasto al padre) che contamina anche la seconda alba dell'episodio, quella che indica il momento del sogno sul monte del Purgatorio<sup>85</sup>. Nella declinazione dell'alba dantesca, inoltre, si accentuano ancor più la sensualità del passo e la sua funzione strutturale volta a rimarcare il tema del viaggio e della separazione. Non solo, come osservava già Raimondi, sull'immagine dell'aurora che «s'imbancava al balco d'oriente» si stratifica quella della stessa Didone che osserva l'albeggiare «e speculis», per un di più di erotismo; ma, come già detto, l'Aurora è vista nel momento in cui abbandona «le braccia del suo dolce amico», e dunque nel momento del distacco che caratterizza l'intero episodio del sogno. Un passo la cui centralità – per l'intero organismo dell'episodio, e certi versi della cantica – è confermata dal fatto già osservato che l'«amico» in rima riecheggia quei dolci amici che davano il tono malinconico al crepuscolo del canto precedente<sup>86</sup>, ribadendo dunque così la sottotraccia del distacco e del viaggio.

La dimensione erotica dell'alba incipitale è aumentata inoltre da diversi elementi. In primo luogo compare la menzione del diadema che adorna la fronte dell'Aurora, in cui è da riconoscere la costellazione dello Scorpione<sup>87</sup>, che indubbiamente ha un'implica-

<sup>84</sup> G.P. NORTON, *op. cit.*, p. 353 parla di «quality of imminence and suggestiveness to the poetic mind similar to that of the dream world» e di «soporific setting».

<sup>85</sup> R. HOLLANDER, «*La concubina di Titone antico*», *cit.*, in riferimento a *Aen.* IV 601-602.

<sup>86</sup> M. PICONE, *Canto IX*, *cit.*, p. 124.

<sup>87</sup> B. BASILE, *Dante e il segno zodiacale dello scorpione* (Purg. IX 5-6), in «Filologia e critica», IX (1984), pp. 139-145 (che risolve il dubbio sull'attributo di «fred-do» che aveva spesso indotto a identificare l'animale con i pesci) e G. CASAGRANDE, *op. cit.*, dimostrano che trattasi proprio di scorpione. Ancora S. VAZZANA, *op. cit.*, pp. 184 ss. e G. DI PINO, *Il canto IX del Purgatorio*, in AAVV., *Nuove letture dante-*

zione negativa, di memoria già apocalittica<sup>88</sup>: lo scorpione, inoltre, oltre ad essere di per sé un indiscutibile *signum diaboli*<sup>89</sup>, è connesso tanto alla disperazione<sup>90</sup> quanto all'inganno e alla lussuria<sup>91</sup>. D'altronde che il diadema a forma di scorpione non abbia solo una mera funzione esornativa interna all'immagine è suggerito anche dall'emistichio in cui si sostiene che la sua coda «percuote la gente»; elemento che rende davvero difficile ipotizzare che si tratti della costellazione dei Pesci (come pure è stato supposto), ma soprattutto è indicazione dell'universalità e della potenza dei sensi che colpisce l'intera umanità. L'artropode è dunque un simbolo universale dell'eros peccaminoso a cui sono soggetti gli uomini; ed è sotto l'influsso di questa costellazione dai tratti così negativi che si pone il sogno, almeno nella percezione del lettore.

Secondo elemento che accentua la dimensione erotica dell'episodio è la terminologia riferita alle due figure del mito, «concubina» e «amico»; nonostante un vivace dibattito in merito, la coppia non sembra scindibile da un'accezione negativamente sensuale come amore illecito. D'altronde la lettura del mito già da parte dei primi commentatori era stata decisamente e marcatamente sensuale e moralistica: Pietro, e dopo di lui altri commentatori più o meno esplicitamente, aveva infatti usato il termine «concubina» in modo innegabilmente negativo: «Dicitur concubina: nam usitatum est extra proprios thalamos, ubi debet esse uxor, quis habeat concubinam»; e così Iacopo della Lana crea intorno a Titone una sorta di ritratto favolistico di vecchio lussurioso che, invaghitosi dell'Aurora, la tenne «per concubina ovvero bagascia»<sup>92</sup>.

---

*sche* [Casa di Dante in Roma], Firenze, Le Monnier, 1970, IV, p. 38, identificavano invece l'animale con i pesci.

<sup>88</sup> *Apoc.* IX 15: «cruciatu Scorpii, cum percutit hominem», in cui è da riconoscere il dantesco «con la coda percuote la gente».

<sup>89</sup> B. BASILE, *op. cit.*, p. 143.

<sup>90</sup> Lo scorpione «dicitur desperatio» poiché la disperazione «retro pungit sicut scorpio», in ALANO, *Liber in distinctionibus dictionum theologicalium* (PL 210, c. 937D).

<sup>91</sup> G. CASAGRANDE, *op. cit.*, pp. 147 ss. Fondamentale risulta un passo dell'*Ecclésiastico*: «Sic bovm iugum quod movetur, ita et mulier nequa, qui tenet illam quasi qui adprehendat scorpionem» (*Sirach* 26, 10).

<sup>92</sup> IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. Volpi, Roma, Salerno, 2009, II, p. 1109; il racconto comincia così: «Hanno scritto *fabulose* che Titon fu un uomo della parti d'oriente, il quale in vecchiezza fu sì sorpreso da vizio di lussuria che quasi nulla di quelle regioni li scampava».



Particolarmente significativo al riguardo è però un passo, frequentemente citato, del *Convivio* sulla «divina scienza», che costituisce una traduzione e commento dal *Cantico dei cantici* (6, 7):

Di costei dice Salomone: «Sessanta sono le regine, e ottanta l'amiche concubine; e delle ancille adolescenti non è numero: una è la colomba mia e la perfetta mia». Tutte scienze chiama regine e drude e ancille; e questa chiama colomba, perché è senza macula di lite, e questa chiama perfetta perché perfettamente ne fa il vero vedere nel quale si cheta l'anima nostra. (*Cv* II XIV 20)

Le figure femminili del corteggio di Salomone risultano rigorosamente gerarchizzate, dalla «colomba mia» e «perfetta mia», che indica l'amata, alle «regine», alle «amiche concubine» (e certo non è casuale allora l'espressione «dolce amico», che spinge a riqualificare a sua volta Titone come legato da rapporto non legittimo), e infine alle «ancille». Nel commento – in cui il termine «concubine» è sostituito dall'ancor più esplicito e basso «drude» – lo scioglimento dell'allegoria indica nelle regine, concubine e ancelle i vari gradi delle scienze, subordinate pertanto alla Sapienza<sup>93</sup>. Tale passo del *Cantico dei cantici* era d'altronde particolarmente fertile, e una glossa di Alano di Lilla permette di procedere ulteriormente sempre nella stessa prospettiva: «Concubina, proprie, anima quae non caste id est vera dilectione Dei servit, sed pro terrena commoditate aut humana laude»<sup>94</sup>. La concubina rappresenta dunque l'anima il cui servizio per Dio è contaminato da una dimensione ancora terrena, così come nel *Convivio* era simbolo di una scienza ancora rivolta al mondo sensibile. Anche in tale chiave, quindi, si profila un percorso amoroso di approssimazione a Beatrice, immagine della vera Sapienza nel sistema rinnovato della *Commedia*, di cui il primo sogno costituisce solo un primo stadio imperfetto e che avrà il suo fulcro drammatico, e passaggio più pericoloso, nel sogno della femmina balba<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> Si veda in merito anche AVG. *De divv.* 83 qq., LV.

<sup>94</sup> ALANO, *Liber in distinctionibus dictionum theologialium* (PL 210, c. 748C).

<sup>95</sup> Così in un testo su cui si tornerà per il secondo sogno, incentrato sui pericoli di una sapienza fine a se stessa, Bonaventura ricorreva per una comparazione al lessico desunto da questo elenco "femminile" del *Cantico dei cantici*, ampliandone per di più la dimensione erotica: «Non sunt ergo praeferendi amplexus ancillae amplexibus sponsae» (BONAVENTURA, *Collationes in Hexaëmeron*, edidit R.P. Ferdinandus

Se dunque la descrizione incipitale detta il tono del sogno, e se la situazione astronomica influisce sul sognatore, allora il mito di Aurora e Titone, tanto nella fantasia notturna del *viator* quanto in quella del lettore, deposita amore sensuale, inclinazione per il mondo sensibile, metamorfosi fallita. Il tema dell'amore sembra dunque essere l'elemento dominante di questo primo sogno, così come di tutti i miti che gli fanno da corolla<sup>96</sup>. Lo stesso ardere dell'aquila, come visto, era stato ricondotto già da Auerbach all'ardore estatico; eppure l'incendio può avere una connotazione erotica più generale e umana, come in fondo è metafora tradizionale ben presente anche nella *Commedia*. L'intero sistema di rimandi classici caratterizzati da sensualità, violenza, lussuria suggerisce quindi di dubitare che l'aquila possa essere «l'emblema della liberazione dell'amore dalle catene della sensualità»<sup>97</sup>, se non altro perché l'aquila stessa è parte integrante del mito di Ganimede, uno dei miti dalla connotazione negativa più marcata. L'aquila è anzi interna a un sogno che è incentrato sull'auto-identificazione onirica di Dante con Ganimede, solo la prima delle elaborazioni create da un *viator* che attraverserà i vari stadi della purificazione. Negli altri due sogni, infatti, il *viator* si identificherà con Ulisse e poi con Giacobbe, entrambi in viaggio, entrambi caratterizzati da una particolare forma di amore. Quest'aquila non può dunque ancora essere espressione di un affrancamento dalla sensualità proprio perché proiezione notturna di un *viator* ancora immerso in una condizione che richiederà ancora un lungo percorso, molto più lungo di quanto inscenato, per poter giungere a una vera purificazione. L'aquila può essere solo l'aspirazione amorosa al volo, a un innalzamento sotto la spinta del desiderio, ma destinato a interrompersi perché troppo affrettato. Ancora nel XXXII canto del *Purgatorio*, a espiazione già avvenuta, Dante sarà rimproverato dalle virtù teologali per avere posto Beatrice come unico centro della sua attenzione: «Troppo fiso!» (v. 9); un errore commesso, come dichiarato po-

---

Delorme, *Ad claras Aquas, Florentiae, ex Typographia Collegii S. Bonaventurae*, 1934, v. III, coll. 7, 1, p. 218).

<sup>96</sup> F. FERGUSSON, *op. cit.*, p. 35, attribuisce all'intero primo sogno una forte connotazione erotica, volo dell'aquila inclusa: «I am sure Dante meant the erotic connotations for the whole *Purgatorio* may be regarded as the epic of the transformation of love».

<sup>97</sup> M. PICONE, *Canto IX*, cit., p. 133.

chi versi prima, per essere ricaduto nell'antico errore di un amore esterno a una dimensione teologica («così lo santo riso / a sé traeli con l'antica rete», vv. 5-6). Proprio la metafora della rete, però, ci rimanda all'acre accusa di Beatrice giocata sulla metafora ornitologica: Dante continua infatti a cadere nella rete a cui i pennuti dovrebbero sapersi sottrarre. Allora, anche il “troppo fisso” del suo sguardo acquisisce un ulteriore significato, se si ricordi che la capacità di fissare lo sguardo nel sole era prerogativa tradizionale delle aquile. Il volo dell'aquila onirica, fissa verso il sole fino a bruciarsi, è allora frutto di un impulso ancora incapace di accettare le leggi a cui il *viator* è chiamato ad obbedire.

È un altro infatti il vero grande incendio che Dante dovrà attraversare senza esserne arso, ed è il fuoco della cornice dei lussuriosi, il fuoco dell'amore male indirizzato, come male indirizzati sono quegli amori che costellano il sogno dell'aquila; l'incendio che conclude il primo sogno, sotto tale aspetto, non è però profezia dell'ultimo fuoco, ma credo che, in una prolessi narrativa, appartenga semplicemente alla stessa dimensione figurativa e allo stesso quadro morale. È il superamento del fuoco dell'ultima cornice a purgare ogni scoria di amore e a permettere di uscire dal Purgatorio vero e proprio; tale passaggio, inoltre, prepara all'ultimo sogno, aperto dall'indicazione dell'influsso di Citerea, «sempre ardente» di un amore ormai puro, con evidente nesso con l'«ardesse» di aquila e *viator* al termine del primo sogno. E qui si riformula una contrapposizione tra amore lussurioso e amore della sapienza divina, su cui è estremamente significativo un passo di Ugo di San Vittore; il primo brucia e consuma (come Dante stesso in fondo viene bruciato), mentre il secondo ha luce senza ardere e cuocere. Un contrasto reso più marcato proprio dal fatto che il passo serve per contrapporre l'amore sensuale di Mosè per la moglie etiope al rovetto ardente visto dal profeta, che bruciava senza consumarsi.

Flamma enim libidinis et amor carnis eos quos accendit, consumit. Amor vero sapientiae lumen habet; sed consumptionem non habet, et si accedit frigidus, ardentis tamen non comburit [...] Et erat intus flamma, quae cor succenderat, qua sicut rubus ardebat, et non cumburebatur<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> UGO DI SANVITTORE, *In Salomonis Ecclesiasten Homiliae XIX* (PL 175, c. 175B-C). Di qualche rilievo è che l'episodio della moglie etiope è strettamente

5. *Voli e conoscenza*

Il tema amoroso è strettamente intrecciato, come si è già visto nei miti classici che fanno da apparato, a quello del viaggio; e proprio un viaggio inscena il primo sogno, un viaggio interrotto, però, dal rogo dell'aquila e di Dante stesso provocato dall'attraversamento del fuoco. Il cielo del fuoco circoscrive però il mondo della materia, e l'aquila, e Dante con lei, non è in grado di attraversare tale confine<sup>99</sup>, confermando così l'impressione che l'uccello mantenga una forte dimensione terrena, come elaborazione di un'aspirazione erotica non ancora perfezionata. Il volo sull'aquila non è però naturalmente il primo volo di Dante nel suo percorso, perché ancora nell'*Inferno* si era avvalso di Gerione, un'altra creatura alata con la funzione di trasportare il *viator* allo stadio successivo. Un'associazione che non è data solo dalla medesima funzione di veicolo, dalla descrizione del lento ruotare di entrambi gli animali («Ella sen va notando lenta lenta; / rota e discende», *If XVII* 115-116; «in sogno mi pareva veder sospesa [...] poi rotata un poco», *Pg IX* 19 e 28), ma anche dalla duplice menzione dello scorpione, riferita nel primo caso direttamente all'ibrida creatura infernale («Nel vano tutta sua coda guizzava / torcendo in sù la venenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava», *If XVII* 25-27) e nel secondo al diadema indossato, come si è visto, dall'Aurora («in figura di freddo animale / che con la coda percuote la gente», *Pg IX* 5-6).

Proprio lo scorpione, peraltro, permette di istituire un ulteriore nesso con uno dei più celebri voli tragici del mito, quello del Fetonte ovidiano<sup>100</sup> che nella sua parabola, immediatamente prima della caduta, vede nel cielo lo scorpione che incurva minaccioso la coda («vulnera curvata minitantem cuspide vidit»<sup>101</sup>). E il mito di Fetonte è menzionato esplicitamente come termine di comparazione per la paura provata dal *viator* all'esordio del volo su Gerione:

---

connesso proprio con il già visto passo di *Numeri* 12 la cui rilevanza per l'ambito onirico è stato sottolineato.

<sup>99</sup> L. SEBASTIO, *La mente nostra*, cit., p. 338-339.

<sup>100</sup> K. BROWNLEE, *Phaeton's Fall and Dante's Ascent*, in «Dante Studies», CII, 1984, pp. 135-144: 137, parla di «Dante as a "corrected" Phaeton», nella contrapposizione tra un viaggiatore privo di guida e uno guidato.

<sup>101</sup> *Ov. Met.* 2, 199. E la precedente descrizione permette di cogliere ulteriori nessi: «est locus, in geminos ubi brachchia concavat arcus / Scorpis et cauda flexisque utrimque lacertis / porrigit in spatium signorum membra duorum», *Ov. Met.* 1, 195-197.

Maggior paura non credo che fosse  
 quando Fetonte abbandonò li freni,  
 per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;  
 né quando Icaro misero le reni  
 sentì spennar per la scaldata cera,  
 gridando il padre a lui «Mala via tieni!»,  
 che fu la mia [...]
   
(If XVII 106-111)

Il mito di Fetonte trascina con sé quindi il ricordo di un altro volo maledetto, quello di Icaro. Entrambi sono marcatamente segnati dal tema del percorso sbagliato, “deviato”, originato da un impulso distorto<sup>102</sup>, perfetta esemplificazione di quei miti “sogettivi” che chiariscono «la condizione psicologica di colui che sperimenta la visione»<sup>103</sup>. Il tema del percorso erroneo riaffiora nel testo dantesco per Fetonte nei freni abbandonati<sup>104</sup>, e per Icaro nel grido del padre «Mala via tieni!», in cui “mala” ha anche chiare implicazioni morali, oltre ad essere – ed è significativo – creazione dantesca rispetto all’originale ovidiano (in cui il padre gridava solo: «ubi es? qua te regione requiram», VIII 232, a tragedia già avvenuta); e, tra l’altro, la diversione del percorso compare occultata anche nell’episodio di Gerione, con la necessità per i due *viatores* di “torcere la loro via un poco” (XVII 28-29) per poter raggiungere l’animale.

D'altronde la doppia similitudine mitologica con Icaro e Fetonte è caratterizzata anche dall’esplicita menzione di un disastro associato al calore («'l ciel [...] si cosse» e «la scaldata cera») che si riflette proprio nel rogo onirico che termina il sogno, e il volo, dantesco; non solo: per Icaro le reni si “spennano”, come a indicare il fallimento di una metamorfosi in uccello, così come Dante sarà rimproverato da Beatrice di non essere stato un “pennuto” adul-

---

<sup>102</sup> M. PICONE, *L'Ovidio di Dante*, in A.A. IANNUCCI (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 107-144: 117, ricorda appunto che Ovidio viene letto anche come «un dizionario archetipico dei desideri e delle passioni umane».

<sup>103</sup> Ivi, p. 126.

<sup>104</sup> Si ricorda che Fetonte rappresenta un vero ipotesto mitico negativo della *Commedia*; ogni sua menzione è appunto segnata dalla menzione del viaggio erroneo: Pg IV 71-75 («la strada / che mal non seppe carregar Fetòn»), Pg XXIX 115-120 («quel del Sol che, sviando, fu combusto»), Pd XXXI 124-126 («il temo / che mal guidò Fetonte»).

to. Il duplice rimando così permette di riconoscere una chiara sovrapposizione di Dante alle due figure mitologiche<sup>105</sup> che, facendo perno sul volo su Gerione, permette di veicolare la contrapposizione tra gli incauti viaggiatori e un saggio affidarsi alla guida di Virgilio che possa evitare il pericolo di una pernicioso *curiositas*<sup>106</sup>. I due *viatores* mitologici – perfetti *exempla* di dismisura e della sfida superba dell'uomo che cerca di conquistare gli spazi divini – sembrano anzi essere la forma mitica di un passo delle *Confessioni* di Agostino, in cui l'ascesa a Dio deve passare attraverso la discesa, mentre l'ascesa porta alla caduta: «Descendite, ut ascendatis et ascendatis ad Deum. Cecidistis enim ascendendo contra Deum»<sup>107</sup>.

Sulle figure di Icaro e Fetonte, viaggiatori precipitati a causa della loro *curiositas*, si sovrappone un'ulteriore figura mitologica, rievocata dalla combustione dell'aquila, ossia Semele, menzionata esplicitamente in *Pd XXI* 1-12, dove si ricorda che «cener fessi» per aver chiesto di poter abbracciare Zeus nella sua vera natura come dimostrazione della sua reale identità divina. In Semele, è stato osservato, è possibile riconoscere la figura negativa di san Paolo, la cui cecità fu sanata da Anania, e poi di Dante; un personaggio quindi che ha tentato di addentrarsi nella divinità, andando così incontro alla tragedia, e la cui funzione per antitesi è quella di rimarcare la progressiva capacità del *viator* di sospingere la vista in Dio<sup>108</sup>. Vale la pena di ricordare al riguardo che il tratto fondamentale dell'aquila, persino il più vulgato, come già visto, è quello di poter fissare lo sguardo nel sole, simbolo di conoscenza (e nel *Paradiso* il cielo del sole è infatti destinato alle anime sapienti). Lucia stessa, intervenuta a sostegno di Dante ingenerando così il sogno dell'aquila, era

---

<sup>105</sup> R.H. LANSING, *op. cit.*, p. 26: «Rather than a dissimilarity, we note the quite appropriate similarity between Dante and the pagan figures in flight».

<sup>106</sup> Ivi, p. 39: «reliance on the fatherly Vergil for moral guidance, and his own wisdom in not repeating the example of unbridled curiosity represented in the disastrous fate of the two mythological figures».

<sup>107</sup> AVG. *Confess.*, IV 12, 19.

<sup>108</sup> Si vedano in merito M. PICONE, *L'Ovidio di Dante*, cit., p. 139 e G. LEDDA, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica*, cit., pp. 179-216: 210-215, che riconosce come tappe fondamentali di tale evoluzione *Pd XXVI*, 1-15 e *XXX* 55-60, nonché il precedente G. LEDDA, *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante*, in G.M. ANSELMINI e M. GUERRA (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit, 2006, pp. 17-40.

notoriamente associata alla salute degli occhi e della vista. Le due figure (Lucia e l'aquila) che si sovrappongono nel sogno sono dunque entrambe legate alla capacità visiva. L'aquila e Dante, però, si bruciano – come Semele che volle avere la prova dell'identità divina del suo amante – nell'attraversamento del cielo del fuoco in un tentativo di volo diretto verso il Paradiso, destinato però a interrompersi in corrispondenza della sfera che viene fatta coincidere con la conoscenza, come se dunque il *viator* non fosse ancora in grado di attingere a una piena visione delle verità ultime; Lucia, al contrario, depone Dante già alle porte del Purgatorio, indicando un percorso a tappe, di progressiva purificazione, e infatti «li occhi suoi belli» (v. 62) si limitano a indicare la soglia presso la quale dovrà avvenire il primo rito penitenziale di una lunga sequenza.

Il *tertium comparationis* della doppia similitudine di *Inferno* XVII è però la paura: ed è questa in un certo senso a costituire il nesso più forte tra il volo su Gerione e quello con l'aquila. Una paura espressa insistentemente con le sensazioni di freddo: Dante, già alla sola idea di salire sulla groppa dell'animale infernale, prova una paura espressa con la similitudine del malato di quartana scosso dai brividi di freddo:

Qual è colui che sì presso ha 'l riprezzo  
de la quartana, c'ha già l'unghie smorte,  
e triema tutto pur guardando 'l rezzo,  
tal divenn'io a le parole porte;  
(If XVII 84-88)

Lo stesso gelo, la stessa paura, sono in Dante al risveglio dal primo sogno, accentuati dalla contrapposizione tra il fuoco e l'«agghiacciare» al risveglio (v. 42); una polarizzazione termica che però, all'interno di una cosmologia che contempla la ghiaccia di Cocito come nucleo dell'universo e la sfera del fuoco come estremo confine del mondo sublunare, implica anche l'idea di un precipitare, di un ricadere verso il basso. Dante prova indubbiamente paura ogni volta che si trova ad affrontare un passaggio decisivo; in questo caso però non siamo di fronte a un vero passaggio, ma alla trasposizione onirica di un passaggio. E indubbiamente la paura che coglie Dante al termine del sogno è legata anche allo straniamento di chi si risveglia in un ambiente diverso da quello in cui si era addormentato; risulta però difficile escludere che lo «spavento», anzi il

diventare «ismorto» “agghiacciando” non sia pertinente anche alla visione, sia perché la «topique de la frayeur» in merito a quanto visto, per ricordare la citazione di Braet del capitolo precedente, è tipica dei sogni letterari, sia perché sembra reazione eccessiva rispetto al mancato riconoscimento del luogo del risveglio, sia perché nel grande modello dell’*Achilleide* (I 247-250) Achille prova stupore e disorientamento, e non certo il terrore provato dal *viator*. Sembra allora naturale legare la paura del primo risveglio a quella del secondo in *Purgatorio* XIX<sup>109</sup>; la paura, infatti, sembra piuttosto da ricondurre a quanto osservato da Agostino nel *De genesi ad litteram*, cioè che i sogni veri, ossia i sogni inviati da Dio, producono tranquillità, e perturbazione i falsi, ossia quelli di origine dubbia<sup>110</sup>. Proprio la paura, quindi, connota i primi due sogni in opposizione al terzo: la stessa paura, dunque, suggerisce al lettore uno stato ambiguo di tali sogni, che sembrano quindi essere proiezioni di pericoli, rischi, inadeguatezze.

#### 6. *La tentazione e Adamo*

La paura, però, affiorava già in quella Valletta dei principi in cui comincia il sogno dell’aquila: qui, i principi, «palidi e umili», attendono l’arrivo degli angeli e intonano, all’interno di una sorta di sacra rappresentazione della tentazione e della difesa divina, l’inno *Te lucis ante* contro le tentazioni notturne; la scena dell’arrivo della «biscia», contro la quale i principi avevano invocato l’aiuto divino, pare inoltre per certi versi attualizzare alcuni passi dell’*Hymnus ante somnum* di Prudenzio:

Procul, o procul vagantium / portenta somniorum, / procul esto  
pervicaci / praestigatoru astu. / O tortuose serpens / qui mille per  
meandros / fraudesque flexuosas / agitas quieta corda, / discede,  
Christus hic est, / hic Christus est, liquesce. / Signum quod ipst nosti /  
damnat tuam catervam (137-148)

Il sogno, infatti, serpeggia («serpens») negli inganni, tanto da potere essere metaforicamente indicato come un serpente, come quel

<sup>109</sup> G. TULONE, *op. cit.*, p. 19.

<sup>110</sup> AVG. *De Gen. ad litt.* 12, 18, 39: «Sicut enim aliquando et haec falsa, aliquando autem vera sunt, aliquando perturbata, aliquando tranquilla».



«serpente che verrà via» (VIII 39) strisciando «tra l'erba e ' fior». È da osservare, peraltro, che l'inno prudenziano si conclude con la descrizione dell'addormentarsi («Corpus licet fatiscens / iaceat recline paulum / Christum tamen sub ipso / meditabimur sopore», vv. 149-152), con un lessico che ricorda da presso quello del primo sogno («in su l'erba inchinai»)<sup>111</sup>; il sonno dell'inno tuttavia resta nel segno della meditazione su Cristo («Christum [...] meditabimur»), come protezione, assente invece ancora nel sogno di Dante, che non attua alcun tipo di difesa o preparazione al sonno: anzi, ne è significativamente «vinto» (v. 11), suggerendo pertanto una condizione di debolezza del *viator* di fronte ai pericoli notturni.

La «biscia» che si introduce nella Valletta, inoltre, è esplicitamente indicata come, forse, lo stesso serpente tentatore del Paradiso terrestre che «diede ad Eva il cibo amaro» (*Pg* VIII 99); la biscia è quindi colui che tenta di impedire il ritorno a quel Paradiso terrestre da cui gli uomini furono espulsi e a cui Dante, e così gli altri purganti, è indirizzato, cercando quindi di intralciare il ripristino della condizione primigenia. D'altronde, se Eva era menzionata nell'episodio della tentazione, vari elementi permettono di riconoscere una sovrapposizione di Dante ad Adamo. L'aquila, infatti, torna con dimensione negativa nei *Moralia in Iob*, proprio in riferimento ad Adamo<sup>112</sup>: l'aquila, nata per volare alta nel cielo, torna a scendere verso terra per l'appetito del ventre; allo stesso modo Adamo, nato per il Paradiso terrestre, cade a terra per essersi nutrito del cibo proibito.

Unde et apte subiungitur: Sicut aquila volans ad escam. Aquila etenim alto valde volatu suspenditur, et adnisu praepeti ad aethera libatur; sed per appetitum ventris terras expetit seseque a sublimibus repente deorsum fundit. Sic sic humanum genus in parente primo ad ima de sublimibus corrui, quod nimirum conditionis suae dignitas in rationis celsitudine quasi in aeris libertate suspenderit; sed quia contra praeceptum, cibum vetitum contigit, per ventris concupiscentiam

<sup>111</sup> Già E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 98, osservava come «inchinai» richiamasse il «chinarsi» delle ali della notte di IX 9, in un'analogia che si converte in realtà.

<sup>112</sup> In riferimento a *Iob* 9, 25: «dies mei velociores fuerunt cursore fugerunt et non viderunt bonum / pertransierunt quasi naves poma portantes sicut aquila volans ad escam».

ad terras venit; et quasi post volatum carnibus pascitur, et deorsum corporeis voluptatibus laetatur<sup>113</sup>.

Adamo, d'altronde, costituisce una vera sottotraccia dei tre sogni, denunciata esplicitamente già in occasione del primo assopimento nella Valletta dei principi, allorché il sonno è attribuito alla presenza di «quel d'Adamo» (IX 10); tale riferimento, indubbiamente, rimanda – come già visto – all'applicazione di uno dei cardini della teoria aristotelica sul sogno, per la quale il *somnium naturale* o *corporale* è prodotto dagli influssi dell'ambiente esterno sul corpo; altrettanto indubbiamente, però, il riferimento al primo uomo conserva un forte valore simbolico. Non credo comunque, come pure è stato osservato<sup>114</sup>, che il rimando ad Adamo valga a indicare come l'addormentarsi di Dante sia l'addormentarsi di quella terrestrità che aveva dominato per tutto l'Antipurgatorio e segni – con la sanzione del v. 13, «Ne l'ora che comincia i tristi lai», che fungerebbe da nuovo *incipit* interno al canto – l'aprirsi di un nuovo tempo narrativo segnato dalla rinascita e dal contatto con la sovrannaturalità. Piuttosto il riferimento sembra servire a ribadire che siamo solo alla tappa iniziale di un lungo percorso che deve condurre a quel Paradiso terrestre in cui Adamo dormì e da cui fu cacciato, e l'arrivo nel quale non costituirà solo il ritorno a Beatrice ma anche a una condizione primigenia persa dal primo uomo con la sua superba *curiositas*. Nella sua magistrale lettura Raimondi riconosceva nella menzione di Adamo una sigla del peccato, destinata ad aprire «una nuova dimensione evocativa, se non addirittura un nuovo sistema di simboli», legata alla penitenza e alla luce dell'alba cristiana che mette in fuga le tenebre<sup>115</sup>. E indubbiamente nell'apertura del canto si addensano i riferimenti alla penitenza, ma è anche opportuno ribadire che l'alba dei primi sei versi di *Purgatorio* IX riguarda l'emisfero orientale, la gran secca, mentre il Purgatorio è per l'appunto ancora immerso nelle tenebre, e anzi vi si sta addentrando.

Se, come osserva Bernardo di Chiaravalle, l'aurora mette in fuga le tenebre e «sicut illa diem et noctem, ita ista dividit iustum

---

<sup>113</sup> GREGORIO MAGNO, *Mor in Iob*. IX 33, 50, 54-64 (CChL 143, p. 492). Così anche in ALANO, *Liber in distinctionibus dictionum theologicalium* (PL 210, c. 706B).

<sup>114</sup> F. SALSANO, *op. cit.*, p. 197.

<sup>115</sup> E. RAIMONDI, *op. cit.*, pp. 99 ss.

et peccatorem»<sup>116</sup>, il Purgatorio è ancora nel tempo della notte e del peccato, in cui quindi la figura di Adamo si staglia con tutto il peso della sua colpa. E colpa di Adamo fu proprio il non essere stato al *quia*, il «trapassar del segno» come dichiarato in *Pd* XXVI, un'espressione che ricalca l'obbligo, enunciato da Sordello, di non «varcare la linea». Il percorso nel segno di Adamo verso il Paradiso terrestre coopera quindi con tutti i miti del canto, cominciati con una partenza e terminati in tragedia, a determinare il sogno come metafora del viaggio, come introiezione di quel limite che Adamo varcò e della necessità di aderire ai limiti imposti da Dio al percorso. In questo impianto, in cui la figura di Adamo costituisce il paradigma cristiano che funge da riferimento alle figure mitologiche di Icaro, Fetonte e Semele, il volo di Dante verso il cielo del fuoco può essere dunque letto come un atto di superbia. La stessa rondine, generalmente intesa come simbolo di contrizione sulla base soprattutto di Isaia 38 («Sicut pullus hirundinis sic clamabo»)<sup>117</sup>, come già accennato è allegoricamente *anche* simbolo di superbia, secondo l'attestazione del *De bestiis*: «Per hirundinem, sicut auctoritas testatur, aliquando superbia mentis, aliquando contritio contribulati cordis intelligitur»<sup>118</sup>. Un passo a cui aggiungere per maggior peso, richiamando l'episodio dell'accecamento di Tobia a causa dello sterco di rondine (*Tb* 2, 11), la glossa «Unde Beda super Tobiam: 'Hirundo propter levem volatum superbiam cordis levitatemque figurat». Ancor più – all'interno della già vista polisemia del rapace sulla base delle sue molteplici occorrenze all'interno della *Bibbia* che ne fanno un uccello tanto positivo quanto, sia pure più raramente, negativo – il valore della superbia può essere comunicato proprio dall'aquila<sup>119</sup>. È proprio la capacità dell'aquila di volare più in alto di tutti a farne, ad esempio in un celebre passo del profeta Abdia («Si exaltatus fueris ut aquila / et si inter sidera

<sup>116</sup> BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Sermones in Cantica*, PL 183, 711-712.

<sup>117</sup> Si veda lo PSEUDO-UGO DI SAN VITTORE, *De bestiis et aliis rebus* I 41 (PL 177, c. 42C-D): «Quod autem per hirundinem contritio cordis intelligi debeat propheta demonstrat dicens: Sicut pullus hirundinis sic clamabo» e «Si nosti clamorem hirundinis, nisi fallor, questum designat animae poenitentis. Clamor enim hirundinis est dolor poenitentis».

<sup>118</sup> PSEUDO-UGO DI SAN VITTORE, *De bestiis et aliis rebus* I 41 (PL 177, c. 42B-C).

<sup>119</sup> P. BOITANI, *op. cit.*, p. 138: «L'aquila, per tornare al nostro tema, vi [nella Bibbia] rappresenta anche la transitorietà dei beni terreni e la superbia che verrà punita da Dio».

posueris nidum tuum / inde detraham te dicit Dominus», *Abd* 4) una sorta di simbolo luciferino di superbia, di ambizione a scalare il cielo. Fondamentale, al riguardo, un passo di Isaia sulla caduta di Lucifero, precipitato dopo aver ambito a salire «super astra» per farsi simile a Dio, sedendo così «in monte testamenti»:

quomodo cecidisti de caelo lucifer qui mane oriebaris  
 corruisti in terram qui vulnerabas gentes  
 qui dicebas in corde tuo  
 in caelum conscendam super astra Dei exaltabo solium meum  
 sedebo in monte testamenti in lateribus aquilonis  
 ascendam super altitudinem nubium ero similis Altissimo  
 (*Is* 14, 12-14)

Quello di Lucifero non è ovviamente un caso isolato, e un celebre volo interrotto si ritrova anche nella leggenda di Alessandro Magno<sup>120</sup>; il volo di Dante nelle zampe dell'aquila, infatti, può rievocare nel lettore un particolare episodio del Romanzo di Alessandro (a cui ha dedicato largo spazio un bel saggio di Settis-Frugoni), in cui un giovanissimo Alessandro sarebbe asceso al cielo facendosi trasportare da alcuni grifoni, aggiogati a un carro (o a un cesto, in altre versioni) e attirati a volare verso l'alto dall'esca di due maialini infilzati su due spiedi. In alcune versioni di questa tradizione occidentale, di grande fortuna iconografica, peraltro, i grifoni sono sostituiti proprio da aquile (a loro per altro affini); un volo destinato a interrompersi proprio per il calore che lo costringe a un più prudente ritorno a terra. Se in taluni casi questo volo viene interpretato come «impresa positiva, presagio [...] del futuro destino di *cosmocrator* del fanciullo Alessandro», una lettura parallela di matrice ecclesiastica vede in Alessandro un simbolo di superbia e nel suo volo verso il cielo una prova di tale peccato<sup>121</sup>, così come nel suo fallimento una riprovazione di Dio<sup>122</sup>. Questo volo sarà letto

---

<sup>120</sup> Largo spazio ha dedicato ai rapporti tra Alessandro e Dante, soprattutto in relazione al terzo sogno, A. Camozzi nella terza sezione di un suo intervento in corso di stampa, che ho potuto leggere grazie alla cortesia dell'autore (A. CAMOZZI, *Un re sulla soglia del Paradiso Terrestre. Per una lettura divinatoria del primo sogno di Dante in Purgatorio*, in G.C. ALESSIO (a cura di), *Miscellanea di studi in memoria di Violetta de Angelis*, Pisa, ETS, in corso di stampa).

<sup>121</sup> C. SETTIS-FRUGONI, *op. cit.*, p. 241.

<sup>122</sup> Nella *Weltchronik* di Jansen Einkel (metà XIII), in cui è l'esplicito ammo-

come «allegoria del folle orgoglio», e – proprio sulla base del passo di Isaia appena citato – sarà visto da Ugo (o forse Riccardo) di San Vittore come il modello tanto della rivolta di Lucifero quanto, nuovamente, del peccato di Adamo:

quis inquam, per illum significatur, nisi diabolus, qui dixit: *In coelum conscendam; super astra Dei exaltabo solium meum, sedebo in monte testamenti in lateribus aquilonis, ascendam super altitudinem nubium, ero similis Altissimo?* Hic quippe per suam superbiam, et calliditatem, et multitudinem angelorum secum superbientium, et progeniem humani generis in primo parente sibi subiecit<sup>123</sup>.

La cultura biblica e patristica, d'altronde, permette di ricordare come volo dell'aquila e sguardo nel sole possano essere intrinsecamente connessi. Particolarmente interessante è un passo di Agostino, nel commento al vangelo di San Giovanni, in cui osserva che gli aquilotti vengano “provati” dal genitore proprio venendo trasportati tra le zampe verso il sole, esattamente, in fondo, come accade per Dante, che può parere una sorta di implume piccolo d'aquila; nel caso il pulcino non dimostri di possedere il proverbiale sguardo a prova del sole e risulti «tamquam adulterinus», viene lasciato cadere:

Dicuntur enim et pulli aquilarum a parentibus sic probari, patris scilicet ungue suspendi, et radiis soli opponi; qui firme contemplatus fuerit, filius agnoscitur; si acie palpitaverit, tamquam adulterinus ab ungue dimittitur<sup>124</sup>.

Un'idea para-scientifica che sarà poi condivisa dai bestiari moraliz-

---

nimento della voce di Dio a interrompere il viaggio (C. SETTIS-FRUGONI, *op. cit.*, pp. 252-253).

<sup>123</sup> UGO [O FORSE RICCARDO] DI SAN VITTORE, *Allegoriae in Vetus Testamentum*, XI (PL 175, cc. 749-750). E d'altronde – senza con ciò voler sostenere la conoscenza da parte di Dante delle *Odi* di Orazio, ma solo per rilevare una certa contiguità di temi – credo che possa di qualche interesse ricordare come nell'ode I 3, incentrato sull'eccesso di ambizione e di audacia della scienza il tema dell'ascesa al cielo («caelum ipsum petimus stultitia») si trovi unito a un apparato mitologico in cui compaiono tanto Icaro quanto Eracle come percorritore delle strade dell'oltretomba.

<sup>124</sup> AVG. *In. Io. Ev.* 36, 5. Si veda anche AMBR., *hex.* 5, 18, 60-61 (CSEL 21/1, p. 186), Tert. *anim.* 8, 4 (CChL 2, p. 791), e ISID. *orig.* 12, 7, 10. Si veda M.P. CICCARESE, *Il simbolismo dell'aquila*, cit., p. 303, che segnala come fonte PLIN. *nat.* 10, 3, 10, a sua volta di derivazione aristotelica (*De animalium historia* IX, 34).

zati, sicché diverrà idea vulgata che l'abbandono dei figli incapaci di vedere il sole simboleggi il fatto che Dio abbandona il peccatore. Certo Dante non viene lasciato cadere dall'aquila, ma il volo può presentarsi comunque come un volo interrotto; proprio tale pseudo-caratteristica delle aquile poteva essere letta allegoricamente anche come *exemplum* della contemplazione; ad esempio, in maniera particolarmente chiara, in Odo di Cheriton, per il quale i pulcini dell'aquila che non sanno fissare lo sguardo in Dio sono come gli uomini il cui orizzonte non va oltre le cose terrene:

Sic Domino habet pullos in Ecclesia: illos qui sciunt Deum et ea que Dei sunt contemplari, nutrit et conservat; illos qui nesciunt conspicerenisi terrena proicit in tenebras exteriores<sup>125</sup>.

Tutti questi elementi trovano in un certo senso la conclusione proprio nel finale del poema, di fronte all'ultima visione: come già ricordato l'impossibilità di comprendere la natura della visione viene esemplificata attraverso la metafora ornitologica dell'insufficienza delle «proprie penne», se non che la mente del *viator* viene «percolosa / da un fulgore in che sua voglia venne» (*Pd* XXXIII 140-141). Indubbiamente sembra concludersi il lungo volo cominciato con il volo onirico; ma è un fulgore che penetra e investe il *viator* dall'esterno, e al termine di un lungo percorso di adeguamento, non un fulgore in cui Dante si sia addentrato ancora all'inizio del percorso. Il sogno dell'aquila è quindi preannuncio dell'ultima visione, e del *raptus* nella verità; ma è anche rappresentazione di un volo senza dimensione intellettuale e senza comprensione, che non lascia dolcezza, ma paura.

Il primo sogno, quindi, ha tutte le caratteristiche del *somnium naturale*, come elaborazione degli stimoli della realtà esterna sul dormiente, e il lettore inevitabilmente è indotto a riconoscere come l'ambiente abbia influenzato e plasmato l'immaginazione. Già questa materialità, però, è portatrice di significato di per sé e indica infatti un sogno che costituisce solo un primo stadio onirico, ancora fortemente "corporeo"; non sono solo i contenuti onirici a mutare nelle tre notti, ma, in maniera omologa, la stessa fenomenologia dei sogni, sicché a forme più evolute corrispondono temi più astratti,

---

<sup>125</sup> ODO DI CHERITON, in *Les fabulistes latins*, a c. di A.L. Hervieux, Paris, Firmin-Didot, 1896, t. IV, 10, pp. 1-30, citato in M. SEMOLA, *op. cit.*, p. 155.

purificati e intellettuali. Un sogno così fortemente caratterizzato da una dimensione sensuale e dall'incapacità di sollevarsi davvero dal mondo terreno non può dunque che essere espresso in una forma che riveli tutta la sua matrice materiale e organica; tale tipologia di sogno, però, per la cultura del tempo è anche costitutivamente produttrice di immagini false, prive di senso, proprio perché mera riproduzione di fenomeni esterni. Il lettore, dunque, affronta tale sogno ben conscio di ciò, e la sua attenzione è chiamata ad appuntarsi piuttosto sul modo in cui tali stimoli, nella fantasia del *viator*, prendono determinate forme: o forse si dovrebbe dire, sul modo in cui tali stimoli plasmano un sistema precedente di materiali biblici, patristici, classici, tradizionali. Il sollevamento da parte di Lucia e il sole già levato sono gli elementi agenti; i miti classici che vengono rielaborati, i materiali visivi; all'origine, però, c'è la pulsione amorosa del *viator*, la volontà di raggiungere Beatrice, e la meta ultima del Paradiso. La mente del *viator* costruisce così un'immagine di sé e del proprio percorso che ha sì valore profetico, come preannuncio del volo verso l'Empireo, ma è anche inquinata insieme da una sorta di anticipazione e da un amore ancora non purificato<sup>126</sup>. Il volo onirico si fa così una sorta di ammonimento – proprio sugli esempi negativi di Icaro, Fetonte, e anche Semele, ma in fondo è da ricordare che per lo stesso Ulisse il sintagma forte e più impressivo è proprio «folle volo» – a non affrettare i tempi, a rimanere entro i limiti e i confini che solo una graduale ascesa potrà spalancare<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Particolarmente interessante è un'osservazione di A. CAMOZZI, *op. cit.*, sulla base dello Pseudo-Achmet, una chiave dei sogni di origine greca dalla caratteristica che le interpretazioni vengono modulate sulla base della condizione sociale del sognante. In particolare, Camozzi osserva come il sogno dantesco possa ricalcare da vicino la chiave 182 di tale testo: «*Si quis videat se in scapulis aquilae portari, Rex inveniet in regno suo altitudinem, et vitae longitudinem. Si popularis hoc videat, Rex erit procul dubio*». Un sogno profetico dunque, nel caso di Dante, di un'incoronazione, certificata nel celebre «te sovra te corono e mitrio» pronunciato da Virgilio proprio all'ingresso del Purgatorio. Ipotesi senz'altro affascinante, come indicazione di ulteriore materiale iconografico rielaborato nel sogno; che però presupporrebbe un sogno inviato da Dio, nella piena conoscenza del futuro, e non un sogno originato dall'immaginazione. Personalmente tenderei a leggere questo interessante reperto come uno dei molti elementi culturali trasfigurati per esprimere l'aspirazione a un'ascesa marchiata dall'eccesso. Ringrazio l'autore sia per avermi fornito il dattiloscritto in anteprima, sia per una tanto piacevole discussione su alcuni aspetti dei sogni purgatoriali.

<sup>127</sup> A.M. BASILE, *op. cit.*, p. 49: «l'immagine del volo che, per Dante, è sinonimo di conoscenza sia in positivo che in negativo».





### III

#### IO SON DOLCE SERENA. SECONDO SOGNO\*

##### 1. *I pensieri consci e l'assopimento*

Molti degli elementi del primo sogno (viaggio, mito, amore) si ripercuotono sul secondo, incardinandosi in un sistema caratterizzato da una progressione nel percorso della purificazione e della visione. Proprio all'interno di tali costanti il cosiddetto sogno della femmina balba presenta, al contempo, una serie di elementi che lo rendono decisamente particolare, con diverse anomalie rispetto agli altri due, nel montaggio, nell'ambientazione, nelle immagini. È da ricordare che l'episodio del secondo sogno comincia in realtà nel canto XVIII<sup>1</sup>, così salvando la macrostruttura purgatoriale notturna a base nove: tale canto termina infatti con l'abbandonarsi di Dante al sonno, facendo coincidere l'annichilirsi del racconto del *narrans* e quello della coscienza del *viator*. L'aprirsi del canto XIX completa dunque una sequenza immagine > buio > immagine propria anche al montaggio filmico. In virtù di tale stacco di buio / silenzio narrativo, l'*incipit* notturno acquista così per il lettore una efficacia particolare, quasi questi si ritrovasse sprofondato nell'atmosfera onirica, e non vi arrivasse, come per gli altri due sogni, attraverso la diegesi autoriale.

---

\* Il presente capitolo costituisce un radicale ampliamento e aggiornamento di un precedente intervento dal titolo *Erotico e demoniaco nell'incubo della femmina balba*, in Francesco Spera (a cura di), *Novella fronda*, Napoli, D'Auria, 2008, pp. 97-120.

<sup>1</sup> G. MURESU (*Il richiamo dell'antica strega [Purgatorio XIX]*), in *Il richiamo dell'antica strega*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 85-135: 85-88) ritiene che tale passo si riferisca a un sogno non descritto e non a quello della sirena: resta però che il sogno della femmina balba è conseguenza della disposizione psicologica riconoscibile in tali terzine.

L'apertura del sogno, quindi, si iscrive in un profilo incerto, vago, che ben corrisponde al frantumarsi dei pensieri fino all'ottembramento che chiude il canto precedente.

Poi quando fuor da noi tanto divise  
 quell'ombre, che veder più non potersi,  
 novo pensiero dentro a me si mise,  
 del qual più altri nacquero e diversi;  
 e tanto d'uno in altro vaneggiar,  
 che li occhi per vaghezza ricopersi,  
 e 'l pensamento in sogno trasmutai.  
 (Pg XVIII 139-145)

Pur nel suo efficacissimo realismo psicologico è un parcellizzarsi dal valore fortemente negativo; lo sgretolarsi dei pensieri è segno infatti dell'incostanza, del "vaneggiare" intorpidito dei pensieri, del *vacuum* proprio a quella accidia che è punita nella cornice in cui il secondo sogno si verifica e che pervade l'intero episodio onirico<sup>2</sup>. La centralità dei pensieri per l'intero sogno, inoltre, è suggerita anche dalla loro pervasività nel risveglio («non posso dal pensar partirmi», v. 57) che non ha riscontro negli altri due sogni, indicando come la dimensione intellettuale sia all'origine dell'esperienza onirica, ne sia il tema, e debba esserne la chiave di soluzione.

Il ruolo dei pensieri nella formazione del sogno era d'altronde ben sedimentato, tanto nella cultura biblica quanto nell'elaborazione filosofica: già diversi passi biblici ricordano come i sogni siano frutto di pensieri e preoccupazioni (*Ecl* 5, 3: «multas curas sequuntur somnia»<sup>3</sup>); soprattutto però nell'oneirocritica di matrice aristotelica il *somnium animale* era provocato proprio dal ripresentarsi dei sedimenti dei pensieri diurni<sup>4</sup>. Già questa centralità

---

<sup>2</sup> È da ricordare poi che «pensamento» ha il valore negativo di «afflizione, tristitia cordis»; cfr. G. FOLENA, *Pensamento guiltoniano*, in «Lingua nostra», XVI (1955), pp. 100-104. Sul ruolo dei pensieri nella formazione del secondo sogno si veda C. NARDI, *Sul diciannovesimo canto del "Purgatorio" in compagnia dei padri della Chiesa*, in «Studi danteschi», LXXI (2006), pp. 27-86: 31-34. Sull'accidia fondamentale è S. WENZEL, *The Sin of Sloth: "Acedia" in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, University of North California Press, 1967; sinteticamente efficace il capitolo dedicato all'accidia, in C. CASAGRANDE – S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 78-95.

<sup>3</sup> Cfr. anche *Sir* 40, 6.

<sup>4</sup> «Ea occurrunt hominis phantasiae in dormiendo circa quae eius cogitatio et

del ruolo dei pensieri nella formazione del secondo sogno, con il passaggio da una tipologia di *somnium corporale* a quella superiore di *somnium animale*, permette di riconoscere un ulteriore elemento – questa volta di matrice aristotelico-tomistica – dell’arco progressivo che porterà alla visione di natura più intellettuale dell’ultimo sogno, in cui sembra dominare una visione pura.

In questo secondo sogno i pensieri che si infiltrano, influenzandolo, nel sogno di Dante sono conseguenti alla dimostrazione di Virgilio sull’amore, e sul ruolo giocato dal libero arbitrio nell’indirizzarlo<sup>5</sup>, che aveva occupato i canti XVII e XVIII e che lo stesso maestro aveva infatti lasciato in parte incompleta demandandone a Dante ogni ulteriore elaborazione («tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi», XVII 139)<sup>6</sup>. Nuovamente dunque, proprio in virtù delle precedenti argomentazioni di Virgilio, il sogno è percorso da una tematica amorosa, così come già visto per il sogno dell’aquila, per quanto in questo caso esso origini da un’elaborazione intellettuale<sup>7</sup>. E anzi proprio il verso di chiusura del canto XVIII («e ’l pensamiento in sogno trasmutai») indica come il sogno possa essere considerato una drammatizzazione scenica dei pensieri.

La tripartizione aristotelica però non basta a esaurire la natura del secondo sogno. Nel tipico sincretismo dantesco, esso presenta infatti elementi tali che potrebbero ricondurlo anche al sistema quinario del commento di Macrobio al *Somnium Scipionis*, che articolava le tipologie di esperienze oniriche in una scansione progressiva *oraculum, visio, somnium, visum, insomnium*, i primi tre reali e veritieri in base a un progressivo grado di esplicita enunciazione, e gli ultimi due corporei e fallaci. Specificatamente, il sogno della femmina balba sembra condividere molti degli elementi del

affectio fuit immorata in vigilando» (TOMMASO D’AQUINO, *Summa Theologiae*, II-IIae, q. 95, art. 6). P. BOYDE, *op. cit.*, pp. 146 ss. riconosce il secondo sogno dantesco proprio come *somnium animale*.

<sup>5</sup> L’osserva già R. HOLLANDER, *The Women of Purgatorio*, cit., p. 139.

<sup>6</sup> Sulla possibilità di proseguire in sogno le riflessioni diurne, si veda VINCENZO DI BEAUVAIS, *op. cit.*, XXVI 54, c. 1873B: «Causa vero quae est ex parte animae est duplex, scilicet ex parte scibilium et ex parte operabilium. Ex parte scibilium sic quando inquisitio aliquorum fuit in vigilia, et praesentantur motus illius in inquisitionibus in somnio, et eis manifestantur futura scibilia».

<sup>7</sup> Coerentemente con la sua lettura “riflessiva” dei tre sogni, Z.G. BARAŃSKI, *op. cit.*, p. 261, ritiene che lo svolgimento del sogno sia un «mosaico composto da elementi legati alla descrizione virgiliana di come l’amore funziona negli esseri umani».

*visum*, o *phantasma*, il sogno ingannatore con molte caratteristiche tipiche dell'incubo; ma il *visum* è anche un sogno che, rispetto all'*insomnium* più strettamente legato a cause e disturbi fisiologici, costituisce per certi versi un primo contatto con il mondo spirituale poiché il sognante percepisce spettri e *incubi* come figure esterne e reali.

*phantasma vero, hoc est visum, cum inter vigiliam et adultam quietem in quadam, ut aiunt, prima somni nebula adhuc se vigilare aestimans, qui dormire vix coepit, aspicere videtur irruentes in se vel passim vagantes formas a natura seu magnitudine seu specie discrepantes variasque tempestates rerum vel laetas vel turbulentas*<sup>8</sup>.

Elemento caratteristico del *visum* per Macrobio è che si verifica tra veglia e assopimento («inter vigiliam et adultam quietem») e nel primo confuso stadio dell'assopimento («prima somni nebula», allorché il sognatore «dormire vix coepit»). Il testo dantesco non indica che il sogno sia avvenuto nelle prime fasi del sonno, e anzi si esplicita che deve collocarsi «innanzi a l'alba» (v. 5) come comune anche agli altri episodi onirici; nondimeno, l'insistenza del canto XVIII su un primo assopimento (vv. 84-90) e sullo stesso ondeggiare finale di pensieri suscita nel lettore la suggestione di un sonno ancora incerto e labile, inducendolo così a concepire il secondo sogno secondo i parametri del *visum*. E lo stesso contenuto del *visum* macrobiano, in cui si assiste alla manifestazione di forme incongrue e difformi, in un alternarsi di piacevolezza e inquietudini («irruentes in se vel passim vagantes formas a natura seu magnitudine seu specie discrepantes variasque tempestates rerum vel laetas vel turbulentas»), ricorda da presso, si vedrà meglio, quella che sarà la visione di Dante con la mutevole figura della femmina balba/sirena, e con il variare tra toni orrorosi ed amorosi. E, non a caso, la stessa natura di incubo del secondo sogno concede un accostamento all'*ephiates*, il fenomeno di oppressione notturna intrinsecamente legata al *visum*<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> MACR. *somn.* 1, 3, 7.

<sup>9</sup> S.F. KRUGER, *op. cit.*, p. 48. Macrobio, infatti, ricorda l'opinione pubblica che l'*ephiates* gravasse con il suo peso i dormienti: «quem publica persuasio quiescentes opinatur invadere et pondere suo pressos ac sentientes gravare». Si tratta quindi del tipo di sogno a cui accenna Dante in *Pg XI 26-27*: «andavan sotto 'l pondo / simile a quel che talvolta si sogna».

L'insistenza sul frangersi e mutarsi dei pensieri pre-sonno preannuncia però un ulteriore elemento che sarà centrale nel sogno, e che svolge un ruolo fondamentale nella concezione cristiana dei sogni; il vaneggiamento è infatti il prodromo di ciò che nel Medioevo si definiva castamente illusione (*inlusio*). Già il *Te lucis ante terminum*, intonato nell'antipurgatorio al cadere della prima notte, invoca infatti il soccorso divino contro i *somnia* demoniaci e le tentatrici visioni notturne («noctium phantasmata») perché i corpi non ne siano contaminati («polluantur», dal chiaro valore tecnico)<sup>10</sup>; ma la supplica dell'*Hymnus ad Nocturnum* dello stesso pseudo-Ambrosio si alza proprio affinché tali immagini notturne lascive e demoniache non “illudano” («Illudat») la «mentem vagam».

Hostis ne fallax incitet  
 Lascivis curis, gaudiis,  
 Secreta noctis advocans,  
 Blandos in aestus corporis.  
 Subrepat nullus sensui  
 Horror timoris auxii,  
 Illudat mentem nec vagam  
 Fallax imago visuum<sup>11</sup>.

Il nesso tra accidiosa “vaghezza” di pensieri e tentazione erotica notturna sarà serrato da Cassiano; questi nelle *Institutiones coenobitiche* ammoniva infatti che contro lo spirito di fornicazione è necessaria una continuata *meditatio* delle scritture<sup>12</sup>, e che occorre controllare le instabili divagazioni del cuore («cordis pervagationes»); inoltre la *conlatio* 22, interamente dedicata al tema delle “illusioni” notturne, individuava come loro cause la negligenza della mente («incuria mentis») e le ingannevoli insidie demoniache («inimicus inludens»). Se persino l'uomo più santo non è al sicuro dalle tentazioni notturne inviate dal diavolo, evidente è allora il pericolo suscitato dalla volubilità della concentrazione («multimoda cogitationum pervagatio»)<sup>13</sup>. Per via dunque di una

<sup>10</sup> *Hymni S. Ambrosio attributi*, n. 24 (PL 17, cc. 1223-1224).

<sup>11</sup> *Ivi*, n. 11 (PL 17, cc. 1217-1218).

<sup>12</sup> CASSIANO, *Institutiones Cénobitiques*, par J.-C. Guy, Paris, Du Cerf, 2001, VI 1, 16-17.

<sup>13</sup> CASSIANO, *Conlationes XXIII*, 22, 3, CSEL XIII, pp. 616-617. Inoltre nella *conlatio* 10, 13, pp. 306-307, Cassiano tratteggiava, in maniera molto simile alla de-

mescolanza di matrici culturali si serra così sul secondo sogno, un sogno dalla forte impronta erotica che riprende e accentua quella che percorreva i miti classici del primo sogno, un sistema negativo incardinato sulla *pervagatio*<sup>14</sup> dantesca di pensieri «diversi», da intendersi etimologicamente anche come “fuori strada” (e dunque prolettica all’errare di Ulisse)<sup>15</sup>, e l’*inclusio* notturna.

## 2. *Il tempo del sonno: tra divinazione, accidia e melanconia*

Lo stesso *incipit* del canto XIX squaderna un nuovo sistema di elementi negativi, riconducibili questa volta al demoniaco e al magico<sup>16</sup>.

Ne l’ora che non può ’l calor diurno,  
intepidar più ’l freddo de la luna,  
vinto da terra, e talor da Saturno  
– quando i geomanti lor Maggior Fortuna  
veggiono in oriente, innanzi a l’alba,  
surger per via che poco le sta bruna –,  
(Pg XIX 1-6)

Una connotazione temporale caratterizzata negativamente dall’impotenza («non può»; «vinto»), ma anche dal freddo («il freddo della luna»; Saturno, pianeta freddo per eccellenza<sup>17</sup>) e dalla vecchiaia

---

scrizione dantesca, la colpevole instabilità dei pensieri vaganti da un salmo all’altro e da un libro sacro all’altro: «de hac quoque ad alteram subintrante alia meditatione transfertur, et ita animus semper de psalmo rotatus ad psalmum, de evangelii textu ad apostoli transiliens lectionem [...] instabilis vagusque iactatur [...] atque ita mens mobilis semper ac vaga in tempore quoque synaxeos velut ebria per diversa distrahitur».

<sup>14</sup> Il «vaghezza» dantesco è da interpretare, come già proponevano i primi lettori, nel senso etimologico di “vagare attorno”, comunque inscindibile dall’ulteriore valore di “curiosità smodata di cose nuove” (come in *If* XXIX 114).

<sup>15</sup> Cfr. il caso di «diversi salti» (*Pd* XI 126).

<sup>16</sup> Già nel 1962 M. MARTI (*L’unità poetica del XIX del Purgatorio*, ora in *Studi su Dante*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 119-134: 121) parlava «di magia e di sortilegio» e di «favola inverosimile ed ossessiva», recuperato da M. SANTORO, *op. cit.*, pp. 417-463: 420. N. YAVNEH, *Dante’s “Dolce serena” and the Monstrosity of the Female Body*, in K. JEWELL (edited by), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Detroit, Wayne State U.P., 2001, pp. 109-136: 109, parla di «infernal showing up in Purgatory». Più in generale cfr. S.A. GILSON, *Medieval Magical Lore and Dante’s Commedia: Divination and Demoniac Agency*, in «Dante Studies», CXIX (2001), pp. 27-66.

<sup>17</sup> Il freddo ha implicazioni che vanno ben oltre l’indubbio calco sul «frigida Saturnia stella», in VERG. *georg.* 1, 336.

(Saturno stesso<sup>18</sup>) che costituisce un collegamento sotterraneo con l'ambientazione del primo sogno, in cui si stagliavano il «freddo animale» dello Scorpione e l'antico Titone.

Coerentemente con la teoria dell'epoca che riconosceva un influsso degli astri sui sogni, la menzione di Saturno non è certo inerte, ed è funzionale alla definizione di quanto seguirà. Saturno, dalla chiara immagine negativa nella mitologia classica e da qui nella cultura cristiana, gioca un ruolo fondamentale nella fisiologia dell'epoca: il pianeta è infatti associato alla *melancholia*, l'umore "accidioso" connesso alla cornice in cui si svolge il sogno<sup>19</sup>, che a sua volta da tale contesto è profondamente influenzato con implicazioni in parte già viste e in parte su cui si tornerà. Non solo: i malinconici sono proprio le persone che, dotate di immaginativa più impressionabile, sono più inclini a sognare e, in particolare, ad avere incubi, come già sanciva Aristotele<sup>20</sup> e come chiariscono Alberto Magno<sup>21</sup>, Guglielmo di Aragona<sup>22</sup> e, per la cultura vulgata, il Passavanti («Quando quello onore che si chiama malinconia soprasta [...] allora si sognano cose paurose e triste, oscure e tenebrose»<sup>23</sup>); non solo dunque il riferimento a Saturno ribadisce la dimensione accidiosa del sogno, ma serve a definirne, e preannunciarne, la natura di incubo orroroso.

La seconda terzina del canto specifica ulteriormente la crono-

---

<sup>18</sup> Cfr. *Scriptores rerum mythicarum*, III 1, 1, p. 153: «maestum, senem, canum» sono i primi connotati di Saturno. Per di più Agostino, dopo aver ricordato l'immoralità del mito di Ganimede in un passo già visto nel capitolo precedente, osserva: «Saturnum fortasse possemus huic in isto genere turpissimae crudelitatis sive conferre sive praeferre» (AVG. *De civ. Dei*, 7, 26).

<sup>19</sup> Inevitabile il rinvio a R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno e la melancholia* [1964], Torino, Einaudi, 1983, pp. 64-115; M. FATTORI, *op. cit.*, p. 98.

<sup>20</sup> ARIST. *Dei sogni* 3, 461A.

<sup>21</sup> ALBERTO MAGNO, *Somnium et vigilia*, II, i, 3: «in somno est deceptio: eo quod forma sensum afficiens accipitur ut re ipsa: deceptionem autem istam etiam in vigilantibus quibusdam aegris, ut melancholicis et phraenetis et maniacis».

<sup>22</sup> «apparebunt terribilia multa nigri coloris et commistio rerum acetosarum et incubi», in GUGLIELMO D'ARAGONA, *De pronosticatione sompniorum*, a cura di R.A. PACK, in «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XLI (1966), pp. 237-293: 269. Si veda anche PASCALIS ROMANUS: «melancholia vero pondus, suffocationes, asperitates, timorem, obscura, nigra et fetida et ponticos saporos ostendit» (*op. cit.*, p. 144). E così GERVASIO DI TILBURY, (*Otia imperialia*, a cura di S.E. Banks e J.W. Binns, Oxford, Clarendon, 2002, III 93, p. 742), attribuiva le fantasie notturne a *timiditas* e *melancholia*.

<sup>23</sup> I. PASSAVANTI, *op. cit.*, p. 329.

logia del sogno con la menzione dei geomanti intenti a scrutare il cielo per trarne predizioni<sup>24</sup>. Un riferimento che naturalmente va al di là del mero indizio cronologico, e che spesso è stato assunto con un valore positivo<sup>25</sup>, soprattutto individuandovi l'elemento di una struttura parallela che percorre tutti i tre sogni e volta ad accertarne la profetica veridicità. E indubbiamente i geomanti sono in effetti associati non solo alla mantica genericamente intesa, ma alla stessa interpretazione dei sogni; così ad esempio nel sonetto di Ricco da Varlungo *Avuto ho sempre ferma oppenione*, in risposta a un sonetto di Dante da Maiano, si accenna all'esigenza di un ricorso alla geomanzia di fronte a un sogno particolarmente complesso<sup>26</sup>. È vero anche che negli altri due sogni è presente un riferimento alla previsione del futuro, ma in *Purgatorio* IX e XXVII tale possibilità è postulata dal *narrans*<sup>27</sup>, peraltro con una netta differenza di formulazione tra i due casi a cui già si è accennato nel capitolo precedente («la mente nostra, peregrina / più da la carne e men da' pensier presa, / a le sue vision quasi è divina» [Pg IX 16-18] e «il sonno che sovente, / anzi che 'l fatto sia, sa le novelle [Pg XXVII 92-93]»); inoltre, in tali casi, la possibilità di una prescienza riguardava espressamente i sogni. In questo caso, invece, la divinazione riguarda un ambito decisamente più esteso (che include infatti l'osservazione delle costellazioni) ed è semplicemente affidata alla descrizione dell'attività dei geomanti senza che vi sia da parte dell'*auctor* alcuna assunzione in merito alla sua efficacia; soprattutto, però, essa è collegata a una pratica sospetta, per di più dubbia<sup>28</sup>. Siamo dunque di fronte a un tratto che costituisce un'evidente aberrazione rispetto agli altri due sogni, sicché, al limite, la

---

<sup>24</sup> Sulla geomanzia si vedano: T. CHARMASSON, *Recherche sur une technique divinatoire: la géomancie dans l'Occident médiéval*, Genève, Droz et Paris, Champion, 1980; S. SKINNER, *Terrestrial Astrology: Divination by Geomancy*, Boston, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1980; V. CAPPOZZO, *Libro dei sogni e geomanzia*, cit. Sulla magia il più ampio e recente contributo sul tema è comunque J.-P. BOUDET, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

<sup>25</sup> Ad esempio F. TATEO, *Il tritico dei sogni veritieri e il sistema dell'avarizia* (Pg XIX), in *Simmetrie dantesche*, Bari, Palomar, 2001, pp. 153-171: 156.

<sup>26</sup> Cfr. V. CAPPOZZO, *Libro dei sogni e letteratura*, cit., p. 108.

<sup>27</sup> C. SPERONI, *Dante's Prophetic Morning Dream*, in «Studies in Philology», XLV (1948), pp. 50-59.

<sup>28</sup> Ed è da segnalare il commento dello stesso Benvenuto da Imola «nihil credo geomantibus cum nihil credam astrologis».



stessa menzione dei geomanti potrebbe al più comunicare l'esigenza di premunirsi contro un potenziale pericolo futuro, anticipando quindi un'insidia che, nel sogno, si prepara per il *viator*.

La menzione stessa dei geomanti però pare contenere degli elementi di negatività che non paiono negabili<sup>29</sup>; in primo luogo l'indicazione della pratica di veder sorgere la Maggior Fortuna «in oriente» rimanda certo all'attesa del levarsi delle costellazioni dall'orizzonte orientale (qualche critico, come detto, vi ha anche riconosciuto un valore positivo<sup>30</sup>), ma quel «in oriente» sembra poter ambiguamente significare “nei territori orientali”, rievocando quegli Arabi e quegli Indi così strettamente legati all'origine della geomanzia, che viene così connotata, nella percezione diffusa, come una pratica irreligiosa<sup>31</sup>. Significativa di quale effetto dovesse produrre la menzione dei geomanti, almeno a livello popolare, è d'altronde la condanna parigina del 1277, in cui rimasero coinvolti anche testi di geomanzia, e in particolar modo «item librum Geomantiae, qui sic incipit: *Estimaverunt Indi, etc.*, et sic terminatur: *Ratiocinare ergo super eum, et invenies, etc.*», in cui la stessa origine orientale assume inevitabilmente, almeno a livello d'impressione, uno stigma negativo. La condanna parigina, inoltre, associava la geomanzia a «item libros, rotulos seu quaternos nigromanticos aut continentes experimenta sortilegiorum, invocationes demonum, sive coniurationes in periculum animarum [...]»<sup>32</sup>, sancendone quindi la dimensione demoniaca.

Tale posizione era d'altronde tradizionale, ed elaborata anche

<sup>29</sup> L. TONELLI, *Il canto XIX del Purgatorio*, in G. GETTO (a cura di), *Lecture dantesche*, Firenze, Sansoni, 1968, II, pp. 1047-1068: 1050-1051.

<sup>30</sup> In genere ricollegato al «surger» e al fatto che la Maggior Fortuna corrisponderebbe ai Pesci, costellazione cristologica. Al riguardo, invece, ottimamente B. BASILE, *Dante e la geomanzia*, in «Rivista di Studi Danteschi», VI (2006), 2, pp. 371-378, chiarisce, sulla scorta dei primi commentatori, che al massimo corrisponde alla fine dell'Acquario e all'inizio dei Pesci, e in realtà addirittura al solo Acquario.

<sup>31</sup> Landino stesso definisce la geomanzia una divinazione che «gl'orientali maxime exercitavano circa all'aurora in su e liti» (*Comento sopra la Comedia*, acd. P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001, III, p. 1335). E così Benvenuto da Imola: «quasi scientia facta in divinatione terrae, sic dicta quia Indi et Saraceni in ortu solis accedebant ad litus maris». Particolarmente acere la polemica sull'origine orientale dell'interpretazione dei sogni nel popolaresco I. PASSAVANTI, *op. cit.*, p. 345.

<sup>32</sup> *Propositions condamnés par Étienne Tempier [...] 1277*, in P. MANDONNET, *Siger de Brabant et l'averroïsme latin au XIII<sup>me</sup> siècle*, Louvain, Institut Supérieur de Philosophie de l'Université, 1908, II, 174-191: 176.

a livello filosofico: in primo luogo il termine «geomanti», sia pure con valore diverso, figura espressamente in un celebre elenco di Isidoro di Siviglia<sup>33</sup> di tutte le arti magiche, la cui nascita è ricondotta a un patto satanico: «In quibus omnibus ars daemonum est ex quadam pestifera societate hominum et angelorum malorum exorta»<sup>34</sup>. E tale elenco sarà recuperato ad esempio ancora da Giovanni di Salisbury nel primo libro del *Policratico* (I 11), a cui viene fatto seguire un secondo catalogo che, se non menziona i geomanti tra *incantatores, arioli, aruspices, imaginarii, aruspices* e tutti gli altri, non lascia dubbi sulla condanna in blocco di tali pratiche<sup>35</sup>. La geomanzia viene dunque coinvolta nella più generale condanna della divinazione, marchiata dalla sua identificazione con la cultura pagana, e considerata un'usurpazione della preveggenza divina («usurpatio praecognoscendi futura»)<sup>36</sup> come osserva Alessandro di Hales ricalcando il passo di Isidoro, e come puntualizza Tommaso d'Aquino: «Tunc autem solum dicitur divinare quando sibi indebito modo usurpat praenuntiationem futurorum eventuum: hoc autem constat esse peccatum; unde divinatio semper est peccatum»<sup>37</sup>. La divinazione è quindi un voler «veder troppo davanti» che allontana l'uomo da Dio spingendolo alla demonolatria<sup>38</sup>: una forma di superbia intellettuale, secondo la definizione di Agostino che contrapponeva gli atti miracolosi di Mosè, che avvenivano per fede, a quelli di maghi e stregoni dovuti invece a una «nefaria curiositas»<sup>39</sup>; una *curiositas* che già era affiorata nel primo sogno con i miti di Icaro, Fetonte, e Selene, e che domina il secondo. D'altronde, è anche da ricordare che la geomanzia era praticata tracciando linee sulla terra, poi unite a formare dei segni: siamo di fronte quindi in un certo senso allo stesso gesto di Sordello nella Villetta dei principi che è intrinsecamente legato a tutti e tre i sogni, come se l'*humilitas* simbolizzata nel limite da non superare si contrapponesse proprio alla *curiositas* della geomanzia.

<sup>33</sup> ISID. *orig.* 8, 9.

<sup>34</sup> *Ivi*, 8, 9, 31.

<sup>35</sup> GIOVANNI DI SALIBURY, *op. cit.*, I 11-12, pp. 142-152.

<sup>36</sup> ALESSANDRO DI HALES, *Summa Theologica*, Florentiae, S. Bonaventurae, MCMXXX, t. III, II/2, i. 3, t. 8, s. 1, q. 2 (con particolare insistenza nel *membrum* 6).

<sup>37</sup> TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa-IIae. q. 95, a. 1, resp.

<sup>38</sup> «seducit a religione divina, culturam daemonum suadet» (UGO DI S. VITTORE, *Didascalicon*, VI 15, 16-17).

<sup>39</sup> *AVG. civ.* 10, 9, 1, posizione ribadita anche in *AVG. doctr. christ.* 2, 24, 37.

La negatività del sogno è data d'altronde anche dall'uso "astro-nomico" della luna, già al suo apparire nel canto XVIII, che accentua l'anomalia di questo secondo sogno<sup>40</sup> rispetto agli altri.

La luna, quasi a mezza notte tarda,  
 faceva le stelle a noi parer più rade,  
 fatta com'un secchion che tuttor arda;  
     e correa contra 'l ciel per quelle strade  
 che 'l sole infiamma allor che quel da Roma  
 tra ' Sardi e ' Corsi il vede quando cade.  
 (Pg XVIII 76-81)

Non solo la luna appare a mezzanotte, in un'ora canonicamente pernicioso<sup>41</sup>; non solo è arrossata (il «secchion» di rame)<sup>42</sup>; ma è particolare anche l'accento al moto retrogrado della luna rispetto a quello diurno del sole (e l'accostamento alla pena degli indovini che hanno voluto vedere troppo davanti a sé – costretti a camminare a ritroso a causa dello stravolgimento della testa – è certo suggestivo per un episodio in cui si intrecciano magia e divinazione). Negli altri due sogni la luna non è mai menzionata – nel terzo, come si vedrà, si preferiscono piuttosto complesse e intellettuali perifrasi solari – ed è invece particolare l'attenzione per la posizione e la luminosità delle stelle, che qui sono invece oscurate proprio dalla luna.

La luna, al contrario, scandisce il tempo e caratterizza gli episodi nell'*Inferno*; bastino, proprio in connessione con le tematiche di questo episodio, la scansione del tempo trascorso tra l'inizio del volo di Ulisse e il funesto avvistamento del monte del Purgatorio («Cinque volte raccessò e tante casso / lo lume era di sotto da la luna», *If*XXVI 130-131) e il tempo trascorso dal conte Ugolino nella torre della Muda allorché questi ebbe il «mal sonno» («m'avea mostrato per lo suo forame / più lune già», *If*XXXIII 25-26). Per di più la

---

<sup>40</sup> Per altri elementi anomali nel secondo sogno, cfr. G. MURESU, *op. cit.*, pp. 90-92. Cfr. anche Z.G. BARAŃSKI, *op. cit.*

<sup>41</sup> È stato rilevato che tale indicazione è erronea, perché in tale data la luna nell'emisfero australe dovrebbe sorgere tra le nove e le dieci; non è però da escludere che si tratti di uno slittamento dovuto proprio all'intenzione di collocare l'episodio in un'ora "spetttrale" e negativa; ma cfr. G. BUTI e R. BERTAGNI, *Commento astronomico della Divina Commedia*, Firenze, Sandron, 1966, pp. 136-140.

<sup>42</sup> Sulla luna rossa, S. CARRAI, *I segni premonitori della morte di Beatrice nella Vita Nova*, in N. TONELLI (a cura di), *op. cit.*, pp. 49-58.

luna, oltre a essere anch'essa apportatrice di freddo, reca insieme i segni di due temi fondamentali per il canto: la femminilità (di cui è simbolo per eccellenza) e la magia demoniaca. La luna, nell'associazione a Diana, svolgeva infatti un ruolo determinante già nelle prime incerte pagine della storia del sabba – come si trova in Burcardo di Worms, in cui le streghe «credunt et profitentur se nocturnis horis cum Diana paganorum dea [...] equitare»<sup>43</sup> – per poi diventare uno degli elementi fondativi dell'immagine della strega.

Tutti gli elementi anticipati nell'ambientazione notturna trovano pieno riscontro nella femmina balba / sirena: questa si iscrive infatti compiutamente in un orizzonte demoniaco intriso di magia (il pallore<sup>44</sup>, la stessa metamorfosi, il canto<sup>45</sup>, il termine «strega» con cui è definita da Virgilio al termine del sogno, il “dismagare”, nonché la natura in sé della sirena<sup>46</sup>), ma anche di erotismo («dolce», «di piacere [...] piena», «s'ausa», «tutto l'appago»)<sup>47</sup>. Il lettore si trova così precipitato già nell'incubo; non solo l'*ephyaltes* di Macrobio, ma – in un'ulteriore sovrapposizione di modelli culturali – l'incubo cristiano (o, piuttosto, nella sua versione femminile, la succube), ossia la figura mitologica del sogno erotico demonizzata<sup>48</sup> dal cristianesimo come si trova *in vitro* già in Agostino:

<sup>43</sup> BURCARDO, *Decretorum libri*, XIX, c. 5, *de arte magica* (PL 140, c. 963C).

<sup>44</sup> M. PASTOUREAU, *Bestiaire du christ, bestiaire du diable. Attribut animal et mise en scène du divin dans l'image médiévale*, in *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le léopard d'or, 1989, 85-109: 96: «C'est l'idée de pâleur, de pâleur inquiétante qui est retenue. Ce qui est sans couleur fait encore plus peur que ce qui a des couleurs trop denses ou trop riches. Certaines créatures sataniques passent pour incolores».

<sup>45</sup> Il canto è irrimediabilmente associato alla magia; nella scheda di Isidoro, infatti, compaiono sia i «carmina» di *Aen.* 4, 487 sia «murmure [...] magico» di Prudenzio: ISID. *orig.* 8, 9, 6.

<sup>46</sup> M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 86, ricorda l'appartenenza della sirena al «bestiaire de Satan».

<sup>47</sup> R. PINTO, *Dante e la psicodinamica del sogno di San Tommaso*, in N. TONELLI (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-81: 73-81, che parla esplicitamente di «patto col diavolo», connette malinconia, *curiositas*, sogno erotico. La dimensione erotica della sirena, d'altronde, si lega alla tradizione che riconosceva nelle sirene delle prostitute, cfr. la glossa di Servio 5, 864 e *Mythographi Vaticani I et II*, cit., I 42 (p. 20): «Secundum veritatem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia. Has Ulices contemnendo deduxit ad mortem». Così Isidoro, a sua volta basato su Servio, sostiene che le sirene vivevano nell'acqua «quia fluctus Venerem creaverunt» (ISID. *orig.* 11, 3, 30).

<sup>48</sup> In merito si veda C. NARDI, *op. cit.*, soprattutto alle pp. 39-43.

creberrima fama est [...] Silvanos et Panes, quos vulgo incubos vocant, improbos saepe exstitisse mulieribus et earum appetisse ac peregissee concubitum; et quosdam daemones, quos Dusios Galli nuncupant, assidue hanc immunditiam et temptare et efficere, plures talesque asseverant<sup>49</sup>.

Una definizione destinata a profonda fortuna e in cui, si noti sin d'ora, si connettono incubi, demoni, e lussuose creature dei boschi. D'altronde, lo stesso termine «strega» con cui Virgilio definisce la sirena ha una natura onirica più profonda di quanto non paia immediatamente: Gervasio di Tilbury, infatti, nel suo capitolo *De lamiis et nocturnis larvis*, ricordava che ciò che il popolo chiama «strias» [streghe] per i *fisici* non sono altro che «nocturnas [...] ymaginationes»<sup>50</sup>.

### 3. *La sirena: il mito individuale*

In tale inquadramento onirico l'episodio si propone come *condensazione* di molteplici elementi culturali, che affiorano nelle diverse componenti del sogno: la bruttezza deforme della femmina balba; la sua metamorfosi sotto lo sguardo di Dante; l'intervento della «donna santa e presta».

mi venne in sono una femmina balba,  
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,  
con le man monche, e di colore scialba.

Io la mirava; e come 'l sol conforta  
le fredde membra che la notte aggrava,  
così lo sguardo mio le facea scorta

la lingua, e poscia tutta la drizzava  
in poco d'ora, e lo smarrito volto,  
com'amor vuol, così le colorava.

Poi ch'ell'avea 'l parlar così disciolto,  
cominciava a cantar sì, che con pena  
da lei avrei mio intento rivolto.

«Io son», cantava, «io son dolce serena,  
che ' marinari in mezzo mar dismago;  
tanto son di piacere a sentir piena!

<sup>49</sup> AVG. *civ.* 15, 23, 1. Ripreso anche da ISID. *orig.* 8, 11, 103.

<sup>50</sup> GERVASIO DI TILBURY, *op. cit.*, III 86, p. 722.

Io volsi Ulisse del suo cammin vago  
 al canto mio; e qual meco s'ausa,  
 rado sen parte; sì tutto l'appago!»  
 Ancor non era sua bocca richiusa,  
 quand'una donna apparve santa e presta  
 lunghesso me per far colei confusa.  
 «O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»  
 fieramente dicea; ed el venìa  
 con li occhi fitti pur in quella onesta.  
 L'altra prendea, e dinanzi l'apria  
 fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;  
 quel mi svegliò col puzzo che n'uscìa.  
 (Pg XIX 8-33)

Tradizionalmente la femmina balba viene identificata – sulla scorta dei vv. 58-60, su cui si tornerà – con l'attrattiva dei beni terreni, riconoscibili nelle tre cornici superiori che restano da purgare (avarizia, gola, lussuria)<sup>51</sup>, di per sé spregevoli ma che, per effetto del desiderio umano come amore sviato verso l'oggetto sbagliato, diventano affascinanti (spiegando così la metamorfosi in sirena sotto lo sguardo di Dante). Così nel sogno può essere riconosciuto un simbolo della cupidigia stessa<sup>52</sup>, se non addirittura dell'antica idolatria («quale perenne inclinazione dell'animo umano ad assoggettarsi agli idoli degli inconsistenti beni terreni»), come è stato suggerito sulla base delle affinità tra i difetti della deforme figura femminile e le caratteristiche degli idoli del salmo 113<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Ad esempio Buti riconosce nella sirena gli allettamenti della felicità terrena e Benvenuto vi vede gli argomenti dei canti seguenti («praefigurat materiam de qua tractaturus est»); così, pur in forme differenti, per L. TONELLI, *op. cit.*, p. 379, l'attrattiva di tutti i beni mondani; per G.P. NORTON, *op. cit.*, p. 357, la femmina rappresenta i tre peccati ancora da superare; per G. PAPARELLI, *op. cit.*, p. 205, è il «simbolo dell'amore sviato dalle fallaci attrattive dei beni terreni».

<sup>52</sup> Soprattutto per influsso di *Cv* IV XII 2: «Promettono le false traditrici sempre, in certo numero adunata, rendere lo raunatore pieno d'ogni appagamento; e con questa promissione conducono l'umana volontade in vizio d'avarizia».

<sup>53</sup> «Os habent et non loquentur, / oculos habent et non videbunt, / aures habent et non audient, / nares habent et non odorabunt / manus habent et non palpabunt / pedes habent et non ambulabunt, / non clamabunt in gutture suo» (*Ps* 113, 4-7); così G. PARENTI, *op. cit.*, pp. 61-62, anche in forza della connessione (p. 59) con l'elenco dei vizi figli dell'antica idolatria quali esposti nella settima *quaestio* del *De planctu Naturae* di ALANO DI LILLA: «quae sub tristi laetitia, sub amica saevitia, sub hostili amicitia, tanquam Syrenes usque ad exitium dulces, delectationis melodiam

La sirena, tuttavia, sembra avere una forza narrativa e simbolica propria perché corrisponde al momento più profondo del sogno, quando la malìa già sta esercitando il proprio influsso e il *viator* è ormai irretito nel gioco di affascinanti apparenze tese a sviarlo. La presenza stessa della sirena impone però di affrontare due aporie: l'apparente vittoria della sirena su Ulisse, contrariamente a quanto attestato da tutta la tradizione; e, questione non inferiore, la contraddizione tra, da una parte, il destino, certo, dell'Ulisse "storico", naufragato in vista del monte del Purgatorio come dichiara *Inferno* XXVI, e, dall'altra, quanto il canto stesso della sirena lascia trapeolare, ossia la morte dell'eroe come per tutti i naviganti attratti dalle creature.

Premessa necessaria è che sembra ormai decisamente vano assumere che Dante non conoscesse almeno le linee generali dell'episodio; anche senza ricordare quanto osservato da Benvenuto in conclusione al suo commento al canto XXVI dell'*Inferno*, ossia che fosse impossibile credere che il poeta ignorasse quanto noto anche ai fanciulli<sup>54</sup>, l'incontro con le sirene era stato sottoposto a tali letture e allegorizzazioni che le informazioni essenziali – anche solo per aver prestato orecchie alle omelie che avevano fatto dell'incontro tra Ulisse e le sirene una figura della lotta del cristiano contro gli allettamenti terreni – erano ampiamente circolanti. D'altronde Dante avrebbe potuto ricostruire agevolmente lo svolgimento degli eventi già collazionando fonti antiche e tardoantiche<sup>55</sup>: Seneca

---

facie tenus praeferentes, suos amatores ad idolatriae perducunt naufragium» (PL 210, c. 462).

<sup>54</sup> «Est autem hic ultimo toto animo advertendum, quod illud quod autor hic scribit de morte Ulyxis non habet verum neque secundum historicam veritatem neque secundum poeticam fictionem Homeri vel alterius poetae. Dixerunt ergo aliqui et famosum quod Dantes non vidit Homerum et quod expresse erravit; nam, ut tradit Dites graecus et Dares phrygius in troiana historia, Ulyxes fuit interfectus a Telegono filio suo naturali [...] Verumtamen quidquid dicatur, nulla persuasione possum adduci ad credendum, quod autor ignoraverit illud quod sciunt etiam pueri et ignari [...]».

<sup>55</sup> Un'utile rassegna in G. SASSO, *Un sogno di Dante*, in «La Cultura», XLV (2007), 1, pp. 5-47: 8 ss., che aggiunge OV. *ars am.* 3, 311-312 «monstra maris Sirenae erant, quae voce canora / quamlibet admissas detinere rates», o CLAUD. *rapt. Pros.* 3, 357 «vox blanda carinas alligat; audito frantur carmine remi»; e anche in *Sirenas* 7, «figebat vox una rates». Resta poi aperta la questione di Hor. *Epist.* I 2, 20 ss. Si veda anche G. Mezzadroli, *Dante, Boezio e le sirene*, in «Lingua e Stile», XXV (1990), pp. 25-56.

che informa sul «facile remedium» escogitato da Ulisse per salvare sé e i compagni (*ep.* 66, 15); l'*Eneide* (5, 862-871) con il passaggio di Enea accanto agli scogli un tempo sede delle sirene («difficilis quondam»), e ormai deserti e inoffensivi; le glosse di Servio all'opera virgiliana.

Le due apparenti aporie impongono di osservare in primo luogo che non sembra discutibile la contraddizione con lo svolgimento di *Inferno* XXVI, e non pare che sia lasciato al lettore di arguire che Ulisse, sopravvissuto alle sirene grazie all'espedito di farsi legare al palo e di far porre la cera nelle orecchie dei compagni, fosse andato poi a farsi inabissare da un turbine al largo del monte del Purgatorio<sup>56</sup>; sembra chiaro che la sirena rivendica invece di essere riuscita ad attirare realmente a sé il navigatore, spingendolo a rispondere all'invito contenuto nel suo canto: contrariamente la sirena non sarebbe certo legittimata a dire di aver "volto" Ulisse verso di lei, visto che lo svolgimento attestato dalla tradizione delinea univocamente per lei uno smacco, e non una vittoria. Di contro, se vi fosse stata la vittoria della sirena, l'*itacense* sarebbe morto presso il suo scoglio, e non in mezzo all'oceano. Si dà anzi un'aporia ancora più profonda: il viaggio di Ulisse oltre le colonne di Ercole è in teoria incompatibile con lo stesso episodio purgatorio della sirena; i commentatori antichi sono infatti decisamente chiari allorché osservano che proprio il fatto che Ulisse non avesse ceduto alle sirene avesse provocato la morte di queste («has Ulixes contemnendo deduxit ad mortem», come attesta Servio<sup>57</sup>). Dunque – a norma di logica, ma appunto logica nei sogni non può darsi, specie in un *visum* – se il viaggiatore passò e proseguì, non sarebbe dovuta rimanere nessuna sirena in grado di raccontarlo. In conclusione, l'incontro tra Ulisse e Sirene, quale che fosse l'esito, avrebbe dovuto comportare la morte di una delle due parti.

In realtà non credo che si debbano cercare pezze di appoggio storiche o filologiche per giustificare queste molteplici contraddizioni<sup>58</sup>, ma che le ragioni di esse vadano cercate nella logica interna

<sup>56</sup> Evidenzia l'irriducibilità delle due versioni G. SASSO, *op. cit.*, p. 12.

<sup>57</sup> SERV. *Aen.* 5, 864.

<sup>58</sup> Né che in fondo sia necessario identificare la Sirena con Circe (come già Jacopo della Lana) o con Calipso, come già per Benvenuto, e poi G. PADOAN, *Il pio Enea e l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, p. 204.



al sogno e all'evoluzione della immaginazione del *viator*. Non siamo infatti di fronte all'Ulisse o alle sirene del mito, e nemmeno di fronte all'Ulisse incontrato da Dante all'Inferno, ma a un Ulisse e una sirena onirici, e quindi sottoposti a leggi proprie<sup>59</sup>, in una sorta di mito personale. D'altronde le sirene della tradizione sono tre, mentre qui assistiamo a un'unica sirena, e proprio questa riduzione al singolare sembra determinante, facendo così della creatura mitologica una figura non più "storica", ma ancestrale, archetipica, vera ipostasi di quella dimensione umana in gioco nel sogno, incontrata infatti là dove esso si fa più profondo.

Anche una delle certe fonti dantesche permette di cogliere il particolare taglio del sogno, e comprendere meglio la natura dell'essere incontrato da Dante. Nel canto V dell'*Eneide* (604-718) Palinuro, vinto dal sonno, cade in mare lasciando la flotta troiana senza timoniere così che questa è sospinta verso le sirene. Posto che nell'episodio virgiliano sembra inevitabile riconoscere lo stesso nesso tra il sonno e il pericolo delle sirene riscontrato in Dante – e dunque una conferma del pericolo dell'accidia<sup>60</sup> – ancora più evidente è però il contrasto tra i due testi: all'arrivo di Enea gli scogli delle sirene risuonano solo del rauco frangersi delle onde: «difficilis quondam multorumque ossibus albos, / tum rauca assiduo longe sale saxa sonabant» (*Aen.* 5, 865-866). Le sirene sono ormai morte, gli scogli abbandonati, e non c'è più pericolo; al contrario Dante decide di inscenare delle sirene ancora vive, facendole riaffiorare dall'inconscio, potremmo dire con patente anacronismo, ed elevandole così ad archetipo, a pericolo al di fuori della storia, e distinguendosi così da Virgilio che proprio con la morte delle sirene aveva distinto il mito, in cui navigava Ulisse, e la storia, che vedeva il viaggio di Enea come suo inizio.

Un'ulteriore necessaria puntualizzazione riguarda la fisionomia della sirena dantesca, che comporta una decisa presa di posizione rispetto alle possibilità offerte dalla tradizione con chiare implica-

---

<sup>59</sup> D. THOMPSON, *op. cit.*, p. 54: «Dante's version of the Ulysses story is eccentric not because he lacked information but because he has adapted it to depict his own spiritual history».

<sup>60</sup> D. MUSTI, *I telchini, le sirene. Immaginario mediterraneo e letteratura da Omero e Callimaco al romanticismo europeo*, Pisa-Roma, Istituto editoriale e poligrafici internazionali, 1999, p. 35, riconduce le sirene del mito greco alla «tentazione della *pigrizia*, della sonnolenza, la minaccia della *noia*».

zioni interpretative. La sirena ha infatti una natura marina, come forma intermedia di donna e pesce, a discapito dell'originaria natura aviaria attestata ad esempio nelle *Metamorfosi* (5, 552-563); piuttosto, a conferma di una fisiologia ittica, avrebbe agito una commistione con i tratti della Scilla virgiliana<sup>61</sup>. D'altronde, a plasmare, almeno nell'immaginazione, la sirena contribuiscono i non certo prescindibili versi 3-4 dell'*Ars poetica* di Orazio, in cui la sirena viene icasticamente descritta: «turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne». La stessa sirena d'altronde suggerisce la propria natura ittica alludendo alle proprie malie «in mezzo mar»; ciò, naturalmente, non escluderebbe di per sé che la creatura possa avere testa di donna e corpo d'uccello; proprio tale passaggio, però, nella sua icasticità visiva, sembra proiettare *viator* e lettore in uno sconfinato e indefinito ambiente marino privo di scogli a cui, per suggestione, si adatterebbe unicamente una creatura mezzo-pesce<sup>62</sup>.

Suggestivo addentellato è osservare che se le miniature dei codici della *Commedia* tendenzialmente rappresentano la sirena come una normale figura femminile (con ciò enfatizzando piuttosto la dimensione erotica dell'episodio), almeno l'illustratore dell'Holkham Hall ha invece optato per rappresentare la sirena con una doppia coda di pesce (e una singolare corona) che conferma la matrice ittica della creatura<sup>63</sup>. Nell'ambientazione «in mezzo mar» Picone ha riconosciuto un riferimento al mar Mediterraneo, collocazione

---

<sup>61</sup> N. YAVNEH, *op. cit.*, p. 115, cita VERG. *Aen.* 3, 426-428: «At Scyllam caecis cohibet spelunca latebris / ora exserstantem et navis in saxa trahentem / Prima hominis facies et pulchro pectore virgo / pube tenus, postremo immani corpore pistrix / delphinum caudas utero commissa luporum».

<sup>62</sup> Non concordo con quanto osservato da G. PAPARELLI, *La «femmina balba» e la «donna santa e presta» nel XIX del Purgatorio*, in *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 201-221: 205 che il fatto che la femmina balba si definisca sirena non vuol dire che sia davvero tale, né che ne abbia l'aspetto. Quantomeno il lettore è indotto a ricondurla alla vera sirena mitica.

<sup>63</sup> P. BRIEGER, *op. cit.*, p. 171: «In representing the siren, only the illustrator of Holkham Hall imitates those in the Bestiaries and the Roman de Troie: her body ends in a double fish tail, but she wears a crown and a short tunic which gapes in the middle at the touch of the holy lady. In the few other illustrations in which she appears, either she is alone, a woman in a long robe [Egerton], or the holy lady pulls her robes aside [Egerton, Arsenal, Morgan M676; Venice]. Priamo della Quercia (Yates Thompson), who shows her naked, tries to combine her two aspects as an enchantress and as a vile creature».

tradizionale delle sirene<sup>64</sup>; che a un primo livello tale debba essere il senso dell'espressione è possibile, ma proprio le profonde differenze dalle figure tradizionali del mito (il singolare rispetto al plurale, l'anomalo esito dell'incontro con Ulisse) inducono a pensare a un mare metafisico, il mare del peccato e della fragilità umana secondo una metafora dominante nella cultura cristiana: «in medio mari, idest in medio huius saeculi», come osserva Pietro di Dante riferendosi al naufragio provocato dai vizi di gola, lussuria, avarizia che riconosce nella sirena. Quello stesso mare che – esteso tra la similitudine di *Inferno* I 22-27 sul naufrago che scampa all'«acqua perigliosa» e la metafora della navicella dell'ingegno che abbandona un «mar sì crudele» in *Pg* I 1-3 – costituisce il «segno metaforico negativo sotto il quale si condensa emblematicamente l'esperienza esistenziale narrata nella prima cantica»<sup>65</sup>. E il mare è infatti lo scenario emotivo tanto del viaggio di Ulisse in *Inferno* XXVI quanto del sogno di *Purgatorio* XIX, incentrato proprio su Ulisse, e per il quale diversi critici hanno riconosciuto dei toni infernali.

#### 4. *Ulisse al varco*

Fulcro dell'intero sogno è naturalmente il canto con cui la sirena tenta di allettare il Dante onirico rievocando il precedente viaggio di Ulisse, e riattivando quel sottotesto, vero cardine della *Commedia*, che oppone Dante a Ulisse, viaggiatori dall'opposto destino e dall'opposta legittimità<sup>66</sup>. Il richiamo a Ulisse nelle parole della sirena permette anzi di definire *Purgatorio* XIX come un vero canto «macrostrutturale» in cui si riflette l'intera opera, come riscrittura della navigazione dell'itacense; un percorso determinato fin dal prologo con la celebre e ambigua similitudine del naufrago, il cui assoluto rilievo è dato proprio dal fatto di costituire la prima similitudine in assoluto del poema e insieme il primo elemento equoreo dell'intero poema:

---

<sup>64</sup> M. PICONE, *Canto XIX* in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Purgatorio. Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 287-306: 300.

<sup>65</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medievale*, cit., p. 165. E. PASQUINI, *op. cit.*, p. 143, parla di «grande sistema transuntivo dell'«acqua»» (rivera, rive, fiumana, gurge, aqua, fiume, onda).

<sup>66</sup> La fondamentale lettura di M. PICONE, *Canto XIX*, cit., è, ad esempio, marcatamente segnata dalla contrapposizione a Ulisse.

E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata,  
    così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo passo  
che non lasciò già mai persona viva.  
(If I 22-27)

Si tratta, in realtà, della già vista pseudo-similitudine, in cui non si indica un'affinità d'immagini, ma una vera identità tra comparante e comparato che, in questo caso, proprio crea una fondamentale stratificazione tra Dante e il naufrago<sup>67</sup>. D'altronde proprio tale similitudine preannuncia, sia pure in forma criptica, il parallelismo oppositivo tra Dante e Ulisse: come già osservato dalla critica<sup>68</sup>, infatti, l'*incipit* del poema rappresenta un metaforico naufragio ai piedi di un monte – e il naufrago, come detto, deve essere identificato con Dante stesso – esattamente come Ulisse naufraga ai piedi del monte del Purgatorio. A ribadire la connessione tra Dante e Ulisse, d'altronde, si può osservare che l'ambiguo e discusso riferimento a quel passo «che non lasciò già mai persona viva» (che nel senso letterale non può che restare l'acqua perigliosa) presenta una sorprendente affinità con il passo che chiude il primo canto del *Purgatorio* in cui, alludendo a Ulisse, si assevera che mai nessuno che abbia navigato quelle acque sia tornato vivo.

Venimmo poi in sul lito deserto,  
che mai non vide navicar sue acque  
omo che di tornar sia poscia esperto.  
(Pg I 130-132)

La sovrapposibilità tra Dante e Ulisse<sup>69</sup>, d'altronde, è ribadita pri-

---

<sup>67</sup> R.H. LANSING, *op. cit.*, p. 97, che ha dedicato un intero capitolo allo *Schipwrecked Swimmer*, osserva: «This is really no simile at all, but rather a pseudosimile, for the swimmer and the pilgrim are, in effect, the same person. There is no idea of similarity here, but rather one of identity. Dante and the swimmer perform the same movements, and the ultimate effect of the simile is to urge the reader to accept the image as a reality and not merely as a similarity».

<sup>68</sup> J. FRECCERO, *Dante's Ulysses. From Epic to Novel*, in N.T. BURNS and C. REAGAN, *Concepts of the Hero in Middle Ages and the Renaissance*, London – Sidney – Auckland – Toronto, Hodder and Stoughton, 1976, pp. 101-119: 105.

<sup>69</sup> Fondamentale in merito M. CORTI, *La «favola» di Ulisse: invenzione dantesca?*, in *Scritti su Cavalcanti e Dante*, cit., pp. 255-283, specie per le pp. 276-283.

ma nel canto secondo del *Paradiso* dall'invito ai lettori meno attrezzati a non mettersi per mare («non vi mettete in pelago, che forse / perdendo me, rimarreste smarriti», vv. 5-6), con implicita contrapposizione a Ulisse persosi per mare dopo aver esortato i suoi compagni a seguirlo<sup>70</sup>; e successivamente dallo sguardo retrospettivo che il *viator* rivolge verso la terra e il «varco folle di Ulisse» (*Pd* XXVII 83) allorché penetra nel Primo Mobile, ultimo dei cieli materiali e dunque definitivo accesso a un oltre, verticale, che il navigatore aveva cercato invano di raggiungere orizzontalmente<sup>71</sup>. Proprio il tema della “follia”, d'altronde, serra il rapporto oppositivo tra i due, nel segno di un'audacia pernicioso di fronte al limite: se Ulisse si abbandona al «folle volo» che lo porterà al naufragio (XXVI 125), e poi all'Inferno, al contrario Dante esita a intraprendere il viaggio infernale proprio per il timore «che la venuta non sia folle» (*If* II 35).

Primo nesso tra le due figure è proprio il movimento (tema essenziale nei tre sogni) come già aveva rilevato Lotman allorché sottolineò come Dante abbia nell'Inferno la «libertà di compiere tutti i movimenti», uguale in ciò al solo Ulisse. Entrambi, come sottolineava lo studioso, nella loro condizione di viaggiatori si muovono sempre in linea retta; è certo però che il viaggio rettilineo di Ulisse descritto in *If* XXVI è intrinsecamente legato alle sue peregrinazioni, e non è in un certo senso che un lungo segmento rettilineo del suo vagare. Dante, invece, è caratterizzato da traiettorie chiaramente distinguibili e sezionabili in segmenti: prima un vagare erroneo nella selva, quindi un movimento rettilineo sotto la tutela di Virgilio, e infine, sul monte del Purgatorio, una riacquisita libertà di movimento. Nel sogno marino, in un ambiente ulissiano, Dante si trova però di fronte alla possibilità di infrangere la direzione lineare<sup>72</sup>. In questo episodio onirico la distanza tra i due *viatores* tende alla sovrapposizione; nelle parole della sirena – che sono, è

---

<sup>70</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medievale* cit., pp. 161-163. Così P. ALLEGRETTI, *Argo «dietro al mio legno che cantando varca» («Par» II 3)*, in «Studi danteschi», LXIX (2004), pp. 185-209: 187, osserva che siamo di fronte a una “orazione picciola” dantesca antifrastica a quella di Ulisse.

<sup>71</sup> M. PICONE, *Canto XIX*, cit., pp. 287-288.

<sup>72</sup> J.M. LOTMAN, *Il viaggio di Ulisse nella «Divina Commedia» di Dante*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 81-102: 95.

da ricordare, elaborazione dei pensieri dello stesso Dante – il *viator* si ritrova infatti nella condizione in cui già fu l'eroe classico, tanto che, come nel primo sogno era stato un nuovo Ganimede, e nel terzo sarà un nuovo Giacobbe, qui può essere definito un nuovo Ulisse. Dante e l'Ulisse onirico sono inoltre associati quantomeno da un preciso nesso linguistico: Dante chiude gli occhi «per vaghezza» (XVIII 142), e «vago» – quale che ne sia il significato, e quale che sia il termine a cui attribuirlo – torna proprio nella dichiarazione di vittoria della sirena su Ulisse: «Io volsi Ulisse del suo cammin vago / al canto mio». Proprio il significato di «vago» è uno degli ambiti più discussi: vale come “desideroso” (con riferimento al linguaggio erotico della lirica d'amore), oppure come “errabondo”?<sup>73</sup> E, di contro, la «vaghezza» per cui Dante si addormenta è desiderio di sonno, o erranza instabile dei pensieri? Credo che possa valere qui un principio di voluta ambiguità e polisemia, dovuta al fatto che tutti i tre i sogni, come già detto, e con particolare evidenza proprio questo secondo, sono incentrati sul doppio tema, intrinsecamente congiunto, di viaggio e desiderio. In un certo senso, si potrebbe dire, il tema del movimento viene espresso con un linguaggio amoroso, e quello dell'esperienza erotica con il lessico della peregrinazione, a saldare – come è proprio del tema del sogno – i due.

Dante disponeva di un'ulteriore e fondamentale fonte per l'incontro di Ulisse con la sirena; il quinto libro del *De finibus* ciceroniano forniva un'esca che non poteva non esercitare un profondo fascino su Dante, ossia la traduzione latina di nove versi dell'*Iliade* in cui è riportato proprio il canto della sirena omerica. Le parole della femmina balba costituiscono dunque già sotto tale aspetto una vera *imitatio* omerica (sottoposta a profonda rilettura, naturalmente) volta a incastonare in un punto centrale per il destino del

---

<sup>73</sup> Come “vago, bramoso, del cammino, d'andare a sua meta”, è stato interpretato da M. BARBI, *Per una più precisa interpretazione della “Divina Commedia”* (1909), in *Problemi di critica dantesca*, I, Firenze 1934, p. 228, e F. MAGGINI, «Io volsi Ulisse del suo cammin vago» (Purg., XIX, 22) [1957], in *Due letture dantesche inedite*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 75-79. Come riferito al viaggio, cfr. F. TATEO, *op. cit.*, p. 170, su «vago» come legato a via torta e a miraggio, e ancora recentemente da G. SASSO, *op. cit.*, p. 12. Si badi comunque all'uso di “vago” in UGO DI SANVITTORE, *In Salomonis Ecclesiasten Homiliae XIX* (PL 175, c. 167B): «Quid est deambulavit? Huc et illuc quasi errabundus et vagus in directum non vadens; sed pergens quocunque, hoc est, deambulavit».

*viator* l'unico frammento di un poema ammirato e inaccessibile; un passo che, proprio per questa ragione, a Dante doveva sembrare il momento centrale della peregrinazione di Ulisse. È da ricordare che i versi omerici sono preceduti però da una disquisizione di Cicerone sull'attrazione naturale della conoscenza e sulla sua nobile natura, esattamente come rivendicherà l'itacense nella sua «orazion picciola» ri-recitata, a uso di Dante, tra i consiglieri fraudolenti.

«O frati», dissi, «che per cento milia  
perigli siete giunti a l'occidente,  
a questa tanto picciola vigilia  
d'i nostri sensi ch'è del rimanente  
non vogliate negar l'esperienza,  
di retro al sol, del mondo senza gente.

Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti  
ma per seguir virtute e canoscenza».  
(*If* XXVI 112-120)

Nell'*accessus* ciceroniano, in particolare, ricorre un'esemplificazione sui bambini, sulla loro frenetica e curiosa instabilità, con termini che suscitano l'idea di un continuo movimento che ben si adatta al tema della *pervagatio* nel cui segno si è aperto il canto («Videmusne ut pueri ne verberibus quidem a contemplandis rebus perquirendisque deterreantur? ut pulsus recurrant?»); proprio il riferimento ai bambini serve a indicare la naturalità del desiderio di conoscere, come asserito anche nell'*incipit* aristotelico del *Convivio* («[...] tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere»). L'intero brano del *De finibus* verte infatti sull'«innatus in nobis cognitionis amor et scientiae», ed è orientato a un alto encomio della *sapientia* e della sua indefessa ricerca che spinge a sopportare pene e fatiche:

qui ingenuis studiis atque artibus delectantur, nonne videmus eos nec valetudinis nec rei familiaris habere rationem omniaque perpeti ipsa cognitione et scientia captos et cum maximis curis et laboribus compensare eam quam ex discendo capiunt voluntatem?<sup>74</sup>

Un'esaltazione probabilmente condivisibile da colui che avrebbe rivendicato il sostegno delle sacrosante vergini in nome di quei

---

<sup>74</sup> Cic. *fn.* 5, 18, 48.

fami, freddi o vigile che lo avevano logorato e reso macro nel tormento del suo poema<sup>75</sup>. Della forza del desiderio di sapere, nelle parole di Cicerone, è simbolo il mito ulissiano: il fascino della sirena, specifica il *De finibus*, non infatti era dovuto alla dolcezza del canto in sé o ad altre sue caratteristiche estetiche, ma proprio alla promessa di conoscenza: «Vidit Homerus probari fabulam non posse si cantiunculis tantus irretitus vir teneretur; scientiam pollicentur, quam non erat mirum sapientiae cupido patria esse cariorem»<sup>76</sup>. Dietro questa promessa di sapienza più attraente della patria è facile riconoscere lo snodo fondamentale del resoconto di *Inferno* XXVI, quei sentimenti per figlio, padre, moglie che non furono sufficienti a trattenere l'eroe a Itaca, chiarendone così il profilo negativo di anti-Enea<sup>77</sup>. Una pulsione alla conoscenza travalicante qualsiasi altra cosa che è aspetto profondamente dantesco, se dobbiamo prestare fede a Petrarca che nella famosa lettera familiare a Boccaccio (XXI 5) fornisce un breve ritratto del poeta con forti connotati ulissiani:

In quo illum satis mirari et laudare vix valeam, quem non civium iniuria, non exilium, non paupertas, non simulatatum aculei, non amor coniugis, non natorum pietas ab arrepto semel calle distraheret, cum multi quam magni tam delicati ingenii sint, ut ab intentione animi leve illos murmur avertat<sup>78</sup>.

Il racconto autobiografico dell'Ulisse dantesco costituisce dunque un evidente ribaltamento dell'elogio ciceroniano; questo, per di più, contrapponeva il vero amante della conoscenza, quale l'uticense, a chi cerca una cultura vasta e superficiale, ossia il *curiosus*: «Atque omnia quidem scire cuiuscumquodmodi sint cupere curiosorum, duci vero maiorum rerum contemplatione ad cupiditatem scientiae

<sup>75</sup> *Pg* XXIX 37-39 e *Pd* XXV 1-3.

<sup>76</sup> *Cic. fin.* 5, 18, 49.

<sup>77</sup> L'opposizione tra Enea e Ulisse è suggerita da quest'ultimo allorché esplicita il proprio passaggio da Gaeta, anteriormente a quello, storico e civilizzatore, del troiano (*If* XXVI. 92-93). D'altronde sono stati riconosciuti contatti anche tra l'orazione picciola e il discorso dei Enea ai compagni («O socii [...] / o passi graviora», *Aen* I 198-207). Sull'abbandono dei familiari da parte di Ulisse e sulla necessità di non trattenersi nell'ozio di Itaca «cum parentibus, cum uxore, cum filio» può aver giocato anche *Cic. off.* 3, 26, 97-98.

<sup>78</sup> *Familiare* XXI 15, 8. Cfr. E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 97 ss. e 265-275.



summorum virorum est putandum»<sup>79</sup>. L'Ulisse naufragato in vista del Purgatorio, così come quello attratto dalla sirena in sogno, invece, sono caratterizzati da quella *curiositas* dalla quale Cicerone lo aveva distinto e che marca ancor più negativa aveva assunto nel pensiero cristiano.

Proprio il tema ulissiaco, d'altronde, permette di istituire un ulteriore nesso con gli altri due sogni, rilevandone di contro la peculiarità: il cadere della sera era associato all'immagine del pellegrino, o addirittura del navigante, sia nel primo sogno («navicanti», «lo novo peregrin»), con riferimento alla partenza, sia nel terzo («per li splendori antelucani, / che tanto a' pellegrin surgon più grati, / quanto, tornando, albergan men lontani»), incentrato sul ritorno<sup>80</sup>. Nel secondo, invece, l'immagine dei «marinari», connessa ovviamente con Ulisse, non è legata alla cornice onirica elaborata dall'*auctor*, ma è interna al canto della sirena che si rivolge a Dante come se fosse in viaggio, quasi che fosse anch'egli un «marinaio» che contravvenga all'ammonimento evangelico «qui ambulat in tenebris nescit quo vadat» (*Io* 12, 35). Non è più il viaggio di chi finalmente giunge alla sua destinazione, ma il vagare di chi, non provando «né dolcezza di figlio, né la pieta / del vecchio padre, né l' debito amore» (*If* XXVI 94-96), si lascia sviare perdendo quella strada del ritorno che era risuonata già nelle parole di Dante a Brunetto Latini (*If* XV 54: «reducem a ca'»)<sup>81</sup>.

La menzione esplicita di Ulisse da parte della sirena permette di analizzare un ulteriore ganglio del sogno; nel secondo dei *Mythographi Vaticani*, infatti, non solo il nome «sirene» è reso con «trahitorie», facendone così simbolo della deviazione; né solo la loro attrazione è ricondotta a una triade di elementi condivisi dalla sirena dantesca (canto, aspetto, consuetudine, che rimanda a «qual meco s'ausa»), ma, soprattutto, viene fornita del nome Ulisse una singolare paraetimologia. Il nome dell'eroe è infatti reso con «olon

<sup>79</sup> Cic. *fin.* 5, 18, 49.

<sup>80</sup> *Pg* XXVII 109-111. Benvenuto paragona infatti Dante a un pellegrino che si avvii verso la casa celeste: «Et sic poeta facit comparationem tacite de se ad peregrinum: ipse enim velut peregrinus revertens in patriam suam, quae coelum est, jam appropinquans illi laete videbat diem fieri, ut terminaret cito desiderium et gaudium suum». Sul tema del ritorno si veda *Cv* IV xii 15.

<sup>81</sup> «Veramente così questo cammino si perde per errore come le strade della terra», *Cv* IV xii 18.

xenos, id est omnium peregrina»; l'itacense, simbolo di *sapientia*, avrebbe anzi provocato la morte delle sirene con il suo disprezzo poiché «sapientia ab omnibus mundi illecebris peregrinatur»<sup>82</sup>. Al contrario tanto l'Ulisse onirico quanto quello dannato tra i consiglieri fraudolenti sono "peregrini" nel mondo proprio per le sue attrattive, così come la loro è solo una falsa *sapientia* mondana, ossia *curiositas*. E, come ricorda Delcorno, «sulla via del pellegrinaggio la tentazione più sottile è la *curiositas*, la divagazione che può fare dimenticare il fine ultimo del viaggio»<sup>83</sup>. Il contrasto con Dante è per di più rafforzato dalla menzione, nel primo sogno, della mente «peregrina», come allontanamento dal mondo e proiezione verso una meta, un oltre superiore.

Naturalmente il contrasto tra Ulisse e Dante è dato dal differente approccio al viaggio: la *praesumptio* di Ulisse e la *humilitas* di Dante; quella stessa *humilitas*, si ricorda, che era implicita nel famoso segno tracciato da Sordello sulla terra nella Valletta del Purgatorio. Ulisse viene quindi ulteriormente risemantizzato rispetto a quanto avvenuto nella patristica, presso la quale, come ricorda Picone citando le *Omellie sul Vangelo di Luca* di Ambrogio e lo *Speculum Ecclesiae* di Onorio di Autun, l'itacense era invece immagine del cristiano costretto a «navigare nel mare pericoloso della vita» sfuggendo alle «sirene della concupiscenza che tolgono ogni vigore e impediscono di raggiungere il porto agognato»<sup>84</sup>; Ulisse si fa ora immagine negativa, incapace di sottrarsi al fascino delle sirene, la cui forza sviante rispetto alla missione e ai fini di vita del cristiano è espressa attraverso immagini e termini di concupiscenza e sensualità.

## 5. *La curiositas*

Ulisse, polo di attrazione dei miti classici di *curiositas* e superamento del limite, è insieme la forma classica, la figura, di quell'Adamo

---

<sup>82</sup> *Mythographi Vaticani I et II*, cit., II 123, 22-29 (p. 190); similmente in *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, edidit ac scholiis illustravit Georgius Henricus Bode, Hildesheim, Olms, 1968, III 9, 30-45 (pp. 233-234), Ulisse è «omnium peregrinus» poiché la sapienza «a rebus omnibus mundanis peregrinos facit».

<sup>83</sup> C. DELCORNO, *op. cit.*, p. 21.

<sup>84</sup> M. PICONE, *Canto IX*, cit., pp. 301 ss.

che traspariva già nel primo sogno<sup>85</sup> e che, “trapassando il segno” con la sua *curiositas*, si era reso colpevole del peccato originale<sup>86</sup>. La curiosità nel sistema biblico è strettamente associata alla superbia<sup>87</sup>: «initium peccatis omnis superbia», sostiene l'*Ecclesiastico* (10, 15), con riferimento tanto al peccato originale quanto alla ribellione di Lucifero; in conseguenza di ciò, Bonaventura, elaborando nelle sue *Collationes in Hexaëmeron* un passo di Bernardo di Chiaravalle, conclude infatti con la necessità di porre un limite al proprio desiderio di conoscenza («nisi valde caute teneatur» che ricorda da presso il «più lo 'ngegno affreno ch'i non soglio», *If* XXVI 21). I demoni, infatti, che sono “quasi sapienti”, inducono gli uomini a perdersi proprio facendoli invaghiare di una scienza fine a se stessa:

Transitum secundum mali angeli administrant, qui vocantur daemones, quasi scientes, quia docent studium scientiae praeferre. Per scientiam autem hoc faciunt daemones in pluribus, quia in scientia, nisi valde caute teneatur, est ruina facilis. [...]. Bernardus: “Primum vitium est curiositas”, per quod Lucifer cecidit et Adam et hodie multi corruunt. Nihil est appetendum nobis scire nisi ut sanctiores fiamus et in sapientia, quae ad Dominum est, proficiamus; alioquin est perditio temporis in doctrina [...] Modificandus est ergo scientiae appetitus, ne etiam “plus quam oportet” sapiamus<sup>88</sup>.

Primo grado della superbia è infatti proprio l'ulissiana curiosità («Primus itaque superbiae gradus est curiositas»), come aveva ricordato il *Tractatus de gradibus humilitatis et superbiae* di Bernardo citato da Bonaventura. Una curiosità che, non a caso, viene descritta con forme strettamente affini all'accidia che caratterizza il sogno, e con elementi di instabilità che abbiamo voluto riconoscere nel vagare dei pensieri danteschi nell'assopirsi di *Purgatorio* XVIII:

---

<sup>85</sup> P.W. DAMON, *Dante's Ulysses and the Mythic Tradition*, in W. MATTHEWS (edited by), *Medieval Secular Literature. Four Essays*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965, p. 40, parla di Ulisse come «a type of Adam, fallen man».

<sup>86</sup> TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa-IIae, q. 163-165.

<sup>87</sup> Utili notizie in A.E. WINGELL, *The Forested Mountaintop in Augustine and Dante*, in «Dante Studies», XCIX (1981), pp. 9-48: 21-24.

<sup>88</sup> BONAVENTURA, *Collationes in Hexaëmeron*, edidit R.P. Ferdinandus Delorme, Florentiae, S. Bonaventurae, 1934, v. III, coll. 7, 1, pp. 213-214.

Primus itaque superbiae gradus est curiositas. Hanc autem talibus iudiciis deprehendes. Si videris monachum, de quo prius bene confidebas, ubicumque stat, ambulat, sedet, oculis incipientem vagari, caput erectum, aures portare suspensas; e motibus exterioris hominis interiorem immutatum agnoscas. Vir quippe perversus annuit oculo, terit pede, digito loquitur; et ex insolenti corporis motu, recens animae morbus deprehenditur; quam dum a sui circumspectione torpescit incuria sui, curiosam in alios fa, cit. Quia enim seipsam ignorat, foras mittitur, ut haedos pascat. Haedos quippe, qui peccatum significant, recte oculos auresque appellaverim: quoniam sicut mors per peccatum in orbem, sicut per has fenestras intrat ad mentem. In his ergo pascendis se occupat curiosus, dum scire non curat qualem se reliquerit intus<sup>89</sup>.

Un passo, va notato subito, che culmina nell'immagine negativa dei capretti al pascolo, che preannuncia la centrale doppia similitudine della capre e dei pastori di *Purgatorio* XXVII. *Superbia* e *curiositas* sono dunque i due elementi che legano Ulisse e Adamo proiettandone ruolo e fisionomia sull'intero secondo sogno; c'è però un ulteriore elemento che potrebbe legare Dante al primo uomo: come è stato osservato la definizione della femmina fornita da Virgilio al termine del sogno, «antica strega», ricorda da presso quella di «antica matre» attribuita a Eva all'ingresso nel Paradiso terrestre (Pg XXX 52), facendo perno dunque sulla loro natura archetipica<sup>90</sup>. Ad Eva viene addebitato l'«ardimento», ossia il peccato di superbia e *curiositas* che, inducendo Adamo a cogliere il frutto dall'albero del bene e del male, è stato fonte di tutti i mali, nonché dell'espulsione dall'Eden che costituisce la meta del *viator* nel *Purgatorio*.

[...] buon zelo  
mi fè riprender l'ardimento d'Eva,  
che là dove ubidia la terra e 'l cielo,  
femmina, sola e pur testé formata,  
non sofferse di star sotto alcun velo;  
(Pg XXIX 22-26)

<sup>89</sup> BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Tractatus de gradibus humilitatis et superbiae*, 2, 10, 28, (PL 182, c. 957BC).

<sup>90</sup> N. YAVNEH, *op. cit.*, p. 111 e G. SASSO, *op. cit.*, p. 22. Quest'ultimo al riguardo cita un'embrionale osservazione di Benvenuto, che definisce la sirena «inveteratam meretricem, quae ab initio mundi seduxit hominem».

La sirena dantesca, dunque, si presenta come un'Eva onirica e mitologica: allettatrice anch'ella nei confronti dell'uomo, e portatrice – sulla scorta dell'ipotesto ciceroniano – di una promessa di conoscenza. In un certo senso, dunque, Dante, si fa non solo nuovo Ulisse, ma anche nuovo Adamo, reinscenando l'evento che ha segnato già “anticamente” il destino di dispersione dell'uomo decretandone l'espulsione dal Paradiso terrestre.

È da ricordare però che curiosità, come deviazione dell'impegno intellettuale, e accidia sono strettamente interconnesse, rafforzando dunque l'impressione che il sogno della sirena drammatizzi sì il pericolo del superamento del limite, ma che ciò si leghi, ancora una volta, al vagare della mente di Dante nella cornice degli accidiosi. Davvero significativo è un passo di Tommaso d'Aquino, il quale – tra le cinque forme di “vaghezza” (*evagatio*) tipiche dell'*accidia* – indica la *curiositas* come la forma pertinente alla *cognitio*, ossia come la forma che riguarda la dispersione intellettuale provocata dall'accidia stessa.

omnia autem alia quinque, quae ponit ex accidia oriri, pertinent ad evagationem mentis circa illicita: quae quidem, secundum quod in ipsa arce mentis residet volentis importune ad diversa se diffundere, vocatur importunitas mentis, secundum autem quod pertinet ad cognitionem, dicitur curiositas<sup>91</sup>.

Nel *De ecclesiastica disciplina* di Rabano Mauro, infatti, l'accidia, la tentazione più pericolosa per i monaci, è connessa con l'intorpidimento nei desideri carnali (con chiaro nesso agli allettamenti della sirena in tutte le sue implicazioni), e provoca torpore della mente (collegato a quello in cui cade Dante, ma anche a quello a cui la sirena induce i marinai) e dannosa *segnities* (pigritia) che rischia di condurre l'uomo alla perdizione<sup>92</sup>. Non solo: l'accidia, tra le sue conseguenze, ha l'incostanza che spinge a cercare nuovi orizzonti («horrorem loci, cellae fastidium»<sup>93</sup> e «per omnia discurrit», «instabilitas loci», «pervagatio de loco in locum»<sup>94</sup>), come forma di

<sup>91</sup> TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa-IIae, q. 35, a. 4, ad 2m e ad 3m.

<sup>92</sup> RABANO MAURO, *De ecclesiastica disciplina*, III, *De acedia* (PL 112, cc. 1252-1251D).

<sup>93</sup> CASSIANO, *Insitutiones*, cit., X 2, 1-2.

<sup>94</sup> RABANO MAURO, *De ecclesiastica disciplina*, III, *De acedia* (PL 112, c. 1252A).

inquieta *curiositas*, evidenziando un'indubbia connessione – anche a livello linguistico – sia con l'instabilità di Dante nei pensieri pre-sono sia con la figura di Ulisse. Dante, dunque, o quantomeno il simulacro onirico del *viator*, appare come un accidioso del pensiero, esattamente come Ulisse.

## 6. *Dante al bivio*

L'accidia d'altronde, per l'Aquinate, è un «taedium operandi» e un «torpor mentis» che spingono a trarre piacere da quei mali che hanno apparenza di bene («mala delectatio [...] de eo, quod est apparens bonum, et vere malum»)<sup>95</sup>, scegliendo beni speciosi rispetto a quelli veri. Ciò apre un'ulteriore prospettiva ricca di spunti. Una delle questioni più dibattute sul canto si lega infatti alla possibilità di riconoscere nell'incontro con la femmina balba, e nella “tenzone” con la sua oppositrice, la donna santa e presta, una trasfigurazione del mito classico di Ercole al bivio, chiamato a scegliere tra la via della virtù e quella della voluttà. Un'idea gemmata già nel Cinquecento da un testo iconografico di Vincenzo Cartari, il quale suggerì per l'appunto che il sogno figurasse un Dante conteso tra *voluptas* (da identificare ovviamente con la femmina balba, o meglio la sirena allettatrice) e la donna santa e presta<sup>96</sup>.

Si tratta del celebre mito in cui Ercole giovinetto, nell'età delle scelte, si interroga a un bivio se imboccare la via della Virtù o quella del Piacere, risolvendosi infine autonomamente per la prima; l'apologo, risalente a Prodicus di Ceo, è stato poi recuperato da Senofonte<sup>97</sup> e, quel che più interessa in questo caso, in forma assai scorciata da Cicerone nel *De officiis*:

Nam quod Herculem Prodicus dicit, ut est apud Xenophontem, cum primum pubesceret, quod tempus a natura ad deligendum, quam quisque viam vivendi sit ingressurus, datum est, exisse in solitudinem atque ibi sedentem diu secum multumque dubitasse, cum duas cerneret vias, unam Voluptatis, alteram Virtutis, utram ingredi melius esset, hoc Herculi “Iovis satu edito” potuit fortasse contingere,

<sup>95</sup> TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa-IIae, q. XXXV, a. 1.

<sup>96</sup> V. CARTARI, *Le immagini colle sposizioni delli dei delli antichi*, Venezia, Marcolini, 1556, pp. 337-338.

<sup>97</sup> Xen., *mem.* 2, 1, 21-24.

nobis non item, qui imitatur, quos cuique visum est, atque ad eorum studia institutaque impellimur; plerumque autem parentum praeceptis imbuti ad eorum consuetudinem moremque deducimur; alii multitudinis iudicio feruntur, quaeque maiori parti pulcherrima videntur, ea maxime exoptant; non nulli tamen sive felicitate quadam sive bonitate naturae sine parentum disciplina rectam vitae secuti sunt viam<sup>98</sup>.

L'idea di una presenza sottotraccia del mito di Ercole al bivio, nella dantistica moderna, è stata poi rilanciata da Panofsky<sup>99</sup>, e in seguito radicalmente contestata da Parenti<sup>100</sup>; questi, per negare la matrice erculea, ha osservato alcuni elementi di differenza tra favola e sogno: nella prima compare un bivio reale, assente in Dante; di contro in Cicerone non abbiamo, come invece in Dante, due reali figure femminili (destinate poi a depositarsi nell'iconografia nel Rinascimento) ma solo le due idee astratte di virtù e piacere, corrispondenti ognuna a una delle due strade.

In merito è da ricordare però che la sirena, nel suo canto, esplicita l'idea di una deviazione («Io volsi Ulisse»), che in fondo sarebbe la trasposizione in forma narrativa di un dubbio espresso da Dante durante il discorso di Virgilio sull'amore e il libero arbitrio esteso sui due canti precedenti, di cui il sogno è elaborazione:

ché, s'amore è di fuori a noi offerto  
 e l'anima non va con altro piede,  
 se dritta o torta va, non è suo merto  
 (Pg XVIII 43-54)

Se un oggetto esterno ci si offre provocando il desiderio amoroso (esattamente come la sirena si offrirà a Dante), quale merito o colpa potrà esserci nella scelta, giusta o sbagliata, dell'anima, data la

---

<sup>98</sup> Cic. *off.* 1, 118. Accenno al bivio, senza Ercole o alcuna forma narrativa, anche in Cic. *Tusc.* 1, 30, 72.

<sup>99</sup> E. PANOFSKY, *Ercole al bivio* [1930], Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 216-220. Un certo ruolo il mito di Ercole gioca anche in C. HARDIE, *Purgatorio XIX. The Dream of the Siren*, in V. Vettori (a cura di), *Letture del "Purgatorio"*, Milano, Marzorati, 1965, pp. 217-249: 234 ss, per il quale la tenzone tra femmina e donna per Dante anticipa quella tra Beatrice e puttana in Pg XXXII.

<sup>100</sup> G. PARENTI, *Ercole al bivio e il sogno della femmina balba* (*Purgatorio XIX* 1-33) in *Operosa parva per Gianni Antonini. Studi raccolti da Domenico de Robertis e Franco Gavazzeni*, Verona, Vladonega, 1996, pp. 55-66.

naturale disposizione di questa ad amare? Le due scelte però sono espresse attraverso l'idea del movimento, con l'andare "dritto" o "torto"<sup>101</sup>, che potrebbe anche essere reso figurativamente con "destra" e "sinistra", proponendo implicitamente l'immagine astratta di un bivio. Al di là di tale osservazione, però, e pur riconosciute le differenze già indicate da Parenti, l'ipotesi che dietro il secondo sogno sia da leggere il mito di Ercole non è da escludere totalmente<sup>102</sup>; in fondo l'allegorizzazione di *Voluptas* e *Virtus*, e la loro trasposizione in figure femminili, è implicita già in Cicerone (per non dire che il bivio del *De officiis* è semplificazione dell'originale contrasto tra due reali figure femminili di Senofonte<sup>103</sup> che, sarà forse la suggestione del lettore moderno, sembrano restare in potenza ancora nel riassunto di Cicerone). La stessa figura di Ercole inoltre, per via della sua discesa agli inferi come narrata in *Metamorfosi* XI 101-272<sup>104</sup> (che lo aveva reso nel Medioevo *imago Christi*, e ne faceva un precorritore di Dante come viaggiatore infernale), poteva facilitare una proiezione del *viator* sul semidio.

Ma un bivio nell'oltretomba incontra anche lo stesso Enea nella catabasi del libro VI, con la strada di sinistra diretta verso le pene del Tartaro e quella di destra, che sarà presa dall'eroe, volta ai Campi Elisi:

Hic locus est, partis ubi se via findit in ambas :  
 dextera quae Ditis magni sub moenia tendit,  
 hac inter Elysium nobis; at laeva malorum  
 exercet poenas et ad impia Tartara mittit<sup>105</sup>.

Il bivio compare, d'altronde, in forma criptata già all'inizio del canto XIX; come è stato brillantemente puntualizzato, la Maggior For-

<sup>101</sup> Lo stesso G. PARENTI, *op. cit.*, suggerisce piuttosto tale passo come matrice figurativa del sogno. R. HOLLANDER, *The Women of Purgatorio*, cit., p. 140 riconosce il riferimento al dritto o torto come elemento generativo degli stessi piedi storti della femmina

<sup>102</sup> Anche G. SASSO, *op. cit.*, p. 18 n, ritiene che «trascritto in termini cristiani, il sogno della "femmina balba" possa ben essere messo in relazione alla favola antica».

<sup>103</sup> E si segnala, come mera curiosità, che la figura della *Voluptas* dichiarava di avere un doppio nome, *Eudaimonia* e *Kakia*, e dunque per certi versi un doppio aspetto come la femmina balba / sirena.

<sup>104</sup> M. PICONE *L'Ovidio di Dante*, cit., p. 129. Al contempo Picone (p. 130) ricorda la superiorità di Dante, che giunge al Purgatorio, mentre Ercole si fermò alle Colonne.

<sup>105</sup> VERG. *Aen.* VI 540-543.



tuna osservata dai Geomanti, e sotto il cui segno – si potrebbe dire persino dire “influsso”, almeno a livello di effetto sul lettore – si pone il sogno, ricorda una Y<sup>106</sup>, il simbolo del bivio, il *Pitagoricum bivium* tra virtù e vizio, tra la virtuosa strada di destra e quella peccaminosa di sinistra<sup>107</sup>. Esemplificativo della fortuna dell’immagine del bivio nella cultura medievale è un passo tratto dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, che cristianizza la contrapposizione strettamente morale presente nel commento serviano al passo appena visto dell’*Eneide*<sup>108</sup>:

Y letteram Pythagoras Samius ad exemplum vitae humane primus formavit; cuius virgula subterior primam aetatem significat, incaertam quippe et quae adhuc se nec vitii nec virtutibus dedit. Bivium autem, quod superest, ab adolescentia incipit: cuius dextra pars ardua est, sed ad beatam viam tendens; sinistra facilior, sed ad labem deducens<sup>109</sup>.

Già Lattanzio, però, aveva indicato nelle due vie gli opposti percorsi verso Inferno e Paradiso, di contro ai filosofi classici che – ignari delle prospettive eterna – si erano limitati a considerare le due vie in una dimensione terrena, riducendole a frugalità e intemperanza («Omnis ergo haec de duabus viis disputatio ad frugalitatem ac luxuriam spectat»):

Duae sunt viae (Constantine imperator) per quas humanam vitam progredi necesse est: una, quae in coelum ferat; altera, quae ad inferos deprimat; quas et poetae in carminibus, et philosophi in

---

<sup>106</sup> W.B. STANFORD, *The “Maggior Fortuna” and the Siren in “Purgatorio” XIX*, in D. Nolan (acd.), *Dante Commentaries. Eight studies of the Divine Comedy*, Dublin, Irish Academy Press, 1977, pp. 85-91: 86. Che la Maggior Fortuna simboleggi la scelta, è condiviso da M.A. BASILE, *op. cit.*, p. 61, che ritiene comunque che il rimando ai geomanti indichi il sogno come veritiero.

<sup>107</sup> Il fatto che possa esservi, nel nome stesso della Maggior Fortuna, «una segreta allusione ad un felice segno propiziatorio», (M. SANTORO, *op. cit.*, p. 429) non compromette naturalmente l’immagine del bivio, e del pericolo corso. V. CAPPOZZO, *Libro dei sogni e geomanzia*, cit., p. 217, ricordando la contrapposizione tra i segni della Fortuna maior, positiva, e Fortuna minor, tendenzialmente negativa, vi proietta la duplicità della femmina balba / sirena.

<sup>108</sup> SERV. *Aen.* VI 136: «bivium autem Y litterae a iuventute incipere; quo tempore, homines aut vitia, idest partem sinistram, aut virtutes, idest dexteram partem, sequuntur».

<sup>109</sup> ISID. *orig.* 1, 3, 7. Passo poi ripreso nei suoi elementi essenziali da Rabano Mauro, *Comm. in Eccl.* 51, 9 (PL 109, col. 1123)

disputationibus suis induxerunt. Et quidem philosophi alteram virtutum esse voluerunt, alteram vitiorum: [...] Dicunt enim humanae vitae cursum Y litterae esse similem, quod unusquisque hominum, cum primae adolescentiae limen attigerit, et in eum locum venerit *partis ubi se via findit in ambas*, haereat nutabundus ac nesciat in quam se partem potius inclinet [...] <sup>110</sup>.

La “cristianizzazione” dell’apologo classico da parte di Lattanzio, d’altronde, arriva nel prosieguo del passo a inglobare proprio l’episodio del bivio della catabasi di Enea<sup>111</sup>, in cui il Tartaro era identificato direttamente con l’Inferno, e i Campi Elisi con il Paradiso. In un certo senso, dunque, Dante ripercorre davvero la strada di Enea, trovandosi ad affrontare, simbolicamente, lo stesso bivio.

La divaricazione dei percorsi, con gli opposti esiti a seconda che si sia presa la direzione verso destra o quella verso sinistra, costituisce peraltro la sinopia ideologica del percorso oltremondano tanto di Dante quanto di Ulisse. L’intero percorso del *viator* nell’Inferno, come noto, si svolge in fondo prendendo sempre a sinistra, mentre l’ascesa lungo in Purgatorio si snoda puntando sempre a destra<sup>112</sup>. Anche il viaggio dell’itacense verso il monte del Purgatorio come ricostruito in *Inferno* XXVI non solo, è stato già notato, sembra costituire un preannuncio della notturna discesa di Dante verso l’Inferno, ma sembra contenere in sé proprio la struttura astratta e concettuale della Y:

volta nostra poppa nel mattino,  
de’ remi facemmo ali al folle volo,  
sempre acquistando dal lato mancino.  
(*If* XXVI 124-126)

La ripartenza dopo la fatale piccola orazione enuncia un percorso rivolto al «lato mancino» che lascia intravedere come, giunti al bivio delle colonne d’Ercole, la «compagna picciola» abbia preso la

<sup>110</sup> LATTANZIO, *Institutions Divins* VI, par C. Ingremeau, Paris, Du Cerf, 2007, 3, 1-6, pp. 132-136.

<sup>111</sup> *Ivi*, 4, 1, p. 140.

<sup>112</sup> Per un’approfondita analisi di tale dimensione spaziale, in cui si combinerebbero astronomia e modello dell’*itinerarium mentis in Deum*, cfr. J. FRECCERO, *Un pellegrinaggio a spirale* [1961], in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 111-142.

strada di sinistra, quella che, per dirla ancora con Isidoro, conduce «ad labem»<sup>113</sup>. Anche la contrapposizione tra Ulisse ed Elia all'inizio del canto, veicolata implicitamente attraverso la similitudine della fiamma che nasconde il personaggio contenutovi, sembra peraltro sedimentarsi sullo schema della Y; al bivio c'è Dante, in posizione intermedia, appostato «sopra 'l ponte» sulla bolgia: da una parte, in basso, il dannato; all'altro estremo, in un "alto" suscitato nell'immaginazione dall'accostamento al volo di Elia, il profeta che si leva verso il paradiso. In un certo senso, dunque, Dante si trova tra le due possibili vie, la dispersione per mare di Ulisse o l'ascesa al cielo del profeta<sup>114</sup>.

Il tema del bivio, d'altronde, era ben diffuso nella cultura medievale; davvero significativo è un apologo presente nel *Dialogus miraculorum* di Cesario di Heisterbach, in cui un novizio, la notte prima di abbandonare il convento, si ritrova in sogno di fronte a un bivio le cui due strade si inoltrano in un bosco (*de novicio tentato, et per nocturnam visione duarum viarum ad viam reducto*).

Visum est ei, quia staret ante ostium portae, de qua duas hinc inde consideravit vias exire. Una ex illis vergebat ad dexteram, altera ad sinistram; utraque tamen ducebat in silvam oppositam. Stante novicio in bivio, cum dubitaret quam illarum eligeret, senem quandam cominus stare conspexit. [...] «Via haec, quae est a dextris, in nemore per breve spatium spinosa est, inaequalis, lutosa et aspera. Postea sequitur campus amoenissimus, longus, planus, variisque floribus decoratus. Via vero quae est a sinistris, in silva quidem commoda est, plana, sicca, lata, et bene trita, satisque deliciosa, sed non longa. Cui campus mox continuatur longus, scopulosus, lutosus et asperrimus, etia ipso visu horrendus. Ecce totum praedixi tibi; quodcunque volueris elige.» [...] «Silva praesens vita est, in qua more arborum homines crescunt per aetatem, et succiduntur per mortem. [...]

<sup>113</sup> B. MARTINELLI, *La passione e il limite. L'inutile avventura di Ulisse Inferno XXVI in Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia, 1993, II, pp. 485-506: 489-491.

<sup>114</sup> D'altronde è da ricordare che Elia, che sale al cielo in un carro infocato («ecce currus igneus et equi ignei diviserunt utrumque et ascendit Helias per turbinem in caelum», IV Reg. 2, 11), si contrappone anche ai *curiosi* Fetonte e Icaro, che bruciarono pagando con la vita il loro volo dissennato, e che sono già stati letti in controtipo nel primo sogno come figura negativa di Dante. Cfr. M. FRANKEL, *The Context of Dante's Ulysses: The Similes in Inferno XXVI, 25-42*, in «Dante Studies», CIV (1986), pp. 99-119: 100.

Campus vero longus et amoenus, paradisus est, quam per multas tribulationes oportet nos introire”<sup>115</sup>.

Siamo chiaramente di fronte a un’elaborazione del mito di Ercole, ma al contempo le analogie con l’episodio dantesco sono davvero notevoli. In primo luogo il bivio è in realtà visto in sogno, con funzione di ammaestramento su quale dovrà essere la scelta nella vita reale; anche in questo caso, inoltre, il protagonista è aiutato da una figura onirica che ha una chiara matrice sovrumana, quale è la donna santa e presta; inoltre le due vie sono sottoposte a una cristianizzazione con una chiara implicazione escatologica, sicché una via porta alla dannazione e una alla salvezza. Soprattutto, però, le due vie sono strettamente connesse a una selva da attraversare, e al termine del percorso possono esserci due scenari opposti: uno (infernale) che potrebbe essere ricondotto alla paurosa «selva selvaggia e aspra e forte» in cui *viator* ha rischiato, e ancora rischia, di perdersi; l’altro, raggiungibile attraverso una via faticosa, porta a un «campus amoenissimus, longus, planus, variisque floribus decoratus» in cui è molto facile riconoscere, oltre che il Paradiso (come spiega il monaco narratore del *Dialogus miraculorum*), il Paradiso terrestre che costituisce la meta di Dante nel Purgatorio<sup>116</sup>. Proprio l’*exemplum* di Cesario di Heisterbach non solo attesta la diffusione del tema del bivio nella cultura medioevale, anche a livelli bassi, ma costituisce per certi versi una forma intermedia tra l’apologo classico e il sogno dantesco; questo, a sua volta, avrebbe combinato la dimensione onirica e la coloritura cristiana di Cesario con l’allegoria di Cicerone, embrione di una dimensione figurativa.

Entrambi i modelli, comunque, sia quello classico sia quello cristiano, hanno come loro fulcro il tema della scelta, che in ambito cristiano si configura come libero arbitrio: ciò è la sottotraccia anche dell’episodio dantesco, in cui però – ed è uno degli elementi di novità, di questa complessa elaborazione di temi e di immaginari – il libero arbitrio è reso inerte dall’accidia; infatti, a differenza di Ercole che sa scegliere autonomamente proprio perché semidio

<sup>115</sup> CESARIO DI HEISTERBACH, *Dialogus miraculorum*, Turnhout, Brepols, 2009, IV 53, pp. 800-804.

<sup>116</sup> In forma meno densa e icastica era presente già in LATTANZIO, *op. cit.*, 3, 2-3 (p. 142).

(«Iovis satu edito»), e similmente invece al novizio di Cesario di Heisterbach, il poeta necessita di un intervento divino per poter compiere la propria scelta<sup>117</sup>. Proprio questa singolare congruenza di apologo classico ed *exemplum* cristiano permette di proiettare il secondo sogno sull'*incipit* della *Commedia*, delineando una *mise-en-abyme* tra il Dante onirico del sogno della sirena e il Dante *viator*. Come già osservato, lo statuto ambiguo del poema è dovuto anche ai riferimenti al sonno che segnano inizio e fine della *Commedia*; così come natura onirica è stata riconosciuta da molti lettori al ritrovarsi improvviso del *viator* nella selva della perdizione<sup>118</sup>.

Il gioco di rispecchiamento onirico tra cornice e secondo sogno sembra riconoscibile in diversi elementi: in primo luogo il fatto che Dante si trova smarrito nella selva avendo perduto la «diritta via», la strada giusta, che già gli antichi commentatori interpretavano come il braccio destro, virtuoso, della Y pitagorica<sup>119</sup> inscenata nel sogno della femmina balba. Ad esempio Benvenuto parla esplicitamente di un bivio, il cui braccio sinistro conduce all'assuefamento ai diletti e alla perdizione:

Unde nota hic quod homo a principio vitae ambulat cum somno ignorantiae et peccati innati usque ad tempus adolescentiae, sed non meretur, nec demeretur, quia nondum habet usum liberi arbitrii; sed adveniente tempore adolescentiae invenit bivium, et tunc imminet magnum periculum ne divertat ad sinistram potius quam ad dexteram; facilius enim declinat ad sinistram, quia assuetus delectationibus sensibilibus, quasi ratione sopita, relinquit viam rectam virtutum, et vagatur per abrupta viciorum.

<sup>117</sup> G. SASSO, *op. cit.*, p. 18.

<sup>118</sup> La selva in cui Dante si è smarrito permette di suggerire inoltre un secondo tipo di erranza; come osserva corsivamente A. PAGLIARO, *Ulisse*, in *Ulisse. Ricerche semantiche*, cit., pp. 371-432: 401 «Anche l'Ulisse dantesco è "perduto", come un cavaliere del ciclo arturiano, partito per l'avventura nella foresta, e non più tornato»; così anche il verso «perdendo me, rimarreste smarriti» di *Pd II* permette di stratificare lo smarrimento originario di Dante, il perdersi di Ulisse per mare, l'erranza dei cavalieri dei romanzi (L. BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione*, cit., p. 3).

<sup>119</sup> G. MAZZONI, *op. cit.*, nel suo commento, dopo un'ampia rassegna sulla ricca metafora biblica e poi romanza della via smarrita (pp. 32-34), si sofferma con una ricca esemplificazione sulla Y tanto in testi classici e cristiani (pp. 35-37) quanto nei primi commenti danteschi (pp. 37-39), anche se preferisce la «ben precisa connotazione biblica», e caso mai il principio di poeta della *Dirittura* nonché *Cv IV XII* 14-20 (p. 39, e poi p. 42).

Francesco da Buti, poi, nel commento alle prime tre terzine parla dapprima di una biforcazione, la cui strada sinistra punta alla valle della selva e quella destra al monte della virtù, formalizzando così la topografia del primo canto infernale; in seguito esplicitamente menziona la lettera pitagorica, qui indicata come una V, insistendo sull'intervento della ragione che permette di riconoscere l'errore del percorso:

Et è da notare che il termine di questa valle si è l'entramento suo, ove è la forza delle due vie, che l'una è sinistra e va nella valle delli vizi, e l'altra è destra e monta in sul monte delle virtù; [...] come è giunto alle due vie; cioè ritta delle virtù e manca di vizi, che mostra Pittagora per la lettera V, e' va per la via manca, seguendo la diletanza del mondo; cioè i beni fallaci: e seguendo quella, crescendo poi per la pratica lo cognoscimento della ragione, s'avvede d'aver errato e non avere preso la via diritta che mena al sommo bene, lo quale ognuno naturalmente desidera.

Il passo di Francesco da Buti permette di individuare il secondo elemento di collegamento tra sogno e cornice: il ruolo della ragione nella consapevolezza della strada erronea comporta infatti l'intervento di Virgilio, sia pur mediato, tanto in *Inferno* I che nel sogno della femmina balba. Il soccorso di Virgilio nel secondo sogno sembra quindi riattualizzare il proprio intervento salvifico nella selva, entrambi innescati da una figura femminile. Tale riecheggiamento però suggerisce di recuperare l'*exemplum* del novizio per osservare nuovamente come si istituisca un visibile parallelismo tra il *senex* salvifico e Virgilio, entrambi intervenuti nella selva; ma anche per osservare una fondamentale differenza: il primo domanda la scelta tra le due vie interamente al novizio («Ecce totum praedixi tibi; quodcunque volueris elige»), riconoscendone quindi pienamente il libero arbitrio; il secondo, al contrario, nella selva si assume l'incarico, se non di decidere al posto di Dante, senz'altro di proporsi come colui che conosce che cosa sia bene per lui («Ond'io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida», I 112-113), negandone dunque pienamente il libero arbitrio. E forse, a livello di ricezione, vale la pena di osservare che i manoscritti di Budapest e Copenaghen raffigurano Dante, nella miniatura d'apertura a *Inferno* I, nella posizione iconograficamente tipica del melanconico, seduto, che si sorregge la testa con la mano, come nel *De officiis* viene detto che Ercole si sedette

a riflettere davanti al bivio; si chiude così una struttura ad anello, interna al poema, in cui un personaggio “accidioso” viene salvato da un intervento divino alla divaricazione tra due strade. Anche in questo caso, però, riaffiora forse non a caso la figura di Adamo, come suggerito da un passo segnalato da Mazzoni nel suo dottissimo esempio di commento; tra i testi citati in merito a *IfI* 3 il critico menziona infatti un passo delle *In Ecclesiam Homiliae* di Ugo di San Vittore, in cui il primo uomo è rimproverato proprio per avere abbandonato il «rectum iter», «quasi ad sinistram pergens» riducendosi così «huc et illuc quasi errabundus et vagus [...] quarens veritatem ubi non est»<sup>120</sup>. Un passo che potrebbe pienamente adattarsi all’Ulisse dantesco, errabondo e “vagante” sul mare, e che cerca «virtute e canoscenza» là dove non potrà trovarla.

La centralità della dimensione odeporica all’interno del sogno, d’altronde, è motivata dalla sua presenza fin dai primi elementi introduttori all’episodio, depositandosi nello specifico in quei pensieri che si erano infiltrati nei meccanismi di formazione del sogno; mentre il *viator* già «sonnolento vana», ed è dunque particolarmente disposto a incapsulare ciò che sta per avvenire nei suoi sogni, irrompono sulla scena i dannati che proclamano *exempla* di accidia punita: gli Ebrei che furono riottosi ad addentrarsi nella Terra promessa, e i Troiani che preferirono fermarsi in Sicilia, anziché varcare il mare e raggiungere quella terra promessa loro dagli dei e dal destino. Lo stesso riferimento ai troiani che non proseguirono fino nel Lazio è parte del più ampio sistema oppositivo tra Enea e Ulisse, e in un certo senso è esso, in virtù di tale forza contrastiva, a innescare l’immaginario ulissiaco di un sogno in cui tanto peso hanno i pensieri pre-sonno<sup>121</sup>. In entrambi i casi ad ogni modo, sia per i Troiani sia per gli Ebrei, l’accidia va dunque ben al di là dell’indolenza, dell’indugio, ma è collegata proprio a un movimento, a una deviazione rispetto al percorso assegnato dalla volontà superiore.

<sup>120</sup> UGO DI SAN VITTORE, *In Ecclesiasten Homiliae* XIX, 8 (PL 175, c. 167B).

<sup>121</sup> D. THOMPSON, *op. cit.*, p. 47: «Before he falls asleep, the last words Dante hears concern those who did not last to the end of the journey, those who had not heart for establishing the Roman Empire. He then proceeds to dream about the siren who lured Ulysses off his course: Ulysses’ divagation is measured against the steadfastness of Aeneas».

7. *Una donna che non è ciò che pare*

La dimensione erotica della sirena, come già osservato, è decisamente marcata, e il lessico ne è sufficiente testimonianza. Prima ancora però che dalla creatura in sé, tale aspetto è dato già dall'ambientazione marina, collegata intrinsecamente alla concupiscenza (come attesta il mito della nascita di Venere, con la quale la sirena del sogno ha qualche rassomiglianza<sup>122</sup>); lo stesso ipotesto equoreo dell'*incipit* della *Commedia* è stato collegato alla sensualità: Singleton, ad esempio, in merito al verso «la fiumana ove il mar non ha vanto» (*If* II 108) ricorda un passo del *De arca Noè morali* di Ugo da S. Vittore:

ideo autem aquis concupiscentia huius mundi comparatur, quia fluxa est et lubrica, et ad similitudinem aque deorsum currentis semper ima petit, suosque instabiles, et dissolutos reddit<sup>123</sup>.

È indubbio che, come molti critici hanno rilevato, nella speciosa bellezza della femmina balba si sedimentano modelli e archetipi diversi: nell'*incipit* del *De consolatione philosophiae*, l'apparizione della donna Filosofia che scaccia le muse appellandole «scenicis meretriculas» e «Sirenes usque in exitium dulces»<sup>124</sup>; l'esempio 193 della *Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti*, con una fanciulla attraente frontalmente e repulsiva posteriormente («Si videres me a parte posteriori, nunquam placeret tibi anterior mea pulcritudo») e che dichiara di essere un'immagine del mondo<sup>125</sup>. Ma certo c'è un altro ambito di particolare pregnanza perché connesso con il tema della tentazione erotica e con l'ancestrale

<sup>122</sup> Tra i molteplici valori dell'acqua, si trova anche quello dei «lubrica pravorum desideria», in ALANO, *Liber in distinctionibus dictionum theologiarum* (PL 210, c. 704D). ISID. *orig.* 11, 3, 31, della sirena, pur vista come mezzo uccello, dice: «Quae inde in fluctibus conmorasse dicuntur, quia fluctus Venerem creaverunt»; così le sirene erano legate all'acqua come elemento proprio della lussuria anche in BRUNETTO LATINI: «conversoient en eue, por ce que luxure est faite de mostour» (*Tesoro*, a cura di P.G. Beltrami e P. Squillaciotti, Torino, Einaudi, 2007, I, p. 136).

<sup>123</sup> UGO DA S. VITTORE, *De arca Noè morali*, 7 (PL 176, c. 673A).

<sup>124</sup> BOETH. *cons.* 1, 1, 8 e 11.

<sup>125</sup> Si tratta della Frau Welt, per cui cfr. W. LEDERER, *Frau Welt, o il profumo del disfacimento*, in *Ginofobia: la paura delle donne*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 41-48. Si aggiunge che M. PICONE, *Canto XIX*, cit., pp. 294-295, che ricorda anche come la metamorfosi risenta delle teorizzazioni di Andrea Cappellano, per il quale l'amore può trasformare «personam degenerem et deformem» in «nobilem et formosam».



timore maschile che una figura femminile bellissima sia sostituita da un'orrenda, dallo ps. Ovidio del *De Vetula*<sup>126</sup>, alla nauseabonda avventura veronese di Machiavelli, alla creatura infernale della stanza 237 di *Shining*: un timore che, in ambito medioevale e di misoginia ecclesiastica, portò a molti *exempla* di tentazioni di eremiti o sacerdoti a opera di diavoli sotto forma di bellissime fanciulle, come – per fare un solo esempio dal *Dialogus miraculorum* di Cesario di Heisterbach – l'episodio in cui lo scolastico Johannes, «vir quidem satis literatus, sed levis et lubricus», giace con diavolo credendolo donna<sup>127</sup>; e particolare fortuna nella dantistica in merito al secondo sogno gode la tentazione a opera della *foetida Aetiopissa* suggerita da Toffanin<sup>128</sup>.

Contiguo a questo alveo monastico, il denudamento<sup>129</sup> del pestilenziale ventre della femmina balba potrebbe d'altronde trovare una giustificazione coerente in due passi di Oddone di Cluny; il primo di singolare aderenza perché, ricordando come sotto l'involucro della sensuale pelle femminile non vi siano che umori e sterco, si propone proprio come un rimedio contro gli allettamenti dell'eros:

Nam corporea pulchritudo in pelle solummodo constat. Nam si viderent homines hoc quod subtus pellem est, sicut lynces in Boetia cernere interiora feruntur, mulieres videre nausearent. Iste decor in flegmate, et sanguine, et humore, ac felle, consistit. Si quis enim considerat quae intra nares, et quae intra fauces, et quae intra ventrem lateant, sordes utique reperiet. Et si nec extremis digitis flegma vel stercus tangere patimur, quomodo ipsum stercoris saccum amplecti desideramus?<sup>130</sup>

<sup>126</sup> Menzionato da M. PICONE, *ivi*, pp. 303-304.

<sup>127</sup> CESARIO DI HEISTERBACH, *op. cit.*, III 10, pp. 534-536. Si vedano anche la *Vita di Antonio* di Atanasio (5, 5), le vite di Andrea, Bartolomeo, Ippolito nella *Legenda Aurea*; e ancora Rufino, *Historia monachorum*, c. 1 (PL 21, c. 399).

<sup>128</sup> G. TOFFANIN, *La 'foetida Aetiopissa' e la 'femmina balba'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXVII (1921), pp. 147-149.

<sup>129</sup> Sono stati richiamati anche *Is* 3, 16-17 e, forse più pertinentemente, *Ez* 16, 37: «ecce ego congregabo omnes amatores tuos quibus commixta es / [...] / et nudabo ignominiam tuam coram eis / et videbunt omnem turpitudinem tuam».

<sup>130</sup> ODDONE DI CLUNY, *Collationum libri tres*, II, 9 (PL 133, cc. 556B-C). Per certi aspetti simile la proposta di P. CHERCHI (*Per la "femmina balba"*, in «Quaderni di Italianistica», VI [1985], pp. 228-232) che propone un ripugnante rimedio tratto dal trattato medico *Lilium medicinae*.

Un passo che sembra ancor più pregnante dell'annotazione di Pietro di Dante che, indicando nella donna santa e presta la «intellectualis nostra virtus» capace di smascherare gli allettamenti della sirena, rimanda al passo di Boezio sugli uomini che, se guardassero con occhi di lince, saprebbero vedere sotto la bellissima apparenza di Alcibiade l'oscenità del suo corpo: «Unde Boetius circa hoc ait: si lynceis oculis homines interentur, nonne introspectis visceribus, illud Alcibiadis superficie pulcherrimum corpus turpissimum videretur?»<sup>131</sup>. Il secondo passo di Oddone è di fondamentale interesse perché – in un singolare parallelismo con l'intervento della donna santa e presta – descrive l'intervento della «divina gratia»<sup>131</sup> in soccorso di Geraldo di Aurillac, tentato, a opera del demonio, dagli assalti del desiderio: in questo caso l'intervento divino permette a Geraldo di vedere la vera natura «*deformis*» della fanciulla quasi per una sua improvvisa metamorfosi, al punto da rendergli difficile credere che si tratti della stessa donna<sup>132</sup>.

Nondimeno, è possibile forse individuare un'ulteriore vena di questa particolare condensazione, che permette di giustificare la connessione in un'unica figura di molti degli elementi culturali affrontati fino ad ora e ne spiega la connotazione onirica; la «femmina», infatti, si delinea come figura: a) intimamente connessa all'acqua in quanto sirena; b) vista a mezzanotte, o comunque in connessione con la luna; c) dotata di un canto ammaliante; d) con chiara disponibilità sessuale; e) che promette l'appagamento di ogni desiderio (da intendersi ovviamente con valore negativo, perché legato a beni caduchi); f) con una duplice natura, sia in quanto sirena bimorfa sia in quanto creatura insieme affascinante e ripugnante; g) che subisce uno smascheramento a opera di un intervento divino; h) che appare in sogno.

Questi stessi elementi ricorrono anche nel racconto della “sposa meravigliosa” che segna la nascita della tipologia “melusiniana” della fata<sup>133</sup>: un giovane incontra in un bosco – in genere vicino

---

<sup>131</sup> Che peraltro è una delle interpretazioni della figura della «donna santa e presta».

<sup>132</sup> «Cui tam deformis eadem puella mox visa est, ut non crederet eam esse quam viderat» (ODDONE DI CLUNY, *De vita sancti Geraldi*, I, 9 (PL 133, c. 648C).

<sup>133</sup> Si vedano J. LE GOFF, *Melusina materna e dissodatrice*, in *Tempo della chiesa tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 287-312; L. HARF-LANCNER, *Morga-*

all'acqua (una fontana, un lago o un fiume), ma talora sulla riva del mare se non direttamente "in mezzo mar" – una donna meravigliosa con cui si sposa; il matrimonio apporta al giovane ricchezza e potere; lo sposo però viola un tabù, in genere quello di non vedere la moglie nuda, e quando ciò accade scopre che in realtà la donna è un serpente, o un drago; la creatura si dilegua e con lei svanisce la fortuna del giovane. Si tratta di un racconto diffusissimo nel folklore europeo, e che compare in testi fortunati come gli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury<sup>134</sup>, il *De principis instructione liber* di Giraud de Barri<sup>135</sup>, il *sermo XV del Super Apocalypsim* di Goffredo di Auxerre<sup>136</sup> e soprattutto i *Nugis Curialium* di Walter Map<sup>137</sup>. Si propone qui, racconto per racconto, una breve rassegna degli elementi che erano stati individuati per la sirena:

a) Wastinus, che viveva «secus stagnum Brekeniauc», vede le fate immergersi nelle acque del lago, e il figlio che avrà da una di loro viene trascinato dalla madre nello stesso lago<sup>138</sup>; Raimundus incontra la fata lungo un fiume; Henno trova la fanciulla, che sostiene di essere stata abbandonata da una nave, lungo la costa normanna; lo *iuuenis* di Goffredo, «natanti peritus», incontra la fata, quasi fosse una vera sirena, mentre si bagna in mare.

b) Wastinus osserva le fate per tre notte consecutive illuminate dalla luna; Edricus, prima di incontrare la fata, vaga fino a mezzanotte («mediam usque noctem»); lo *iuuenis* incontra la fata al crepuscolo di una notte dalla luna luminosa («circa crepusculum noctis clarius luna lucente»).

---

na e Melusina. *La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989; A. VÀRVARO, *Le spose soprannaturali*, in *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1994.

<sup>134</sup> In particolare gli episodi di Raimondo di Rosset (I 15) e della *domina castris de Esperuer* (III 57)

<sup>135</sup> L'episodio della contessa di Anjou (III 27, pp. 301-302). Si cita da GIRAUD DE BARRI, *Giraldi Cambrensis Opera*, vol. VIII, *De principis instructione liber*, a cura di G.F. Warner, Wiesbaden, Kraus, 1964 (anast.).

<sup>136</sup> Gli episodi del «*iuuenis quidam*» (30-91, pp. 184-185) e della donna di Langres (107-144, pp. 186-187). Si cita da GOFFREDO DI AUXERRE, *Super Apocalypsim*, a cura di F. Gastaldelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970. I due episodi ricorrono sostanzialmente identici presso VINCENZO DI BEAUVAIS, *Speculum naturale*, II 126-127).

<sup>137</sup> Soprattutto gli episodi di Wastinus Wastiniauc (II 11), Edricus il selvaggio (II 12), Henno (IV 9), Gerberto [di Aurillac] (IV 11). Si cita da WALTER MAP, *De nugis curialium*, a cura di M.R. James, Oxford, Clarendon, 1983.

<sup>138</sup> Ivi, II 11, p. 148.

c) nell'episodio di Wastinus le fate danzano e cantano (*choreas*); Edricus vede una «*maximam coream*» di donne dal canto dolcissimo; la fata di Henno parla con una tale voce da colomba che sarebbe potuta sembrare un angelo.

d) nell'episodio di Wastinus le stesse fate rivelano come catturare una di loro, e questa accondiscende alla cattura; Edricus per tre notti e giorni si sollazza a piacimento con la fata che ha rapito, e questa accetta quietamente la «*venerem voluptatis eius*»<sup>139</sup>; alle parole lascive di Raimundus la donna risponde che se l'avesse sposata avrebbe potuto godere di lei («*ipsius poterit optatis frui complexibus*»<sup>140</sup>); la fata ripescata dallo *iuvenis* è nuda e accetta subito di sposarsi; il giovane della donna di Langres, invaghitosi, rapisce la dama. Gerberto, da parte sua, si precipita nel “bellissimo piacere di Venere”, e, potendosi dedicare finalmente allo studio, trae giovamento tanto dalle lezioni universitarie quanto da quelle veneree («*nec minus eum promovet leccio lectoris in studio quam lectricis in lecto*»). È dunque evidente la connotazione erotica delle fate, derivata anche dalla sovrapposizione con la “ninfa” classica, termine che infatti spesso ricorre nei racconti medievali di ambito ferico<sup>141</sup>.

e) la fata catturata da Wastinus gli promette i suoi servigi e la sua obbedienza; a Edricus la fata assicura benessere materiale e personale, ma che quando sarà rotto il tabù decadrà da tale felicità; Henno vede nella donna compiersi i suoi *desideria*; la fata dice a Raimundus che egli avrebbe goduto di una «*summa temporalium felicitate*»<sup>142</sup> ma che se avesse infranto il divieto sarebbe stato privato di ogni bene; la fata del *iuvenis*, violato il tabù, lamenta il bene che avrebbe potuto assicurargli, e in seguito ne rapisce il figlio tra i flutti. Ancor più esplicitamente la fata di Gerberto gli promette quanta opulenza avrebbe potuto desiderare, specificando che tali ricchezze non sarebbero state come le altre che si rivelano fallaci.

f) tutte le creature godono di una duplice natura (apparenza umana e natura ferica), ma in alcun casi si tratta anche di una duplicità fisica; la fata di Henno, osservata al bagno, rivela di essere un *draco*; quando Raimundus costringe la fata a mostrarsi, questa, trasformatasi in serpente, scompare immergendo la testa nell'acqua

<sup>139</sup> WALTER MAP, *op. cit.*, II 12, p. 156.

<sup>140</sup> GERVASIO DI TILBURY, *op. cit.* p. 88.

<sup>141</sup> L. HARF-LANCNER, *op. cit.*, p. 9.

<sup>142</sup> GERVASIO DI TILBURY, *op. cit.*, p. 88.

del bagno; la donna di Langres, quando viene osservata nuda, rivela di essere «non feminam sed serpentem», ed è vista «per balneum [...] circuire» con sinuose volute. Alcune puntualizzazioni sono necessarie: la distanza tra serpente, drago e sirena è più apparente che reale. Innanzitutto in questi racconti sia il serpente sia il drago sono equorei; in secondo luogo, anche nei bestiari, la differenza tra serpente e drago era assai sfumata. Inoltre, Girolamo, come puntualizzava nei suoi commenti, traduceva la parola ebraica *tannin* sia con sirena sia con drago, e in particolare in *Is* 43,20 tale parola era resa con *dracones* da Girolamo a fronte del *sirenae* nelle versioni precedenti<sup>143</sup>; e tale versetto era all'origine di un passo di Vincenzo di Beauvais in cui i demoni erano definiti «onocentauri, pilosi, syrenae, lamiae, dracones»<sup>144</sup>. Infine, nelle miniature del peccato originale, il serpente era rappresentato con testa femminile<sup>145</sup> (e dunque appariva assai simile a una sirena), e nell'iconografia, Melusina è rappresentata come serpente, drago o, appunto, sirena<sup>146</sup>; per altro proprio l'aspetto iconografico permette di istituire un interessante raffronto con il primo sogno, o quantomeno con la scena nella Valletta che lo introduce: la «biscia» tentatrice, infatti, è resa sovente nelle miniature con una testa femminile che l'assimila al serpente dell'Eden<sup>147</sup>.

g) tutte le fate “melusiniane” subiscono uno smascheramento, anche se in genere si tratta di un errore, gravido di conseguenze, da parte del marito; in una particolare declinazione, però, la fata

<sup>143</sup> E. FARAL, *La queue de poisson des sirenes*, in «Romania», LXXIV (1953), pp. 433-506: 434-436.

<sup>144</sup> VINCENZO DI BEAUVAIS, *Speculum naturale*, cit., II 112, c. 149E.

<sup>145</sup> C. FRUGONI, *La donna nelle immagini, la donna immaginata*, in G. DUBY e M. PERROT (acd.), *op. cit.*, pp. 424-457: 432. Cfr. VINCENZO DI BEAUVAIS, *Speculum naturale*, cit., XX 33, c. 1478E: «Draconopedes serpentes [...] facies virgineas habentes humanis similes, in draconum corpus desinentes. Credibile est huius generis illum fuisse, per quem diabolus Evam decepit». Evidente il calco da HOR. *ars.* 4, uno dei passi determinanti per la natura ittica delle sirene, a conferma dell'eccezionale densità di richiami della sirena dantesca.

<sup>146</sup> L. HARF-LANCNER, *op. cit.*, p. 191. Anche J. LE GOFF, *Melusina*, cit., p. 306, coglie la connessione di Melusina con la sirena; un accenno a tale nesso con qualche applicazione al secondo sogno, in C. NARDI, *op. cit.*, p. 47.

Si veda infine STITH THOMPSON, *Motif index of Folk literature*, B29.1 e B29.2.

<sup>147</sup> P. BRIEGER, *op. cit.*, p. 164, in riferimento alle miniature di *Pg* VIII, osserva: «The serpent is either a dragon or a thin snake to which a female head may be joined».

viene strappata al suo originale contesto folklorico, neutro quando non positivo, per essere riletta in chiave cristiana ed essere così trasformata in una figura demoniaca<sup>148</sup>. Già l'associazione con serpenti e draghi (simboli demoniaci per eccellenza) è significativa, e così la fata del *iuvenis* è definita esplicitamente un demone in sembianza femminile («in specie mulieris daemonium»); inoltre talora la donna viene smascherata perché viene notato che a messa evita i momenti dell'Asperges e della consacrazione: la contessa di Anjou, trattenuta alla messa, vola via dalla finestra più alta, mentre la fata di Henno viene addirittura aspersa con l'acqua benedetta e fugge dal tetto «ululatu magno»<sup>149</sup>.

Resta, sempre legato all'ambito demoniaco, la connessione della fata con il tema dell'incubo/succube<sup>150</sup>: Edricus, ad esempio, vedendo le fate ricorda di avere udito di falangi notturne di demoni e delle loro mortifere visioni, e in più, al termine della vicenda, il narratore commenta: «Audivimus demones incubos et succubos, et concubitus eorum periculosos»<sup>151</sup>. Ma ancor più, nell'episodio di Gerberto di Aurillac (il racconto più ampio, ma anche più marcatamente demoniaco), questi teme di trovarsi di fronte a un «fantasma sive prestigium», e la stessa fata, per rincuorarlo, osserva: «Times forsitan illudi, et sucubi demonis in me vitare tendis argucias»<sup>152</sup>. Una connessione resa esplicita dal commento finale che Gerberto fosse stata invischiato dal «glutino diabolico»<sup>153</sup>. Non solo: Gervasio, nel capitolo *De lamiis et nocturnis larvis* dedicato alle creature demoniche notturne, non solo associa, ricalcando un passo già visto di Agostino, *Silvanos et Panes*, creature boschive come le fate, agli incubi, ma, senza orma di dubbio, definiva le succubi "fate", ricordando come la conclusione del rapporto con loro comportasse la fine di ogni fortuna:

---

<sup>148</sup> Soprattutto dopo il Concilio Laterano IV (1215), cfr. J.-C. SCHMITT, *Medioevo* «superstizioso», cit., p. 95.

<sup>149</sup> WALTER MAP, *op. cit.*, IV 9, p. 348. Similmente accade, in GERVASIO DI TILBURY, alla «domina castris de Esperuer» sulla cui origine non ci si sofferma ma la cui natura demoniaca è chiara.

<sup>150</sup> Si ricordi che E. JONES, *The nightmare*, New York, Grove, 1959, sottolinea la matrice erotica dell'incubo, e dedica particolare spazio al ruolo iconico svolto dalla strega.

<sup>151</sup> WALTER MAP, *op. cit.*, II 12, p. 158.

<sup>152</sup> *Ivi*, IV 11, pp. 352, 354.

<sup>153</sup> *Ivi*, IV 11, p. 362.

Hoc scimus ... quod quosdam huiusmodi larvarum, quas fadas nominant, amatores audivimus, ... qui, cum ab huiusmodi fadarum se abstraxerunt amplexibus aut illas publicaverunt eloquio, non tantum temporales successus sed etiam misere vite solatium amiserunt<sup>154</sup>.

Si tratta, come evidente, della sinopia dei racconti della sposa incantata che sono stati qui contemplati; la fata dunque è, nella sua concretezza, un'*inclusio*, una succube, come la femmina-sirena dantesca lo è nel sogno. Ma è possibile una ulteriore connessione tra sirena e fata. Se, come si è visto, in genere gli incontri si verificano di notte, sia Henno sia Gerberto incontrano però la fata nell'«hora meridiana»; anzi, il nome della fata che alletta Gerberto è proprio *Meridiana*. Un nome parlante, intrinsecamente connesso al «demon meridiano», emblema dell'accidia a cui è intestata la cornice in cui si svolge il sogno e già preannunciata dal riferimento a Saturno; ma anche un nome connesso strettamente con gli incubi notturni, come ricorda il salmo 90: «non timebis a timore nocturno, / a sagitta volante in die, / a negotio perambulante in tenebris / ab incurso et daemonio meridiano» (*Ps* 90, 5-6)<sup>155</sup>.

Ma vi è un'ulteriore aspetto che permette di collegare la fata «melusina», e in particolare la Meridiana di Walter Map, alla sirena dantesca<sup>156</sup>. Gerberto di Aurillac, infatti, è il nome al secolo di papa Silvestro II, su cui nel medioevo nacque una cospicua leggenda nera (il racconto di Walter Map non è che una delle molte componenti<sup>157</sup>) che narrava come, grazie a un patto col diavolo, avesse attinto ai vertici della scienza, e da qui al papato. Ora, nei *Gesta*

<sup>154</sup> GERVASIO DI TILBURY, *op. cit.*, III 86, p. 730.

<sup>155</sup> Il salmo è citato nello stesso passo di CASSIANO (*Insitutiones*, cit., X 1, 9) dedicato all'accidia. Sul tema è imprescindibile, naturalmente, G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977. Da ricordare, poi, che L.A. PATON («IV. The Diana Myth and Fairy Tradition», in *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*, New York, Franklin, 1970 (1903), pp. 275-279) associa strettamente Diana, fate, demone meridiano e sirena; così D. MUSTI, *op. cit.*, p. 90, parla esplicitamente delle sirene come «demoni meridiani della solarità, ma, più in generale, del mare».

<sup>156</sup> A un rapporto tra la sirena dantesca e il demone meridiano accenna fuggacemente G. MAZZOTTA, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton UP, 1993, p. 138.

<sup>157</sup> Si vedano M. OLDONI, *Gerberto e la sua storia*, in «Studi medievali», XVIII (1977), pp. 1195-1270; e «*A fantasia dicitur fantasma*» (*Gerberto e la sua storia*, II), in «Studi medievali», XXI (1980), pp. 493-622 e XXIV (1983), pp. 167-245.

*regum anglorum* di Guglielmo Malmesbury, Gerberto scappa una notte dal convento per andare in Spagna, terra di Saraceni, sapere e magia, per tedio della condizione monacale o per cupidità di gloria<sup>158</sup>. Gerberto dunque si propone come figura accidiosa, e ulissiana nella sua inquietudine. Nel racconto di Map, Gerberto ottiene, oltre al benessere, anche il sapere proprio attraverso Meridiana; ammaestrato dalla sua “insegnante nel letto”, viene associato a Numa, istruito la notte dalla ninfa Egeria (anch’ella figura acquatica e silvana sottoposta a demonizzazione). L’intero episodio di Gerberto e Meridiana, dunque, è contraddistinto dalla *curiositas*, la stessa cupidigia di sapere che segnava l’Ulisse “storico” della bolgia dei consiglieri fraudolenti e l’Ulisse onirico purgatoriale. Ed è, a chiudere il cerchio, la stessa *curiositas* che è all’origine della nascita e della pratica della magia che pervade l’ambientazione del sogno e la stessa figura della sirena<sup>159</sup>.

Ultimo tassello e forse più interessante elemento di questa sinopia: Gerberto di Aurillac, come ricorda Guglielmo di Malmesbury, fuggì dal convento per recarsi in Spagna quando si trovò al suo «Pitagoricum bivium»<sup>160</sup>, compiendo dunque la scelta opposta rispetto al novizio di Cesario di Heisterbach. Sullo sfondo di tale plesso di testi e modelli, dunque, la proiezione onirica del *viator* si trova di fronte a una scelta, lasciarsi allettare dalla sirena-fata, o proseguire nel suo viaggio. La femmina-sirena è dunque l’ultimo tentativo demoniaco – attuato, come già aveva sancito Tertulliano, attraverso la donna, «diaboli ianua»<sup>161</sup>, ma donna che, in quanto sirena, è anche serpente – di distrarre il *viator* dal suo cammino<sup>162</sup> nell’ultima notte di debolezza. È proprio l’accidia, che costituisce lo sfondo del

---

<sup>158</sup> GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta Regum Anglorum*, a cura di R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1998, II 167, 1 («seu tedio monachatus seu gloriae cupiditate captus»).

<sup>159</sup> Nel sogno d'altronde è riconoscibile anche un altro archetipo ferico, ossia la tipologia morgianiana, in cui la fata rapisce il mortale, a volte attraverso un naufragio, nel suo regno, collocato in un’isola remota o in fondo alle acque (e si pensi anche soltanto alla Dama del Lago); una fata dunque intimamente connessa all’acqua, ancora una volta con una forte connotazione sessuale, e che, per di più, distoglie l’uomo dal suo percorso. L. HARF LANGNER, *op. cit.*, pp. 239 ss., 322, 328.

<sup>160</sup> GUGLIELMO DI MALMESBURY, *op. cit.*, II 167, 1.

<sup>161</sup> TERT. *De cultu feminarum*, I, c. 1, (PL I, c. 1419<sup>a</sup>).

<sup>162</sup> «Falsi autem illi fallacesque mediatores daemones [...] non viam praebent ad Deum, sed, ne via teneatur, impediunt» (AUG. *civ.*, 9, 18).



sogno, a impedire la scelta tra i due percorsi, tra la via di destra e quella di sinistra; e forse, in tal senso, i Geomanti, che scrutano l'orizzonte proprio nel dominante influsso di Saturno, acquisiscono un ulteriore significato: in campo torna infatti il libero arbitrio, negato da coloro che fanno discendere le azioni umane e il loro "disviarsi" dall'influsso degli astri<sup>163</sup>: «Però, se il mondo presente disvia, / in voi è la cagione, in voi si cheggia» (Pg XVI 82-83).

#### 8. *Virgilio, la debolezza della ragione, la sapienza*

Questione fondamentale sembra essere allora quali siano il ruolo e l'attendibilità della spiegazione di Virgilio, che pare ridurre la femmina / sirena ad allegoria delle ultime tre cornici che il *viator* deve ancora percorrere. Non sembra da tralasciare in merito che in *Purgatorio* XIX siamo di fronte a un'altra delle evidenti anomalie del secondo sogno, ossia la presenza di un'esplicita interpretazione del sogno. La visione onirica si trova così inscritta in una cornice interamente pagana, i geomanti all'inizio, e Virgilio in conclusione, entrambi impegnati in una razionale decriptazione dei segni onirici. Tradizionalmente nei sogni l'interpretazione è demandata a figura autorevole e saggia, come indubbiamente è Virgilio<sup>164</sup>. Spesso, in ambito cristiano, l'interprete è un eremita o un chierico, eppure anche in tali casi la congettura interpretativa è parziale e lacunosa<sup>165</sup>. Un elemento che già induce a qualche cautela nell'accettare le parole della guida come esaustive.

Non deve sfuggire, peraltro, che come siamo di fronte a due Dante, assistiamo anche allo sdoppiamento della guida: il Virgilio che, sollecitato dalla donna, interviene nel sogno a rivelare l'oscenità della sirena, e il Virgilio personaggio che fornisce un'interpretazione del sogno. Il primo, quale che sia la lettura dell'episodio, è indubbiamente latitante nella prima parte del sogno, e sembra rappresentare la fragilità della ragione di fronte alle insidie del peccato<sup>166</sup>; tornano

<sup>163</sup> M. DE BONFILS TEMPLER, *op. cit.*, pp. 46 ss.

<sup>164</sup> Si veda il ruolo svolto dalla madre e dai precettori di Gilberto di Nogent nell'interpretazione dei sogni contenuti nel *De vita sua*; cfr. J.-C. SCHMITT, *Sognare*, cit., p. 258.

<sup>165</sup> H. BRAET, *op. cit.*, p. 19.

<sup>166</sup> G. TULONE, *op. cit.*, p. 20: «il secondo sogno diviene esemplare nel dimostrare in quali trappole cada l'intelletto dell'uomo, se non rettamente guidato». Si veda

alla memoria al riguardo alcune delle più gravi incertezze patite dal maestro nel corso del viaggio infernale: forse, più ancora che lo scacco di fronte alla città di Dite, l'errore di accettare la scorta, deviante, dei diavoli della bolgia dei barattieri<sup>167</sup>. Non solo accettare la compagnia dei diavoli è pericoloso e foriero di perdizione in molte delle più popolari visioni dell'oltretomba, ed è quindi un errore che qualunque lettore coglie immediatamente, ma Agostino, nel *De civitate dei*, indica la funzione sviante dei demoni proprio con riferimento alla concreta dimensione odeporica («non viam praebent ad Deum, sed ne via teneatur, impediunt»). Non solo: poche righe dopo, sia pure implicitamente, Agostino indica per il cristiano l'alternativa tra due vie verso la salvezza («Quis tam infelix est, ut ista via mundari se existimet [...] et non potius eligat viam [...]»), implicando così proprio quel bivio, quella Y che costituirebbe la struttura sommersa del sogno della femmina balba<sup>168</sup>. Siamo dunque di fronte all'inadeguatezza della ragione a comprendere, e a guidare, il *viator* di fronte alle scelte del percorso; ma tale incapacità è forse dovuta proprio al fatto che l'insidia si cela nella superbia intellettuale che la ragione stessa, in quanto tale, non è in grado di frenare. Come di fronte alle insidie e ai cachinni dei Malebranche non è l'astratta ragione di Virgilio a percepire il pericolo, ma la carnalità di Dante, così è l'immaginazione del *viator* a rappresentare la tentazione e insieme a insegnare come eluderla.

Questione distinta ma affine, in fondo, è il comportamento dello stesso Virgilio personaggio; è sufficiente e completa la sua decriptazione del sogno<sup>169</sup>? La sua lettura razionalistica è sufficiente a spiegare il grumo semantico della visione, ricordando anche quanto osservato da Giovanni di Salisbury, ossia che le parole non potranno mai esaurire la molteplicità di sensi dei sogni? Io credo che la stessa forma del sogno, che ha in un certo senso delegittimato

---

inoltre in particolare il capitolo "Virgilio e il suo doppio", in G. MURESU, *op. cit.*, pp. 103-110, che insiste sul fatto che lo stesso Virgilio subisca la malia della sirena.

<sup>167</sup> M. DE BONFILS TEMPLER, *op. cit.*, p. 41: «l'incertezza di Virgilio [...] è paragonabile a mio parere solo a quella dimostrata dallo stesso dinanzi ai diavoli della città di Dite».

<sup>168</sup> AVG. *civ.* 9, 18.

<sup>169</sup> Tra i più risoluti negatori dell'attendibilità di Virgilio è C. HARDIE, *op. cit.*, che infatti (p. 218) attribuisce il denudamento della sirena alla donna santa e presta. Per dubbi sull'affidabilità di Virgilio si vedano anche P. BOYDE, *op. cit.*, p. 148 e G. SASSO, *op. cit.*, p. 6.

Virgilio mostrando come richieda il soccorso di un'entità paradisiaca, ne comprometta alla radice la lettura; il *viator* infatti si sta inoltrando in territori che non sono più leggibili con l'ausilio stesso della ragione, e il sogno stesso ne è un indizio<sup>170</sup>. Questa fragilità della figura di Virgilio funziona da ulteriore segnale del senso del sogno; questo è infatti giocato su una duplice traccia, sensualità dell'allettamento femminile e sviamento intellettuale, in cui il primo è forma sensibile e narrativa del secondo. La *sapientia mundi* offerta all'Ulisse del mito e l'appagamento sensuale promesso dalla sirena dantesca, infatti, in un certo senso si sovrappongono<sup>171</sup>. Anche nel già visto commento del *De finibus* ai versi omerici dedicati al canto delle sirene, infatti, il lessico rimandava a una *voluptas* del sapere, a una *discendi cupiditas*, dunque con una forte coloritura erotica. La *curiositas*, forma aberrante del sapere, è dovuta infatti per Agostino proprio a una "experienti noscendique libido"<sup>172</sup> (e si ricordi l'importanza del verbo "esperire" nel discorso di Ulisse in *If* XXVI); ma – ed è aspetto fondamentale – la *curiositas* per Agostino è strettamente legata a una dimensione corporea.

Huc accedit alia forma temptationis multiplicius periculosa. Praeter enim concupiscentiam carnis [...] inest animae per eosdem sensus corporis quaedam non se oblectandi in carne, sed experiendi per carnem vana et curiosa cupiditas nomine cognitionis et scientiae palliata. Quae quoniam in appetitu noscendi est, oculi autem sunt ad noscendum in sensibus principes, *concupiscentia oculorum* eloquio divino appellata est<sup>173</sup>.

O meglio, la *curiositas* ha l'aspetto, si ammanta, di dottrina e scienza, ma in realtà alla radice ha una matrice sensuale; e fondamentale è il ruolo degli occhi tanto che la curiosità potrebbe essere definita "concupiscenza degli occhi". Ecco che allora il ruolo fondamentale dello sguardo di Dante nel suo appuntarsi sulla femmina rendendola meravigliosa si collega proprio a questa forma di curio-

<sup>170</sup> Cfr. M. DE BONFILS TEMPLER, *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>171</sup> M. PICONE, *Canto XIX*, cit., p. 299: «mentre le sirene classiche offrono ad Ulisse la *sapientia mundi*, la sirena dantesca promette solo l'appagamento sensuale».

<sup>172</sup> AVG. *Confess.* X 35, 55.

<sup>173</sup> Ivi X 35, 54. Si veda in merito A. CAPODIVACCA, *Curiosity and the Trials of the Imagination in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California, 2007, pp. 42-45.

sità; e così si spiega lo sguardo di Virgilio fisso invece sulla donna santa e presta, forma opposta del sapere puro<sup>174</sup>. Ed è da rilevare che Agostino, immediatamente dopo, esemplifica la *curiositas* attraverso alcune sue fenomenologie: le stranezze negli spettacoli («in spectaculis [...] miracula»), le esplorazioni della natura il cui unico scopo è una conoscenza fine a se stessa, con chiare implicazioni ulissiache («Hinc ad perscrutanda naturae, quae praeter nos est, operata proceditur, quare scire nihil prodest et nihil aliud quam scire homines cupiunt») e infine proprio la magia, il che spiega la definizione di “antica strega” attribuita alla sirena («Hinc etiam, si quid eodem perversae scientiae fine per artes magicas queritur»)<sup>175</sup>.

Allo stesso modo, come osservato da Duns Scoto in un testo già segnalato da Nardi, la superbia degli angeli caduti era contigua a una certa forma di lussuria, la lussuria del sapere:

[...] videtur quod ille appetitus beatitudinis non fuerit proprie superbia [...]. Et si ad aliquod debeat reduci, videtur magis consonare cum peccato luxuriae: licet enim proprie luxuria sit in actibus carnis, tamen omne delectabile – immoderate appetitum in quantum delectabile – potest dici luxuria, si non est excellentia concupita [...]<sup>176</sup>.

Si contrappongono dunque per il cristiano due sapienze, come icamente chiarisce Agostino: la sapienza dei demoni, vuota e superba, e quella assistita dalla carità; due sapienze di cui il secondo sogno è rappresentazione: la *sapientia* superba e speciosa, dettata dalla *curiositas*, e la sapienza cristiana, in cui Virgilio viene guidato dalla donna santa e presta:

Apostolus autem Spiritu Sancto locutus ait: Scientia inflat, caritas vero aedificat: quod recte aliter non intellegitur, nisi scientiam tunc prodesse, cum caritas inest; sine hac autem inflare, id est in superbiam inanissimae quasi ventositatis extollere. Est ergo in daemonibus scientia sine caritate, et ideo tam inflati, hoc est tam superbi sunt, ut honores divinos et religionis servitatem, quam vero Deo deberi sciunt,

---

<sup>174</sup> Non concordo quindi sul fatto che Virgilio non guarda la femmina non per timore ma per disgusto (A.M. BASILE, *op. cit.*, p. 53).

<sup>175</sup> AVG. *Confess.* X 35, 55.

<sup>176</sup> DUNS SCOTO, *Ordinatio*, in *Opera omnia*, Civitas Vaticana, Typis Vaticanis, 2001, l. II, dist. 6, q. 2, 71, p. 62.

sibi satis egerint exhiberi, et quantum possunt et apud quos possunt adhuc agant<sup>177</sup>.

Dunque, alla Y, è in atto l'insidia del serpente che cerca di muovere alla curiosità attraverso la donna, mirando a far cadere la ragione umana nel peccato attraverso la *delectatio*; come osserva sempre Agostino, infatti, l'inganno nel Paradiso terrestre dovette avvenire attraverso una donna e il piacere ad essa collegato. Non solo: la parte soggetta all'errore è l'immaginazione, la facoltà da cui ha origine il sogno.

Sed tamen per mulierem decipit: non enim etiam ratio nostra deduci ad consensionem peccati potest, nisi cum delectatio mota fuerit in illa parte animi, quae debet obtemperare rationi tamquam rectori viro<sup>178</sup>.

In riferimento alla debolezza della forza intellettuale e della ragione, uno sguardo più specifico merita anche il "dismagare" che esprime la malia esercitata dalla sirena sui naviganti; un termine tecnico, connesso alla magia («antica strega» è infatti la femmina nelle parole di Virgilio), e sul quale si tornerà in occasione del terzo sogno. Nell'opera dantesca però vi sono due particolari occorrenze di "smagare", rese interessanti dal contesto. In *Paradiso* III Dante, incontrata Piccarda, si rivolge alla donna sottolineando la propria ardente brama di sapere, tale addirittura da quasi inibirne le capacità razionali («quasi com'uom cui troppa voglia smaga», v. 36). Già nella *Vita Nova*, però, all'interno di *Donna pietosa*, la canzone che inscena una sorta di incubo visionario, il termine compariva in associazione sia con l'inizio del sogno, sia con il segno della dispersione e dell'erranza, sia con la fallacia dell'immaginazione, tanto che il poeta si trova completamente «alla mercé della fantasia» senza ormai alcun controllo della ragione e senza contatto con la verità<sup>179</sup>.

Io presi tanto smarrimento allora,  
 ch'io chiusi gli occhi vilmente gravati;  
 e fuoron sì smagati  
 li spirti miei, che ciascun giva errando;

<sup>177</sup> AVG. *civ.* 9, 20.

<sup>178</sup> AVG. *De gen. c. Man.* II 14, 20.

<sup>179</sup> Cfr. P. BOYDE, *op. cit.*, p. 141.

e poscia ymaginando  
 di conoscenza e di vertà fora [...]
 (vv. 35-40)

La femmina-balba sirena, in fondo, è l'aberrazione del bellissimo elogio che Dante aveva dedicato alla Sapienza nel terzo libro del *Convivio*; «amatrice» degli uomini da sempre, “anticamente”, per utilizzare l'espressione di Virgilio, e giunta in aspetto umano tra gli uomini («in vostra similitudine»). Se nel passo del trattato si fa naturalmente riferimento all'Incarnazione del Verbo, nel sogno si potrebbe pensare a una forma opposta di sapienza, aberrante e curiosa, che prende una forma fallace e lusinghiera per attrarre a sé gli uomini:

O peggio che morti che l'amistà di costei fuggite, aprite li occhi vostri e mirate: ché, innanzi che voi foste, ella fu amatrice di voi, acconciando e ordinando lo vostro processo; e, poi che fatti foste, per voi dirizzare, in vostra similitudine venne a voi. (*Cv* III xv 17.)

### 9. *La tentazione e il sogno*

Se nella schematica tripartizione medioevale che riconosce i sogni dai “residui” delle sensazioni, da Satana, e da Dio<sup>180</sup>, il sogno dell'aquila sembrava modellarsi sugli elementi propri alla tipologia più materiali, il sogno della femmina balba / sirena sembra al contrario decisamente assimilare molte delle caratteristiche che contraddistinguono i sogni di origine demoniaca. Che, anche narrativamente, il sogno della femmina balba ricalchi poi il modello di incubi demoniaci, d'altronde, è suggerito già dal confronto con il sogno di Sansone, abate di Bury st. Edmunds, registrato nella *Cronica Jocelini di Brakelonda*<sup>181</sup>: il protagonista racconta infatti che, da bambino, si vide in sogno di fronte al cimitero di una chiesa, quando improvvisamente venne ghermito da un diavolo «*expansis ulnis*» – che poi egli stesso decrypta come le tentazioni terrene («*voluptatem huius*

<sup>180</sup> Cfr. ONORIO DI AUTUN, *Elucidarium*, III, 9, PL CLXXII, c. 1163A. Si veda anche S.F. Kruger, *op. cit.*, pp. 80-90. F. TATEO, *op. cit.*, p. 161, riconosce piuttosto un percorso ascensionale impostato sulle tipologie di allegoria.

<sup>181</sup> *Cronica Jocelini de Brakelonda de rebus gestis Samsonis*, edited by H.E. Butler e D. Litt, London Edinburgh, Nelson, 1949, p. 37. Su cui vedi R. BRENTANO, *op. cit.*, p. 404.

saeculi que eum volebat allicere») – da cui poté salvarsi solo gridando «Sancte Aedmunde, adiuva me»; un santo di cui nemmeno aveva mai udito il nome, ma che avrebbe acquisito un'identità quando il bambino fu portato dalla madre all'abazia di St. Edmonds, che si rivelò essere proprio la chiesa del sogno. Un sogno, quindi, in cui compaiono una tentazione notturna, interpretabile in maniera molto simile alle attrattive della sirena, e un intervento salvifico inatteso e che preannuncia qualcosa che acquisirà consistenza reale.

È però quando viene analizzato tenendo a riferimento le varie teorie medioevali che il secondo sogno purgatoriale meglio chiarisce la sua natura demoniaca; primo riscontro è nella quadripartizione del *De anima*<sup>182</sup> di Tertulliano: oltre ai sogni provocati dall'ambiente esterno come già visto per il sogno dell'aquila («somnia quae sibimet ipsa anima videtur inducere ex intentione cirmustantiarum»), decisamente trascurati, e ai sogni non riconducibili ad alcuna categoria e caoticamente privi di senso («praeter opinionem et praeter interpretationem et praeter enarrationem facultatis»), Tertulliano si concentra su due fonti, quella demoniaca («Defnimus enim a deamoniis plurimum incuti somnia») e quella divina. Nel secondo caso, quando intervenga la grazia divina, i sogni conterranno cose «honesta sancta prophetica revelatoria aedificatoria vocatoria»; nel primo, anche quando veicolino la verità, avremo invece «vana et frustatoria et turbida et ludibriosa et immunda»<sup>183</sup>. Le caratteristiche del sogno demoniaco sono quindi fallacia, vacuità e sensualità, gli elementi fondanti dell'apparizione della sirena. È il sogno nel suo complesso, in Tertulliano, a presentare comunque una dimensione fortemente ambigua, in cui anzi permane l'inquietudine della tentazione demoniaca attraverso il sogno: «Sicut ergo dignatio dei et in ethnicos, ita et temptatio mali et in sanctos, a quibus nec interdiu absistit, ut vel dormientibus obrepat qua potest, si vigilantibus non potest»<sup>184</sup>.

A livello popolare, d'altronde, persino più fortunata e pervasiva fu la teorizzazione di Gregorio Magno<sup>185</sup>, che, nei suoi *Dialoghi*, a

<sup>182</sup> TERT. *anim*, 45-49.

<sup>183</sup> E già per AVG. *Gen. ad litt.* XII, 14, 29, la visione spirituale poteva derivare da un agente esterno angelico o demoniaco: «et boni instruunt et mali fallunt».

<sup>184</sup> TERT. *anim*. 47 (CChL 2, p. 853).

<sup>185</sup> D'altronde, sulla sua fortuna anche a livello colto, e sul suo influsso sulle categorizzazioni successive, si veda S.F. KRUGER, *op. cit.*, pp. 110-111.

chiosa degli episodi di visioni dell'oltretomba, affronta la questione *An observanda sint somnia et quot sint modi somniorum*, enumerando sei distinte tipologie di sogni,

Aliquando namque somnia ventris plenitudine vel inanitate, aliquando vero inlusione, aliquando cogitatione simul et inlusione, aliquando revelatione, aliquando autem cogitatione simul et revelatione generantur<sup>186</sup>.

Esclusi i primi due più strettamente corporali, gli altri quattro, dichiara Gregorio, appartengono al patrimonio biblico<sup>187</sup>. Solo uno però ha capacità rivelatorie autentiche, il sogno per rivelazione; è evidente come, per Gregorio, i sogni siano per lo più riconducibili invece all'*inlusio*, ossia a una tentazione di origine direttamente demoniaca, o agli effetti della *cogitatio*, ibridata con illusione o rivelazione. Insomma, almeno a livello di suggestione, il secondo sogno – in cui un ruolo fondamentale svolgono i pensieri pre-sonno e una creatura che ha tutte le parvenze demoniache – si configura agli occhi dei lettori come un sogno misto, dato dalla compresenza di illusione e *cogitatio*. Gregorio, d'altronde, richiamandosi all'*Ecclesiastico* (*Sir.* 34, 5-7) e al *Levitico* (*Lv.* 19, 26), respinge tutto ciò che ha attinenza con l'arte divinatoria, proprio per la difficoltà di riconoscere quale sia l'impulso che ha originato il sogno («tanto eis credi difficilius debet, quanto et ex quo impulsu veniant facilius non elucet», 50, 6), con il rischio di smarrirsi in sogni generati dal demonio proprio per far cadere l'anima con la sua falsità<sup>188</sup>. Similmente, d'altronde, la presenza di forme miste date, in positivo, da rivelazione e *cogitatio*, e, in negativo, “da illusione” e *cogitatio*, ritorna anche in Isidoro di Siviglia:

Diversae qualitates sunt somniorum. [...] Quaedam vero ex propria cogitatione oriuntur [...] Nonnullae autem visiones spirituum im-

<sup>186</sup> GREGORIO MAGNO, *Storie di santi e di diavoli (Dialoghi)*, cit., IV 50, 2, p. 322. Cfr. ID., *Mor. in Iob.* VIII 24, 42 (CChL 143, p. 413).

<sup>187</sup> «Sed duo quae prima diximus, omnes experimento cognoscimus. Subiuncta autem quatuor in sacrae scripturae paginis invenimus», ID., *Storie di santi e di diavoli (Dialoghi)*, cit., IV 50, 2, p. 322.

<sup>188</sup> «Nam si erga haec mens cauta non fuerit, per deceptorem spiritum multis se vanitatibus immergit, qui nonnumquam solet multa vera praedicere, ut ad extremum valeat animam ex una aliqua falsitate laqueare», Ivi IV 50, 6, p. 324.



mundorum fiunt illusione [...] Porro quaedam justo fiunt modo, id est, supernae revelationis mysterio [...] Nonnunquam etiam et permiste accidunt visiones, id est, cogitatione simul et illusione, atque item cogitatione et revelatione<sup>189</sup>.

Un approccio che avrà un profondo influsso, tanto che si sedimenterà in maniera più popolarmente icastica in Cesario di Heisterbach<sup>190</sup>, e infine ancora nel XIII secolo nello *Speculum naturale* di Vincenzo di Beauvais<sup>191</sup>. Di particolare rilievo è però il precedente *Liber de spiritu et anima* di Alchiero di Chiaravalle<sup>192</sup> che nel XII secolo recupera, con tutti gli accorgimenti necessari al passaggio dal platonismo alla nuova religione, la ripartizione macrobiana dei sogni, cristianizzata e semplificata sulla base della loro origine: in questa nuova “vulgata” si distinguono così i sogni veri, tipici dell’agiografia, e indicati con termine non macrobiano *visum*; quelli ingannevoli inviati dal diavolo, e che spesso assumono la denominazione di *phantasma*; quelli fisiologici, suffragati dalla scienza medica medioevale, che però conservano una dimensione sospetta, poiché provocati da eccessi alimentari o dalla lussuria, e a loro volta a rischio di essere fomite di peccato<sup>193</sup>. Alchiero di Chiaravalle, d’altronde, combina Macrobio proprio con la matrice ternaria agostiniana per la quale su base gerarchica

<sup>189</sup> ISID. *Sent.* 3, 6, 6-7, (PL 83, c. 669A-B).

<sup>190</sup> CESARIO DI HEISTERBACH, *op. cit.*, VIII 4, p. 1512: «Somnium quandoque fit ex reliquiis cogitationum et curis; quandoque ex crapula; quandoque ex inanitione ventris; quandoque ex illusione et fantastica imaginatione inimici sine praecedente cogitatione, illusione secuta; quandoque per revelationem Spiritus sancti, quae multi modis fit; et est hoc genus somnii dignissimum. Nec tamen minus, imo magis meritorium est, si cogitatio sancta praecessit». Si noti da subito l’insistenza sulla «cogitatio sancta» che è bene che preceda il sogno, coerentemente, come si vedrà, con il “ruminare” della concentrazione di Dante prima del sogno di *Pg* XXVII e in opposizione alla divagazione della mente esaminata per questo canto.

<sup>191</sup> VINCENZO DI BEAUVAIS, *Speculum naturale*, cit., XXVI 60, cc. 1875-1876, «De sex modis somnii: Aliquando namque somnia ventris plenitudine vel inanitate, aliquando illusione aliquando cogitatione simul et illusione aliquando et revelatione, aliquando autem cogitatione simul et revelatione generantur».

<sup>192</sup> *Liber de spiritu et anima* PL 40, cc. 779-832 (specie i capp. XXIV-XXV).

<sup>193</sup> Tale sistema torna in BONAVENTURA, che individua cinque tipi di sogni: «ex dispositione corporis», «ex sollicitudine mentis», «ex illusione diabolica», «ex revelatione angelica», «ex visitatione divina» (*Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, in *Opera omnia*, Firenze, S. Bonaventurae, 1885, l. 2, dist. 7, parte 2, art. 1, q. 3, ad 3, p. 195).

si succedono visione corporale, spirituale e intellettuale<sup>194</sup>. Come per Agostino, la visione intellettuale non può fallire, mentre quella corporale è spesso ingannata dai sensi. La visione spirituale invece, recuperando concezioni ben radicate ad esempio in Gregorio Magno, viene riconosciuta come un territorio ibrido e insidioso, di dubbia affidabilità, e che, quand'anche veicoli *vera*, può farlo anche attraverso immagini ambigue («obscuris significationibus» o «figuratis locutionibus»).

In visione enim spirituali anima fallitur et illuditur, quoniam ea quae videt, aliquando vera, aliquando falsa, aliquando perturbata, aliquando tranquilla sunt. Ipsa autem vera aliquando futuris omnino similia; vel aperte dicta, aliquando obscuris significationibus vel quasi figuratis locutionibus praenuntiata. In ecstasi vero quando ab omnibus corporis sensibus alienatur et avertitur anima, amplius quam in somno solet, sed minus quam in morte, non fallitur. Sed ipsa mente divinitus adiuta, vel aliquo ipsa visa exponente, sicut in Apocalypsi Joanni exponebatur magna revelatio est<sup>195</sup>.

I sogni, dunque, sono inferiori all'estasi per chiarezza e sicurezza, e ancor più alla rivelazione per intervento diretto divino. Affiancando a tutto ciò i sogni derivati dal corpo e dai pensieri, Alchiero giunge così a riconfigurare la sequenza delle cinque categorie macrobiane: per indicare il sogno strettamente animale ed esclusivo dell'inizio del sonno<sup>196</sup>, però Alchiero adotta recisamente il termine *phantasma*, caratterizzato da una «connotazione indubitabilmente diabolica»<sup>197</sup>, e fa seguire significativamente la sua esposizione da

---

<sup>194</sup> ALCHIERO DI CHIARAVALLE, *Liber de spiritu et anima* (PL 40, c. 797): «Ista tria genera visionum manifesta sunt. Primum corporale, quo per corporis sensus corpora sentiuntur. Secundum spirituale, quo corporum similitudines spiritu, non mente cernuntur. Tertium intellettuale, quo illae res quae nec corpora nec corporum formas habent conspiciuntur».

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> «Phantasma est, quando qui vix dormire coepit, et adhuc se vigilare aestimat, aspiceri videtur irruentes in se, vel passim vagantes formas discrepantes, laetas vel turbulentas. In hoc genere est ephialtes, quem publica persuasio quiescentes opinatur invadere, et pondere suo pressos ac sentientes gravare. Quod non est aliud nisi quaedam fumositas a stomacho vel a corde ad cerebrum ascendens, et ibi vim animale[m] comprimens»: Ivi, c. 798.

<sup>197</sup> J.-C. SCHMITT (*Sognare nel XII secolo*, cit., pp. 247-248); ciò vale anche per Giovanni di Salisbury.

un capitolo (*Spectruorum ratio*, cap. 26) dedicato agli inganni dei demoni rivolti ai sognatori.

E proprio molte delle caratteristiche del *phantasma*, sogno fisiologico secondo la trattatistica contemporanea ma infiltrato dal demonico, convergono sul secondo sogno purgatoriale. Esempio è la definizione di Pascale Romano – che pure si segnala per una marcata somatizzazione del sogno – per cui al sognatore sembra di assistere a immagini orrorose e incerte, vedendo così:

inruentes in se vel passim vagantes formas a natura, seu magnitudine seu specie discrepantes, variasque tempestates rerum vel letas vel turbulentas; in quo genere est ephialtes, id est supersiliens qui lemur vel incubus dicitur<sup>198</sup>.

Non solo figura un corporeo «inruentes», riconducibile all'intrusivo «mi venne in sogno», fortemente anomalo rispetto al puramente visivo «mi pareva veder(e)» degli altri due sogni (ma anche dei due sogni della *Vita Nova*); né solo c'è un'associazione di questa tipologia all'incubo<sup>199</sup> e al demoniaco, ma, per di più, le immagini che appaiono nel *phantasma* sono forme incongrue, abnormi, «a natura [...] discrepantes». Ciò è ulteriormente specificato da Giovanni di Salisbury nel *Policraticus*, che recupera la canonica definizione di Macrobio, ma – ed è di estremo interesse – esemplifica, con il ricorso all'*Ars poetica* di Orazio, tali creature difformi viste in sogno proprio nelle sirene: «ut si forte nec pes nec caput uni reddatur formae, dum taetrum desinit in piscem mulier formosa superne»<sup>200</sup>.

Proprio in una delle opere già viste, si può forse individuare il nesso che lega sogno e racconto ferico: Pascale Romano, infatti, assegna a ognuna delle cinque tipologie di sogni un genere “narrativo”, sicché l'*insomnium* è riconducibile a proverbio o parabola, la *visio* alla storia, l'*oraculum* alla profezia, il *somnium* all'allegoria e, nel nostro caso, il *phantasma* alla *fabula*<sup>201</sup>. Proprio questa singolare analogia, dunque, avrebbe permesso a Dante di modellare

<sup>198</sup> PASCALIS ROMANUS, *op. cit.*, pp. 157-158. Il passo in realtà proviene da MACR. *somn.* 1, 3, 7, ma è oltremodo significativo il corollario di Pascalis Romanus che specifica l'identificazione con incubi e lemuri.

<sup>199</sup> G. LEPSCHY, *Aspetti linguistici del fantastico*, in V. BRANCA – C. OSSOLA (acd.), *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 147-186: 154.

<sup>200</sup> GIOVANNI DI SALISBURY, *op. cit.*, II 15, 3, p. 262.

<sup>201</sup> PASCALIS ROMANUS, *op. cit.*, p. 160.

sull'episodio folclorico della fata il suo secondo sogno. Questo quindi, combinando varie correnti filosofiche e diverse tradizioni culturali, si presenta come un incubo tentatore che ha alcuni tratti dell'*inclusio* (il sogno più espressamente demoniaco della tradizione cristiana) e altri del *phantasma* (sogno organico del sistema macrobiano soggetto però anch'esso a forti influssi demoniaci); e un incubo che, in quanto *phantasma*, produce una creatura abnorme come la sirena che però, nell'immaginario cristiano, si confonde con la fata-sposa tentatrice.

Ma proprio questa presenza ferica – si ricordi, demonizzata – in un sogno tentatore permette di cogliere appieno la sua origine e la sua motivazione; Burcardo di Worms, uno dei padri del pensiero demonico, sanciva infatti che il sogno è l'ambito in cui il demonio mette in atto la tentazione attraverso l'amore, assumendo forme e figure, note o sconosciute, portando il sognatore su vie erronee:

Sed diabolus transformat se in diversarum personarum species atque similitudines, et mentem, quam captivam tenet, in somnis deludens, modo laeta, modo tristia, modo incognitas personas ostendens, per devia quaeque deducit<sup>202</sup>.

All'origine di tutto ciò però è un celeberrimo passo di Paolo, secondo cui Satana tenta presentandosi nelle sembianze di un falso angelo di luce («ipse enim Satanus transfiguratur se in angelum lucis»<sup>203</sup>); un passo fondamentale in ambito onirico tanto che sarà, infatti, ampiamente citato in molti testi connessi alla tentazione demoniaca attraverso i sogni<sup>204</sup>. Per di più, esso ritorna anche in Gervasio di Tilbury nell'episodio ferico della dama di castello l'Èparvier: «Frequens est ut angeli Satane in angelos lucis se transforment»<sup>205</sup>. Il tema del falso angelo di luce, inoltre, si deposita con particolare pregnanza nella visione di Oddone di Auxerre, in cui sono compresenti viaggio negli inferi, sogno, tentazione de-

<sup>202</sup> BURCARDO, *Decretorum libri*, XIX, c. 5, *de arte magica* (PL CXL, c. 963D).

<sup>203</sup> 2 *Cor* 11,14.

<sup>204</sup> AVG. *quaest. Simpl.* 2, 3, 2 (in riferimento a «phantasma et imaginariam illusionem»); ISID. *Sent.* 3, 6, 8 (PL 83, c. 670A), in un passo in cui si esorta a non credere ai sogni; GRAZIANO, *Decretum*, c. XXVI, q. V, C XII; RABANO MAURO, *De magicis artibus*, (PL 110, c. 1100B); PASCALIS ROMANUS, *op. cit.*, p. 151; VINCENZO DI BEAUVAIS, *op. cit.*, II, c. 111.

<sup>205</sup> GERVASIO DI TILBURY, *op. cit.*, III 57, p. 664.

moniaci. Oddone, in un sogno che – come quello della sirena – ha forti connotati dell’incubo e chiare implicazioni erotiche, incontra una figura mentitrice, il cui vero aspetto è profondamente diverso da quello manifestato in apparenza, e che pretende di farsi passare per un angelo di Dio.

“Deus ego sum [...], me adora [...], quem angelum Dei esse cognovisti”. Hinc anima illa [...] dicebat: [...] “Ostende mihi faciem tuam. Phi! mentiris! Alterum angelum vidi; mentiris! non es angelus. Ego te recognosco; diabolus es. Scio quia angelus fuisti, sed superbia tua de celo cecidisti”<sup>206</sup>

Allora potremmo proporre un’ulteriore spiegazione per la singolarità della sirena rispetto al plurale tradizionale; la sirena è una perché in un certo senso si inserisce come “falso angelo” nella sequenza di angeli guardiani di ogni cornice, dotati di canto e con la funzione di indirizzare il pellegrino.

#### 10. *La sacra rappresentazione e la veglia*

Il sogno inscena dunque il momento della scelta tra due strade, con il costante pericolo della caduta connaturata all’uomo sin da Adamo, con una tentazione a opera di un falso angelo di luce, la femmina balba, figura ferica e demoniaca che tenta e seduce l’accidioso<sup>207</sup>. Il sonno stesso, infatti, è il momento della tentazioni, in contrapposizione proprio alla veglia, come enunciato esplicitamente nella paolina lettera ai Colonesi: «orationi instate / vigilantes in ea»<sup>208</sup>.

Ancor più stretto, come già rilevato da Hollander<sup>209</sup>, è il legame tra il sogno dantesco e il triplice assopimento degli apostoli sul

<sup>206</sup> Citato in E. GAMBERINI, *Gli incubi che diventano sogni, i sogni che diventano incubi. La visione di Oddone di Auxerre secondo i suoi narratori*, in G. CINGOLANI e M. RICCINI (a cura di), *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Atti del convegno di Macerata (7-9 maggio 2002), Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 21-28.

<sup>207</sup> Particolare attenzione all’aspetto malinconico anche in J. TAMBLING, *Dreaming the siren: Dante and melancholy*, in «Forum for Modern Language Studies», XL (2004), 1, pp. 56-69.

<sup>208</sup> *Col 4*, 2.

<sup>209</sup> R. HOLLANDER, “Purgatorio” XIX: *Dante’s siren / harpy*, in *Dante, Petrarch, Boccaccio: Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*, edited by A.S. Bernardo and A.L. Pellegrini, Binghamton, NY, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1983, pp. 77-88.

Getsemani nella notte della Passione, nonostante il triplice invito di Gesù a vegliare e pregare: «sustinete hic et vigilate mecum»:

Et venit ad discipulos et invenit eos dormientes  
 et dicit Petro  
 sic non potuistis una hora vigilare mecum  
 vigilate et orate ut non intretis in temptationem  
 [...]
   
 Iterum secundo abiit et oravit [...]
   
 et venit iterum et invenit eos dormientes  
 erant enim oculi eorum gravati  
 et relictis illis iterum abiit et oravit tertio eundem sermonem dicens  
 Tunc venit ad discipulos suos et dicit illis dormite et requiescite.  
 (Mt 26, 40-46)

Non solo, infatti, al termine del sogno Virgilio enuncia una triplice chiamata («Almen tre / voci t'ho messe», vv. 34-35, con una rima composta che in realtà calca tutta l'attenzione sul numero tre, più che sull'«almeno»), ma esorterà il *viator* con le stesse parole («Surgi e vieni») rivolte da Gesù agli apostoli al termine della notte: «surgite eamus». Lo stesso imperativo evangelico riecheggia in un passo delle *Confessioni* di Agostino, di grande fascino e modernità: il continuo ricadere nel sonno, infatti, vale a rappresentare proprio l'incapacità, accidiosa, di seguire ciò che pure si prospetta come il bene. Agostino, in particolare, si raffigura in colui che, sollecitato ad alzarsi, traccheggia: «Modo; ecce modo; sine paululum». Una richiesta di pazienza, si noti, ripetuta tre volte, a indicare una particolare incidenza nella cultura cristiana del triplice richiamo al risveglio, simbolo della resistenza accidiosa alla scelta della via della salvezza:

Ita sarcina saeculi, velut somno assolet, dulciter premebar, et cogitationes, quibus meditabar in te, similes erant conatibus expergisci volentium, qui tamen superati soporis altitudine remerguntur. Et sicut nemo est, qui dormire semper velit, omniumque sano iudicio vigilare praestat, differt tamen plerumque homo somnum excutere, cum gravis torpor in membris est, eumque iam displicentem carpit libentius, quamvis surgendi tempus advenerit: ita certum habebam esse melius tuae caritati me dedere quam meae cupiditati cedere: sed illud placebat et vincebat, hoc libebat et vinciebat. Non enim erat quod tibi responderem dicenti mihi: *surge qui dormis et exurge a mortuis, et inluminabit te Christus*, et undique ostendenti vera te

dicere, non erat omnino, quid responderem veritate convictus, nisi tantum verba lenta et sonnolenta: Modo; ecce modo; sine paululum. Sed modo et modo non habebat modum et sine paululum in longum ibat<sup>210</sup>.

La condizione di pericolo costante nel cammino, d'altronde, era enunciata ancora all'ingresso del Purgatorio allorché, immediatamente dopo il primo sogno, l'angelo aveva ammonito sul pericolo di una caduta anche oltre la soglia: «Intrate; ma facciovi accorti / che di fuor torna chi 'n dietro si guata» (Pg IX 131-132).

Proprio tale condizione di pericolo lungo la strada permette di istituire un parallelismo tra l'intervento della donna santa e presta e quello del messo celeste – in cui è da riconoscere per l'appunto un angelo, restando così nel solco di un percorso semantico già indicato – in occasione dello scacco subito da Virgilio e Dante nel nono canto dell'*Inferno*. Naturalmente non può aversi sul monte del Purgatorio una vera resistenza demoniaca, e deve trattarsi di un'opposizione inscenata, di una sacra rappresentazione che si svolge non più nella scena reale della Valletta ma, a livello più profondo e significativo, nell'interiorità del *viator*. Se per tutti e tre i sogni si è parlato di «evidente connotazione teatrale»<sup>211</sup>, ciò sembra particolarmente pertinente proprio per il secondo sogno, in cui si assiste appunto a una tenzone tra un'entità demoniaca e una paradisiaca per un'anima umana, quali si trovano ad esempio per Guido e Bonconte da Montefeltro, e come è proprio anche di diverse visioni medioevali. Solo rappresentazione, si diceva, poiché non è realistica la possibilità di una vera caduta: il potere dei demoni è infatti limitato dai confini posti da Dio: «non omnia quae volunt facere possunt, nisi quantum illius ordinatione sinitur»<sup>212</sup>.

È però sempre Agostino a fornire le pagine più inquiete e moderne della cultura medievale sul sogno, che aprono al problema dell'identità tra sognante e sua proiezione onirica, e della responsabilità per quanto si sogna. Fondamentale è un lungo passaggio del decimo libro delle *Confessioni*, aperto dalla consapevolezza della richiesta divina di astenersi dalla carne, dalla concupi-

<sup>210</sup> AVG. *Confess.* 8, 5, 12.

<sup>211</sup> M.A. BASILE, *op. cit.*, p. 55.

<sup>212</sup> AVG. *civ.* 2, 23, 2. E così vedi TOMMASO D'AQUINO, *Expositio super Iob ad litteram*, in *Opera Omnia*, Roma, Editori di San Tommaso, I 12, 568-570.

scenza degli occhi (che abbiamo già visto essere sinonimo della *cupiditas*), e dall'ambizione terrena: «Iubes certe, ut contineam a concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum et ambitione saeculi». Una triade la cui pregnanza nel sogno ulissiaco della femmina balba è evidente. Nondimeno, ammette Agostino, sebbene ormai fortificato di giorno, le tentazioni continuano a presentarsi:

Sed adhuc vivunt in memoria mea, de qua multa locutus sum, talium rerum imagines, quas ibi consuetudo mea fixit, et occursantur mihi vigilanti quidem carentes viribus, in somnis autem non solum usque ad delectationem sed etiam usque ad consensionem factumque simillimum. Et tantum valet imaginis inclusio in anima mea in carne mea, ut dormienti falsa visa persuadeant quod vigilanti vera non possunt. [...] Et tamen tantum interest, ut, cum aliter accidit, evigilantes ad conscientiae requiem redeamus ipsaque distantia reperiamus nos non fecisse, quod tamen in nobis quoquo modo factum esse doleamus. Augebis, domine, magis magisque in me munera tua, ut anima mea sequatur me ad te concupiscentiae visco expedita, ut non sit rebellis sibi atque in ut in somnis etiam non solum non perpetret istas corruptelarum turpitudines per imagines animales usque ad carnis fluxum, sed ne consentiat quidem<sup>213</sup>.

Ben forte è la coscienza che si tratta solo di illusioni, così che altro da sé è chi agisce all'interno del sogno; la preghiera silenziosa dantesca che si leva dal canto XIX è dunque quella, come già per Agostino, di rafforzare la sua anima contro ogni tentazione.

Soccorre un altro passo paolino in cui ricorre il sintagma “angelus satanae”: «Et ne magnitudo revelationum extollat me datus est mihi stimulus carnis meae angelus Satanae ut me colaphizet»<sup>214</sup>. Un passo, nel riferimento al rischio dell'orgoglio, davvero adatto a chi ripercorreva la *visio pauli*, ed affrontava l'ultima notte da trascorrere sulle cornici penitenziali. Una lezione di umiltà da parte di un demonio sotto le fallaci sembianze di *angelus* che colpisce e umilia proprio nella carne. La sacra rappresentazione onirica<sup>215</sup> della tentazione serve dunque all'uomo per conoscersi meglio e fortificarsi<sup>216</sup>, come ribadisce Agostino rifacendosi proprio al pas-

<sup>213</sup> AVG. *Confess.* 10, 31, 41 e 42.

<sup>214</sup> 2 *Cor* 12, 7-9.

<sup>215</sup> M. MARTI, *op. cit.*, p. 127.

<sup>216</sup> A.M. BASILE, *op. cit.*, p. 52: «alcuni sogni sono metafore delle prove inviateci



so paolino dello schiaffo dell'angelo di Satana: «exercendae atque in infirmitate perficiendae virtuti necessariae sunt temptationes et molestiae corporales [...] et ipse sibi homo in temptationibus certius innotescit»<sup>217</sup>.

### 11. *Il rimprovero di Beatrice: sirene e pargolette*

Se la femmina/sirena è un falso angelo di luce si deve cercare il vero angelo di luce; e questo naturalmente, all'interno del sistema onirico, deve essere riconosciuto nella donna santa e presta, la quale costituisce di per sé una delle *cruces* più discusse della dantistica. Un eccesso di astrazione sembrerebbe esserci nel volere identificare la donna con un'entità come temperanza, grazia, verità, giustizia, la carità<sup>218</sup> o con il libero arbitrio *tout court*<sup>219</sup>. Particolarmente interessante, però, è l'intuizione già di Pietro di Dante che vedeva nella donna santa e presta la «intellectualis nostra virtus», in grado di conoscere e disprezzare gli allettamenti della femmina; in questo senso – benché l'interpretazione del figlio di Dante miri ad altro fine – l'intero episodio è inscrivibile in un rapporto di apparenze e verità, e soprattutto di funzione distorta e corretto uso dell'intelletto.

Dato certo è che la dittologia «santa e presta» la definisce come un figura di emanazione paradisiaca, e dotata di concretezza reale, e in tal caso il pensiero corre alle tre figure (Beatrice, Lucia<sup>220</sup>, la Vergine) della sequenza femminile di *Inferno* II. Una distinta lettura riconosce invece in lei la Filosofia<sup>221</sup>. Che la donna santa e presta

---

per saggiare la nostra capacità di resistenza alla sofferenza, al male».

<sup>217</sup> AVG. *gen. ad litt.* 3, 15, 24. E così TOMMASO D'AQUINO, *Expositio*, cit., I 7, 329-331.

<sup>218</sup> G. PARENTI, *op. cit.*, p. 63, ricorda l'asserzione tomistica che «caritas est mater omnium virtutum et radix» (*Summa Theologiae*, Ia-IIae, q. 62, a. 4).

<sup>219</sup> G. PAPARELLI, *op. cit.*, p. 217, identifica la donna con il *iudicium*, il libero volere, condensandovi per altro giustizia, carità, liberalità e riconoscendolo (p. 219) come inviato da Maria.

<sup>220</sup> Ad esempio C. NARDI, *op. cit.*, p. 57.

<sup>221</sup> Già Buti identificava la donna santa e presta con la Filosofia, pur adiuvata dalla Grazia. G. FALLANI, *Canto XIX in Lectura Dantis Neapolitana*, cit., pp. 383-393: 387, che l'identifica con la «Filosofia, che muove Virgilio, cioè la ragione, a considerare l'inganno»; così ancora recentemente G. SASSO, *op. cit.*, pp. 46-47, al netto però di «un grado più o meno alto di arbitrio, un margine di differenza dal concetto».

sia esemplata sulla Filosofia della prima prosa del *De consolatione philosophiae* è certo, e indubbiamente si può parlare dell'opera di Boezio come di un vero ipotesto del sogno.

[...] visa est mulier reverendi admodum vultus, oculis ardentibus et ultra communem hominum ualentiam perspicacibus, colore vivido atque inexhausti uigoris, quamvis ita aevi plena foret ut nullo modo nostrae crederetur aetatis, statura discretionis ambiguae. [...] Quae ubi poeticas Musas vidit nostro assistentes toro fletibusque meis verba dictantes, commota paulisper ac torvis inflammata luminibus: "Quis, inquit, has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere, quae dolores eius non modo nullis remediis foverent, verum dulcibus insuper alerent venenis? Hae sunt enim quae infructuosis affectum spinis uberem fructibus rationis segetem necant hominumque mentes assuefaciunt morbo, non liberant. [...] Sed abite potius, Sirenes usque in exitium dulces, meisque eum Musis curandum sanandumque relinquitte"<sup>222</sup>.

Il rapporto è confermato tanto dalla condizione di sonnolenza accidiosa in cui il filosofo si trova all'inizio dell'opera<sup>223</sup>, quanto dall'apparizione improvvisa della Filosofia; questa rimprovera aspramente le lacrimevoli muse della facile poesia consolatrice alle cui lusinghe il protagonista sta cedendo, e intima loro di fare invece posto alle muse di una poesia filosofica e intellettuale: «meisque eum Musis curandum sanandumque relinquitte». E, a conferma di come sia proprio l'episodio ulissiaco il fulcro del sogno di *Pg XIX*, la creatura dantesca condivide con le muse poetiche di Boezio sia l'ingiurioso appellativo di *sirenes* scagliato loro addosso dalla Filosofia («Sed abite potius, Sirenes usque in exitium dulces»), sia la connotazione erotica (le muse del *De consolatione* sono "meretriculae", come lo è la creatura dantesca sulla base dell'interpretazione razionalistica classica che faceva delle sirene del mito delle prostitute). E, così, la dantesca donna santa e presta e la Filosofia di Boezio sono accomunate non solo dalla funzione ma anche dalla sacralità dell'aspetto e dall'insistenza sul rilievo degli occhi.

Proprio l'aspetto della Filosofia, però, comporta un primo slittamento tra i due testi; l'elenco analitico dei suoi tratti (il volto

<sup>222</sup> BOETH. *CONS.* 1, 1.

<sup>223</sup> BOETH. *CONS.* 1, 2: «[...] lethargum patitur, communem illusarum mentium morbum».

nobile, gli occhi ardenti, il colore vivo, il vigore, l'altezza: «mulier reverendi admodum vultus, oculis ardentibus et ultra communem hominum valentiam perspicacibus, colore vivido atque inexhausti vigoris», I 1) sembra piuttosto fare di essa il paradigma positivo di cui la femmina balba è deformazione e ribaltamento, nella bruttura, nella fragilità, nel pallore, negli occhi guerci, nella distorsione delle membra. In un certo senso, nella realtà ultraterrena, la Filosofia di Boezio rivela la propria natura di femmina balba. Coi che, nel sogno dantesco, interviene in soccorso del suo protetto, allora sarà sì – per influenza del modello di Boezio – la Filosofia, ma una Filosofia «santa», troppo simile alla teologia per non comportare al contempo una prima fondamentale sovrapposizione con Beatrice.

Che proprio Beatrice possa essere riconosciuta nella donna è avallato dalla struttura *en-abyme* con la cornice del viaggio<sup>224</sup>, che fa di questo secondo sogno un vero perno narrativo e simbolico; l'intervento della donna su Virgilio, come già osservato, sembra replicare infatti quanto avvenuto secondo il resoconto di *Inferno* II, allorché Beatrice aveva innescato l'intervento risolutore del poeta latino poiché si muovesse in soccorso del *viator*<sup>225</sup>. È lo stesso principio, già ampiamente esaminato, secondo cui il sogno sarebbe frutto di un'elaborazione dei pensieri pre-sonno a suggerire inoltre che la donna santa e presta possa essere un'elaborazione onirica di Beatrice; come è stato notato, infatti, era lei, con il preannuncio di un prossimo incontro, a segnare la conclusione del lungo sermone filosofico di Virgilio che aveva accompagnato Dante nel sonno:

La nobile virtù Beatrice intende  
per lo libero arbitrio, e però guarda  
che l'abbi a mente s'a parlar ten prende.  
(Pg XVIII 73-75)

La penetrazione della donna santa nel sogno sarebbe dunque una prefigurazione del reincontro con Beatrice<sup>226</sup>, e insieme una rappresentazione visuale di quell'identificazione del libero arbitrio su cui è imperniata la chiusura del discorso di Virgilio. Esito estremo della dimensione onirico-odeporica è infatti, al termine del percor-

---

<sup>224</sup> M. PICONE, *Canto XIX*, cit., p. 295.

<sup>225</sup> G. SASSO, *op. cit.*, p. 32.

<sup>226</sup> G.P. NORTON, *op. cit.*, p. 358.

so ascensionale lungo le falde del Purgatorio, proprio il rimprovero di Beatrice di essersi allontanato dopo la sua morte, quando lei non aveva più potuto guidarlo lungo il percorso di salvezza come in precedenza («mostrando li occhi giovanetti a lui, / meco il menava in dritta parte vòlto» (*Pg* XXX 122-123)<sup>227</sup>; un'espressione che ovviamente rievoca la «diritta via» smarrita dal pellegrino prima di ritrovarsi nella selva, ma che anche – giocando sul poliptoto di “volgere” – entra a far parte di una trama di rimandi che contrappongono la guida di Beatrice all'alienamento di Dante dopo la sua morte così come all'attrazione esercitata dalla Sirena su Ulisse e, tentativamente, sul Dante onirico («in dritta parte vòlto»: «e volse i passi suoi»: «Io volsi Ulisse»).

Quando di carne a spirto era salita,  
 e bellezza e virtù cresciuta m'era,  
 fu' io a lui men cara e men gradita;  
 e volse i passi suoi per via non vera,  
 imagini di ben seguendo false,  
 che nulla promissione rendono intera.  
 Né l'impetrare ispirazion mi valse,  
 con le quali e in sogno e altrimenti  
 lo rivocai: sì poco a lui ne calse!  
 (*Pg* XXX 127-135)

Imboccata la «via non vera» (ulteriore immagine implicita di un bivio), continua Beatrice, Dante seguì «imagini di ben [...] false»; un'espressione che naturalmente riecheggia, come già indicato ad esempio da Chiavacci Leonardi, la *Consolatio* di Boezio: «Haec [...] vel imagines veri boni, vel imperfecta quaedam bona dare mortalibus videntur, verum autem atque perfectum bonum conferre non possunt»<sup>228</sup>. Tali “false immagini di bene” non sono però solo dei beni speciosi e transeunti, ma sembrano adombrare tanto la sirena del sogno, che chiede di essere seguita, quanto il sogno stesso, entrambi falsi per antonomasia; non solo, falsa immagine di bene è proprio quel falso angelo di luce, la cui connotazione onirica ed erotica già si è vista, che secondo Paolo tenta di sedurre e sviare il cristiano. Si contrappongono così due percorsi,

<sup>227</sup> A. PAGLIARO, *Il proemio*, cit. p. 11.

<sup>228</sup> BOETH. *cons.* 3, 9.

quello rettilineo verso Beatrice e quello vagante verso il peccato, entrambi che prendono forma proprio nei sogni: inutili quelli con cui Beatrice cercò di assistere Dante e di “rivocarlo” sulla retta via (Pg XXX 134) e tentatore e sviante quello della sirena. Il nesso tra secondo sogno e confessione nel Paradiso terrestre è confermato dal fatto che quest’ultima è volta a che Dante, tornato sulla terra, sia più forte di fronte al canto delle sirene (Pg XXXI 44-45) affrancandolo così dalla sua dimensione di nuovo Ulisse (e insieme nuovo Adamo):

Tuttavia, perché mo vergogna porte  
 del tuo errore, e perché altra volta,  
 udendo le serene, sie più forte, [...]  
 (Pg XXXI 43-45)

Le sirene, indicate questa volta al plurale a indicarne la molteplicità, anche attraverso le parole di Beatrice assurgono quindi a eterno pericolo della tentazione, condizione endemica dell’umano, pronte ad allettare non solo chi stia procedendo verso il Paradiso terrestre, ma persino chi pur avendo avuto la piena visione della divinità resta pur sempre caratterizzato da «quel d’Adamo».

Nel *Purgatorio* si articola dunque una progressione femminile nel segno del “piacere”; se la sirena rivendicava di essere «di piacere a sentir piena», Dante nel Paradiso terrestre ammetterà che fu il «falso [...] piacer» delle «presenti cose» a sviare il suo cammino (Pg XXXI 34-36), e a sua volta Beatrice si definirà poco dopo «sommo piacer» (v. 52). Una triangolazione costruita dunque su un ambito metaforico femminile, al cui vertice c’è la proiezione onirica dei due eventi reali della vita di Dante, la bellezza massima e concettuale di Beatrice, e quella sviante della Donna gentile a cui cedette dopo la morte dell’amata. Se, dunque, il sogno impone di cercare il vero angelo di luce, non si può allora trascurare il fatto che la storia del Dante pre-*Commedia* è percorsa da una chiara contrapposizione di figure femminili: «angiola giovanissima» è la Beatrice della *Vita Nova* (II 8), e «angela» in *Voi che ’ntendendo* (v. 29); di contro «angioletta» è una figura alternativa rispetto a Beatrice nella ballata *I’ mi son pargoletta bella e nova*, che anche linguisticamente sembra essere riecheggiata dal canto della sirena, sia per i rispettivi *incipit* («”Io son”, cantava, “io son dolce serena”» vs «”I’ mi sono pargoletta bella e nova”») sia per la ricorrenza

in entrambi i testi del “mirare” la donna, associato a un grave pericolo<sup>229</sup>.

«I' mi sono pargoletta bella e nova,  
son venuta per mostrare altrui  
de le bellezze del loco ond'io fui [...].»

Queste parole si leggon nel viso  
d'un'angioletta che ci è apparita;  
e io che per veder lei mirai fiso  
ne son a rischio di perder la vita [...]  
(*Rime* 22 [LXXXVII])

Proprio nel segno dell'angela, figura che interviene in sogno, si ricrea così la contrapposizione tra Beatrice – come amore intellettuale e divina sapienza, nonché come la letteratura che ne è espressione – e le sue “rivali” (angiolette, pargolette, sirene), immagini di ogni possibile deviazione, di amore corrotto e fallace ma anche, in un'allegorizzazione fortemente connaturata, di percorsi intellettuali sbagliati, e delle forme poetiche in cui si sono cristallizzati<sup>230</sup>. Credo infatti che il rimprovero della donna nei confronti di Virgilio non sia dovuto al fatto che la ragione non abbia vigilato nei confronti delle seduzioni dei piaceri materiali; piuttosto è lo stesso Virgilio, in quanto ragione, che si è lasciato sedurre dall'offerta della sirena di una scienza speciosa e curiosa, quella stessa scienza che, all'altezza del *Convivio*<sup>231</sup>, costituiva l'orizzonte emotivo e intellettuale di Dante e che era indissolubilmente legato, in un ambiguo rapporto di allegorizzazione, alla dimensione erotica della Donna gentile. D'altronde, sempre nella confessione che si svolge nel Paradiso terrestre, Beatrice indica come forma dello “straniamento” di Dante da lei l'aver seguito

---

<sup>229</sup> Cfr. Per D. DE ROBERTIS, *Letture per l'ascolto (Ventisettesimo canto del Purgatorio)*, in «Per Leggere», V (2005), pp. 5-21: 16. Similmente C. MOLINARI, *La Sirena di Parenti. A proposito di "Purgatorio" XIX 1-33*, in A. BRUNI e C. MOLINARI (a cura di), *Per Giovanni Parenti. Un giornata di studio* (14 marzo 2006), Roma, Bulzoni, 2009, pp. 65-91: 88-89, connette le parole della sirena con il ciclo della *pargoletta* delle *Rime*, sovrapponendovi una matrice cavalcantiana.

<sup>230</sup> M. PICONE, *Canto IX*, cit., p. 299, parla di una contrapposizione tra una poesia ispirata da Beatrice e una ispirata dalla sirena.

<sup>231</sup> C. HARDIE, *op. cit.*, p. 218, identifica direttamente la sirena con la ragione umana e la Donna Gentile del *Convivio*.

una «dottrina» e una «scuola», termini propri del pensiero filosofico.

«Perché conoschi», disse, «quella scuola  
c'hai seguitata, e veggi sua dottrina  
come può seguir la mia parola;  
e veggi vostra via da la divina  
distar cotanto, quanto si discorda  
da terra il ciel che più alto festina»  
(Pg XXXIII 85-90)

L'Ulisse evocato dal sogno, mito e proiezione onirica del *viator*, è dunque il simbolo di un'inquietata ricerca filosofica, così come e le sirene sono forma carnale e sensuale di una tentazione che è insieme però anche intellettuale<sup>232</sup>; o meglio i due piani (erotico e intellettuale) sono inestricabili per la stessa concezione dantesca fin dal primo-Dante, e dunque in un certo senso tale sovrapposizione raggiunge il massimo grado proprio nel sogno che rappresenta il momento della scelta cruciale.

La duplicità del sogno (sirena / donna santa e presta; falso / vero angelo di luce; tentazione sviante / Beatrice; sinistra / destra) che impone al *viator* una scelta trova un'ulteriore conferma nello stesso pianeta Saturno che – nella sua connessione con il freddo, la malinconia, la magia, gli incubi – aveva contrassegnato l'incubo della femmina balba. Saturno, infatti, ha anche un valore opposto: non solo in *Convivio* II xiii 28 al suo cielo era assimilata l'astronomia-astrologia in quanto scienza più alta, ma, ancor più, il cielo paradisiaco di Saturno è il più alto dei cieli planetari, associato alle anime contemplanti<sup>233</sup>. Già Aristotele, infatti, nel *Problema* XXX 1, aveva associato i melanconici ai filosofi e ai poeti<sup>234</sup>, ma nell'elaborazione successiva l'umore melanconico era ritenuto particolarmente adatto alle figure speculative. Guglielmo d'Aragona, infatti, collegava proprio i malinconici agli eremiti che vivono ritirati in *vita solitaria*<sup>235</sup> e

---

<sup>232</sup> THOMPSON 1967, p. 52. «Therefore there are excellent grounds for seeing Ulysses' voyage as a philosophic flight, and the sirens as not carnal but intellectual temptations».

<sup>233</sup> Sulla malinconia come forma aberrante della contemplazione si veda G. MAZZOTTA, *op. cit.*, pp. 138 e 163-164.

<sup>234</sup> Il passo era citato esplicitamente in CIC. *Tusc.* 1, 80 e CIC. *div.* 1, 38, 81.

<sup>235</sup> GUGLIELMO D'ARAGONA, *op. cit.*, p. 262. Cfr. M. FATTORI, *op. cit.*, p. 108.

Ugo di Foilloi sottolineava come dipendesse dalla forza di volontà trasformare le negative implicazioni melanconiche in concentrazione sulle cose celesti<sup>236</sup>. La malinconia, infatti, può essere anche *tristitia salutifera*<sup>237</sup>, la crisi che porta alla ricerca. L'accidioso, allora, potrà lasciarsi traviare dalla lussuria della *curiositas*, del falso sapere, inseguendo Sirene e speciose immagini di angeli dai doni fallaci, oppure, con atto di volontà<sup>238</sup>, proseguire il suo percorso verso il completamento della purificazione.

---

<sup>236</sup> UGO DI FOILLOI, *De medicina animae*, c. 6 (PL CLXXVI, c. 1190C-D).

<sup>237</sup> G. AGAMBEN, *op. cit.*, p. 13; R.C. KUHN, *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976, pp. 44-45.

<sup>238</sup> È da ricordare che l'incubo era preceduto dal discorso di Virgilio sul rapporto tra amore e volontà; come infatti sintetizza G.P. NORTON, *op. cit.*, p. 357, Dante nel sogno assiste a «an act of Free Will which may either draw him toward evil or virtuous ends».



## IV

### LEI LO VEDERE, E ME L'OVRRARE. TERZO SOGNO

#### 1. *Prima del fuoco*

L'ultimo sogno segna l'ingresso nel Paradiso terrestre, ma anche sancisce una proiezione verso il Paradiso; un ruolo ribadito peraltro dalla stessa corrispondenza macrostrutturale dei canti, poiché anche il canto ventisettesimo dell'ultima cantica, che coincide con l'ingresso nel cielo Cristallino e nello spazio metafisico, costituisce un discrimine fondamentale<sup>1</sup>.

L'ultimo sogno però, ancor più degli altri due, non è disgiungibile dal contesto del canto, e ciò perché – come già ricordato – il sogno di Lia è totalmente incastonato in esso, collocato poco dopo la metà, e senza quindi alcuna cesura che possa riguardare il cadere della notte o il sogno stesso<sup>2</sup>. Anzi, come è già stato puntualizzato, il canto ventisettesimo è un canto decisamente particolare proprio per la sua scansione temporale che ne fa, come «tempo oggettivo e astronomico», il canto più lungo del *Purgatorio*<sup>3</sup>. La stessa ultima notte – è osservazione ampiamente condivisa – sembra proiettare *viator* e *lector* verso le immensità cosmiche paradisiache e già Contini, in una lettura che non ha perduto nulla della sua freschezza, rimarcava l'innalzarsi dello stile, con quelle «parti immense» – prima delle due uniche occorrenze del lemma “immenso” in tutta la *Commedia* – foneticamente ripercosse in «affranse», «man-

---

<sup>1</sup> D. CONSOLI, *Il canto XXVII del «Purgatorio»*, in Vari, *Purgatorio. Letture degli anni 1976-79*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 627-655: 627.

<sup>2</sup> Al contrario M. DELL'AQUILA, *Il canto XXVII del Purgatorio*, in *Letture classensi* 27 (1998), pp. 43-55: 44, pone una cesura al v. 70, facendo gravitare le due metà di canto rispettivamente verso XXVI e XXVIII.

<sup>3</sup> L. BLASUCCI, *Canto XXVII*, in *Lectura Dantis Neapolitana*, cit., pp. 515-531: 515-516.

se», «pranse», «proterve», «ferve», «serve», e con l'*hapax* liturgico «antelucani»<sup>4</sup>.

E pria che 'n tutte le sue parti immense  
fosse orizzonte fatto d'uno aspetto,  
e notte avesse tutte sue dispense,  
    ciascun di noi d'un grado fece letto;  
ché la natura del monte ci affranse  
la possa del salir più e 'l diletto.  
(Pg XXVII 70-75)

La totalità cosmica che avvolge il Purgatorio era peraltro già annunciata dalle prime parole con cui l'angelo aveva esortato i *viatores*, inviandoli verso il luogo in cui trascorreranno la notte («mentre che l'occidente non si annera», v. 63). Anche l'apertura del canto, incentrata sull'indicazione del pomeriggio inoltrato come tempo dell'azione sul Purgatorio – in un inizio lento e solenne, reso eccezionale dal raro «sì come quando»<sup>5</sup> – ricorre a una falsa similitudine di icastica e geometrica spazialità:

Sì come quando i primi raggi vibra  
là dove il suo fattor lo sangue sparse,  
cadendo Ibero sotto l'alta Libra,  
    e l'onde in Gange da nona rïarse,  
sì stava il sole; [...]  
(Pg XXVII 1-5)

Un'indicazione astronomico-cronologica che, richiamando la descrizione sull'alba di *Purgatorio* II su cui si erano avviati cantica e percorso purgatoriale, costituisce uno degli elementi che valgono a serrare la fine del *Purgatorio* e dell'ascesa del monte, sancendo l'arrivo nell'Eden.

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto  
lo cui meridian cerchio coverchia  
Ierusalèm col suo più alto punto;  
    e la notte, che opposita a lui cerchia,

---

<sup>4</sup> G. CONTINI, *Alcuni appunti su Purgatorio XXVII* [1959] in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 171-190: 180. Cfr. anche D. DE ROBERTIS, *op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> Tre casi in tutto nella *Commedia*; cfr. D. CONSOLI, *op. cit.*, p. 628.

uscita di Gange fuor con le Bilance,  
che le caggion di man quando soverchia;  
(Pg II 1-6)

In entrambi i casi, fermo l'implicito riferimento al monte del Purgatorio, sono riconosciuti gli altri tre punti geografici che con esso canonicamente strutturano la perfetta spazialità terrestre del mondo dantesco (Gerusalemme, Gange, Gibilterra). Rispetto all'alba di *Purgatorio* II, il tramonto del canto XXVII – e che pure preannuncia la prossima alba salvifica<sup>6</sup> – acquisisce però una forza simbolica superiore, sia per la minore estensione, solo quattro versi, sia per la strutturazione meno linguisticamente articolata e che, invece, attraverso due forme assolute («cadendo Ibero sotto l'alta Libra / e l'onde in Gange da nona riarse») identifica con maggior nettezza i quattro punti, quasi elementi di una struttura metafisica. La terra viene vista in tutta la sua sacrale geometricità, in una topografia insieme concettuale e astronomica; insieme però sembra che vi sia impresso il segno di una croce, insieme astratta e intellettuale, eppure terribilmente concreta nella menzione del sangue della Passione che sembra preannunciare il luogo – agli antipodi stessi del Paradiso terrestre – in cui Adamo commise il peccato che rese necessaria la Redenzione<sup>7</sup> e a cui Dante, in rappresentanza e a pro' dell'intera umanità, sta tornando. E proprio tale croce ne preannuncia altre tre, quelle riconoscibili nell'apertura di *Paradiso* I, stagliate su un fondale cosmico e astronomico, a confermare che *viator* e lettore sono già proiettati verso una dimensione extra-terrena.

Surge ai mortali per diverse foci  
la lucerna del mondo; ma da quella  
che quattro cerchi giugne con tre croci,  
con miglior corso e con migliore stella  
esce congiunta [...]  
(Pd I 37-41)

La stessa falsa similitudine che caratterizza l'indicazione oraria del tramonto di *Purgatorio* XXVII sembra ricondurre il tempo con-

<sup>6</sup> M. PAZZAGLIA, *Il canto XXVII del Purgatorio* [1972], in *L'armonia come fine: conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp. 135-157: 138.

<sup>7</sup> M. PICONE, *Purgatorio XXVII: passaggio rituale e translatio poetica*, in «Medioevo Romano», XII (1987), 2, pp. 389-402: 391.

tingente alla dimensione dell'eterno; si disegna così una struttura sottesa al cosmo che il lettore è chiamato a riconoscere, come preparandosi a esercitare in proprio una visione intellettuale che lo proietti verso un'esperienza più alta, destinata a rivelarsi a lui e al *viator* sin da questo canto.

Il grande quadrante immaginario serve a segnare la fine del giorno e la coincidente apparizione dell'ultimo angelo, stagiato sulla barriera di fuoco. Quest'ultima costituisce da sempre uno dei dilemmi dei lettori; è unicamente la pena dei lussuriosi<sup>8</sup> o è anche un elemento strutturale che separa il Paradiso terrestre dal Purgatorio, sulla scorta del *flammeus gladius* di *Gn* 3, 24 che impedisce il ritorno degli uomini<sup>9</sup>? E di conseguenza: Dante attraversa il fuoco soltanto per espiare la lussuria, così come sulla prima balza aveva camminato arcuato calpestando gli esempi di superbia punita, oppure si sottopone a un rito purificatore complessivo che riassume e perfeziona tutti i vari stadi dell'ascesa, e che quindi riguarda tutti i purganti<sup>10</sup>

Le attestazioni dell'immaginario medioevale in merito a una barriera di fuoco che cingesse il Paradiso terrestre per impedirvi il rientro dell'uomo sono indubitabili e frequentissime, sicché è difficile negare che la barriera abbia valore escludente, se non altro per la pervasività di tale idea nell'immaginario contemporaneo. Da ciò la barriera acquisisce la funzione, connessa, di fuoco battesimale, all'interno di una più ampia liturgia rigenerativa in acqua e fuoco di memoria evangelica («Ego quidem vos baptizo in aqua in paenitentiam [...] ipse vos baptizabit in Spiritu Sancto et igni», *Mt.* 3, 11)<sup>11</sup> destinata a completarsi nel Paradiso terrestre con l'immersione nel Letè. Nondimeno lo stesso sistema dantesco e diversi

<sup>8</sup> Recisamente al riguardo ad esempio ancora L. PERTILE, *op. cit.*, pp. 29-60 e M. DELL'AQUILA, *op. cit.*, pp. 45 ss.

<sup>9</sup> Fondamentale al riguardo B. NARDI, *Il mito dell'Eden* [1922], in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 311-340: 314-317; M. PICONE, *Purgatorio XXVII*, *cit.*, pp. 394-395, parla anche di «fuoco teofanico» simile a quello apparso a Mosè sul Sinai.

<sup>10</sup> M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, pp. 143-144, vede nel fuoco una *rectificatio* dell'*affectus*, ricordando *I Cor.* 3, 12-15, per il quale il giorno del giudizio «uniuscuiusque opus quale sit, ignis probabit». Si veda anche D. DE ROBERTIS, *op. cit.*, p. 10.

<sup>11</sup> Fondamentale al riguardo, con ampia messe di fonti, è ora S. BARGETTO, *Il 'battesimo di fuoco: memorie liturgiche nel XXVII canto del Purgatorio*, in «Lettere italiane», XLXI, 1997, 2, pp. 185-247.

elementi del percorso della seconda cantica suggeriscono di non porre alternative esclusive, e non negare di conseguenza al fuoco la funzione di rito espiativo della lussuria. Non solo, infatti, siamo comunque di fronte al fuoco che funge da contrappasso per l'ultima cornice; non solo l'invito a entrare nel fuoco è anticipato dalla beatitudine «*Beati mundo corde*» (v. 8), la cui pertinenza per i lussuriosi è evidente; né solo sarà proprio il nome di Beatrice a indurre finalmente Dante a inoltrarsi nelle fiamme, indicando dunque che il superamento avviene per uno stimolo d'amore; ma lo stesso sogno che sarà concesso a Dante immediatamente dopo aver valicato il fuoco, così come tutti gli elementi che lo costellano, è caratterizzato dalla dimensione amorosa. All'origine di ciò, resta ovviamente la contrapposizione tra «*ignis bonus*» e «*ignis malus*», coincidente con quella tra «*ignis charitatis*» (ossia dell'amore) e «*ignis libidinis*»<sup>12</sup>: una contrapposizione concettuale, però, all'interno di un'identità figurativa. È questa a far sì che la lussuria debba essere purgata con l'«*ignis charitatis*»; il fuoco dell'ultima cornice, infatti, «affina» i lussuriosi (*Pg XXVI* 148), con un chiaro rimando semantico alla *fin' amor* poetica, a un amore più alto, che nella nuova prospettiva dantesca potrà essere solo l'amore intellettuale e cristiano per la figura cristologica di Beatrice. Il superamento del muro di fuoco da parte di Dante, infatti, avverrà proprio grazie al desiderio dell'incontro con l'amata. Sotto tale aspetto, dunque, il fuoco costituisce l'ultima barriera, l'ultimo stadio di un percorso di purificazione incardinato nelle diverse forme di amore, simboleggiate proprio nei sogni: nel primo come amore passionale e carnale, caratterizzato da violenza, lussuria e dolore; nel secondo come amore deviato e simbolo di una concupiscenza intellettuale dettata dalla *curiositas*; nel terzo infine come amore intellettuale.

Elemento fondamentale, di fronte alla barriera di fuoco, è però la paura di Dante, che produce – a livello di *auctor* – la similitudine della pena della propagginazione di colui che «ne la fossa è messo», e – a livello di *viator* – il ricordo di scene di condanne al rogo. Due immagini di morte che, da un lato, richiamano il supplizio di Cristo nell'indicazione temporale iniziale, e dall'altro preannunciano quella mitica di Piramo e Tisbe.

<sup>12</sup> RICCARDO DI SAN VITTORE, *Adnotationes mysticae in Psalmos* (PL 196, c. 299).

per ch'io divenni tal, quando lo 'ntesi,  
qual è colui che ne la fossa è messo.

In su le man commesse mi protesi,  
guardando il foco e imaginando forte  
umani corpi già veduti accesi  
(Pg XXVII 14-18)

La paura di Dante di fronte al fuoco contraddice però proprio quelle parole, «Intrate qui praesumitis, qui ignem non timetis», che, secondo un passo di Ambrogio individuato da Nardi<sup>13</sup>, il Battista rivolgerà il giorno del giudizio a coloro che, non gravati da peccati mortali, saranno di fronte al muro di fuoco che chiude il Paradiso, proprio quel muro di fuoco che fu collocato dopo la cacciata di Adamo ed Eva, «posteaquam peccator exclusus est». Proprio la paura di Dante, in realtà, è indice della gravità della colpa commessa, di quello smarrimento che ha condotto il *viator* nel buio della selva e che gli sarà presto rimproverato: una colpa che, nell'allontanamento amoroso da Beatrice, riflette quella deviazione intellettuale, come superbia e *curiositas*, che si è analizzata in occasione del secondo sogno come causa dell'espulsione proprio dal Paradiso terrestre.

Non a caso, appena giunti di fronte al fuoco, Virgilio aveva ammonito il suo discepolo:

«[...] per questo loco  
si vuol tenere a li occhi stretto il freno  
però ch'errar potrebbesi per poco».  
(Pg XXV 118-120)

Una raccomandazione che a livello superficiale sembra implicare solo che si debba fare attenzione sia a non bruciarsi, sia a non cadere dalla balza, rispondendo in ciò al timore di Dante enunciato immediatamente prima («e io temëa 'l foco / quindi, e quindi temeva cader giuso», vv. 116-117). In realtà il fuoco, come enuncerà Virgilio, non costituisce un vero pericolo («qui può esser tormento, ma non morte», Pg XXVII 21), ed è chiaro quindi che è in un altro campo che si deve cercare il senso delle parole della guida: la compresenza, in due soli versi, delle parole «occhi», «freno», «errar», ci

---

<sup>13</sup> AMBROGIO, *Expositio in Psalmum CXVIII*, sermo 3, nn. 14-17 (PL 15, cc. 1292-1294).

rimanda infatti al secondo sogno e al tema agostiniano della concupiscenza degli occhi, come forma di *curiositas*, da frenare onde non cadere in una divagazione ulissiaca. Di fronte al fuoco, insieme della lussuria e della *charitas*, quindi, il *viator* è chiamato a tenere fissa la sua concentrazione su ciò che lo attende di là di esso, a Beatrice.

La paura stessa, però, permette in realtà di comprendere l'evoluzione di Dante verso la salvezza e il ritorno a Beatrice. La barriera di fuoco costituisce infatti un naturale richiamo al rogo del primo sogno, come suggerito dal passo «immaginando forte / umani corpi già veduti accesi» (XXVII 17-18), in cui riaffiora l'incendio "immaginato" che aveva bruciato aquila e *viator*<sup>14</sup>. E il nesso tra sogno dell'aquila e superamento del fuoco (e, considerata la stretta connessione tra quest'ultimo e il sogno di Lia, immediatamente successivo, potremmo allora parlare anche di connessione tra i due sogni) è ratificato dalla paura, quella provata all'esortazione di inoltrarsi nel fuoco sull'ultima cornice, e quella patita al risveglio dal primo sogno. Elemento essenziale, tuttavia, è che questa volta la paura è anteriore al fuoco: è la paura di chi non crede di poter procedere oltre, né che il proprio percorso sia assegnato da Dio e quindi ne goda la protezione. È dunque una paura che è opposta alla superbia e indica che è stata appresa la lezione impartita attraverso il sogno della tentazione della sirena.

Di sicuro è essenziale l'ammonimento dell'angelo: «Più non si va, se pria non morde / anime sante, il fuoco» (vv. 10-11). Un'enunciazione che sembra riprendere quanto asserito da Sordello allorché nella Valletta dei principi aveva sancito la regola della "linea"; non più una linea simbolica, astratta e metafisica, quasi interiore, ma un confine spaziale e terribile nella sua concretezza, e che pure visualizza l'essenza stessa del limite e del divieto. Tale parallelismo è dato dalla formulazione dell'angelo, che è infatti decisamente anomala: quel «se pria non morde» sembra distinguere il tormento del fuoco dal concetto di confine che in realtà è il fuoco stesso, quasi che l'attraversamento fosse un momento preliminare, un rituale da assolvere per poter avanzare, superando un limite altrimenti prescrittivamente insuperabile. In realtà, già attraversare il fuoco, ossia "farsi mordere" dal fuoco, è un avanzare, un andare

---

<sup>14</sup> E forse l'insistito «Ricorditi, ricorditi» (Pg XXVII 22) con cui Virgilio rammenta a Dante il suo aiuto in occasione del volo su Gerione serve a innescare, anche nel lettore, proprio il contatto Gerione : aquila : fuoco della cornice dei lussuriosi.

oltre. Questa volta, infatti, rispetto alla linea tracciata da Sordello, il limite è superabile; anzi, deve essere superato. Paradossalmente, se il Paradiso terrestre è stato circondato perché l'uomo non vi entri, Dante invece, nuovo Adamo, per potervi tornare deve attraversare proprio quel fuoco che costituisce un limite e un divieto. Il fuoco che costituiva una punizione per il peccato di superbia, rappresenta per Dante invece, proprio grazie alla paura che esso suscita, il segno del superamento di ogni superbia intellettuale. Se il traviamiento aveva assunto l'aspetto di un amore extra-Beatrice, a vincere la paura saranno allora il richiamo del suo nome e la promessa dell'incontro<sup>15</sup>.

È decisamente particolare l'insistenza sul lemma "duro" per indicare la resistenza di Dante ad affrontare la barriera di fuoco («Quando mi vide star pur fermo e duro», v. 34, e «così, la mia durezza fatta solla», v. 40). Sembra qui forse ricomporsi un altro dei tasselli che modella il viaggio del *viator* verso il Paradiso terrestre sull'Esodo del popolo ebraico verso la terra promessa; una traccia aperta sin dall'inizio della cantica con il salmo *In exitu Israël de Egypto*, ma ribadita contrastivamente, non è un caso, in uno dei due *exempla* di accidia punita che si erano frammisti alle prime fasi del secondo sonno, allorché i purganti nella quarta cornice erano passati gridando «Prima fue / morta la gente a cui il mar s'aperse / che vedesse Iordan le rede sue» (*Pg XVIII* 133-135). La condanna del popolo ebraico a ritardare l'ingresso nella terra promessa, un eden di latte e miele, fu dovuta proprio alla sua riottosità e "durezza": «et intres in terram fluentem lacte et melle non enim ascendam tecum quia populus durae cervicis est» (*Ex 33, 3*)<sup>16</sup>. Dante, dunque, di fronte al fuoco che lo separa dalla propria terra promessa mostra una "dura cervice" che ritarda il compimento del suo viaggio, in ciò dimostrandosi come il popolo ebraico quando ormai la meta è prossima; ma anche, la sua durezza è quella di Adamo che resiste al richiamo di Dio ("Adamo, dove sei?") subito dopo il peccato<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Come osserva M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, pp. 136-137, se Dante – superate le balze, in cui manteneva una forte identità personale – rappresenta ormai tutta l'umanità, «le ragioni del viaggio di tutti e di sempre» sono comunque da ritrovare «nel suo viaggio», ossia proprio nella sua esperienza e storia di uomo.

<sup>16</sup> Cfr. anche *Dt* 9, 7-13.

<sup>17</sup> UGO DI SANVITTORE, *In Salomonis Ecclesiasten Homiliae XIX* (PL 175, c. 167C): «O infelix Adam, ubi est recordatio tua? Ubi fixisti animam tuam ut haec



Anche sotto questo aspetto dunque, percorso e tema amoroso sono inscindibilmente intricati, poiché è infatti il nome di Beatrice, come già accennato, a indurre Dante ad affrontare l'attraversamento del fuoco, innescando la bellissima similitudine di Piramo e Tisbe, tra le più discusse del poema.

Quando mi vide star pur fermo e duro,  
turbato un poco disse: «Or vedi, figlio:  
tra Béatrice e te   questo muro».

Come al nome di Tisbe aperse il ciglio  
Piramo in su la morte, e riguardolla,  
allor che 'l gelso divent  vermiglio;  
cos , la mia durezza fatta solla,  
mi volsi al savio duca, udendo il nome  
che ne la mente sempre mi rampolla.  
(Pg XXVII 34-42)

Il mito ovidiano<sup>18</sup> a un livello superficiale vale solo a esemplificare l'effetto simile, ma solo simile, prodotto dal riecheggiare del nome dell'amata. In realt  la similitudine   quantomeno precaria, e cos  riducibile: "come, quando Tisbe pronunci  il proprio nome, Piramo la guard , cos , quando Virgilio pronunci  il nome di Beatrice, io lo guardai". Una somiglianza, quindi, incentrata unicamente sull'atto di guardare chi pronuncia il nome dell'amata. Gli elementi essenziali, pi  ricchi di senso, sembrano essere invece quelli con funzione corollare: l'analogia tra il risveglio dalla morte materiale di Piramo e il ridestarsi di Dante, «morente alla Grazia e alla salvezza»<sup>19</sup>; e la barriera di fuoco della cornice che sembra riattualizzare quel muro che aveva separato i due giovanissimi personaggi del mito<sup>20</sup>. L'analogia fuoco/muro sembra comportare per  troppe traslazioni: per Dante, il fuoco   l'elemento separante e da superare per poter giungere all'amata, ed   il nome di questa a spingere al superamento della barriera; per Piramo, il muro   separante, ma non l'elemento da superare, e il nome di Tisbe riecheggia al termi-

---

sustineas? Dure, indurate, et obdurate, non te emollire potuit tanta benignitas, tanta flamma, tam ingens ardor dilectionis, ut liquefieres et curreres post eam?». Si noti anche il riferimento alla fiamma e all'ardore dell'amore.

<sup>18</sup> Ov. *Met.* 4, 55-166.

<sup>19</sup> L. BLASUCCI, *op. cit.*, p. 21.

<sup>20</sup> D. DE ROBERTIS, *op. cit.*, p. 12.

ne dell'episodio, quando ormai il percorso verso l'amata si è compiuto.

Se dunque c'è un'affinità analogica tra Piramo e Dante, la funzione principale della similitudine sembra essere quella di rilanciare i due temi interconnessi che caratterizzano il *Purgatorio* e tutti i sogni, ossia l'amore e il viaggio verso l'amata; ed è questa compresenza a suggerire di leggere il mito, al di là dell'indubbio fascino della terzina, in tutta la sua dimensione negativamente contrastiva<sup>21</sup>. L'incontro di Piramo e Tisbe è infatti naturalmente segnato dalla disgrazia, a differenza di quello tra Dante e Beatrice e di quello – ci si tornerà – tra Giacobbe e Lia; una disgrazia dovuta a un amore che porta alla morte<sup>22</sup>, e lo stesso scurirsi dei gelsi – al di là delle “freudiane” motivazioni addotte da Pietro – come osserva Benvenuto richiamerebbe gli *Integumenta Ovidii* per cui «dulci mors in amore latet»<sup>23</sup>. È soprattutto però una morte provocata anche dalla volontà di superare una soglia: la fanciulla si avventurava infatti fuori di casa, sfuggendo al controllo dei genitori, «callida per tenebras versato cardine» (v. 93); il suo è quindi un varcare un limite senza autorizzazione e per di più di notte, immergendo così l'episodio in una negatività che già è stata analizzata e che ovviamente contrasta con il prossimo sogno di Lia.

Ma in fondo potrebbe esserci un ulteriore nesso istituito dal mito ovidiano: la storia d'amore dei due giovanetti, infatti, si svolge sotto un albero, come quella di Adamo ed Eva si svolge sotto l'albero del bene e del male<sup>24</sup>, reintroducendo e preannunciando, ancora una volta, un tema enunciato già dal «quel d'Adamo» che aveva segnato il primo sonno di *Purgatorio* IX. Non sembra total-

---

<sup>21</sup> Molto belle le pagine di M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, pp. 145-148, che ricorda come il mito tornerà poco dopo, come esempio negativo, nelle parole di Beatrice (Pg XXXIII 67-69).

<sup>22</sup> Per Benvenuto, inoltre, Tisbe segue Piramo «per mortem», mentre Dante segue la «mortuam amatam post mortem». Si veda inoltre M. PICONE, *Purgatorio* XXVII, *cit.*, p. 397, che riconosce nel tingersi del gelso quel «sanguigno» di cui Francesca e gli altri lussuriosi tinsero il mondo.

<sup>23</sup> GIOVANNI DI GARLANDIA, *Integumenta Ovidii*, a cura di F. Ghisalberti, Messina-Milano, Principato, 1933, p. 51, vv. 182.

<sup>24</sup> È difficile non pensare al bel saggio di J. FRECCERO, *Il segno di Satana* [1986], in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 227-244, che ricorda come il gelso potesse essere negativamente segno di Satana o, positivamente, simbolo della croce di Gesù.

mente persuasiva – pur riconosciuto il nesso con l'immagine astronomica d'apertura in cui Gerusalemme era indicata come il luogo della morte di Cristo – l'ipotesi che il sangue versato da Piramo sia figura di quello versato da Gesù, né quindi che «il sangue di Piramo-Cristo permette la *regressio* dal peccato alla salvezza, come Piramo-Adamo macchiò di vermiglio ciò che era stato creato bianco»<sup>25</sup>. È vero che la similitudine si incentra su Piramo morente, ma è anche vero che entrambi i giovani muoiono, e che dunque sembra prevalere il nesso costruito sulle coppie parallele Piramo-Tisbe *vs* Adamo-Eva rispetto a una triangolazione Piramo-Adamo-Cristo. Non solo, la morte di Piramo è provocata, sia pure involontariamente, da Tisbe; è lei, in un certo senso, a indurre in errore l'amato spingendolo a credere che sia stata divorata dalle fiere, così come è Eva a indurre alla colpa Adamo; e, ancora, la duplice morte – come duplice è l'espulsione degli antenati – è provocata dall'errore di chi crede di conoscere, commettendo dunque un errore intellettuale. Sotto questo aspetto, inoltre, è particolarmente stringente il nesso con la seconda, decisamente negativa, menzione del mito, allorché Beatrice rimprovera Dante di non avere riconosciuto nemmeno il valore morale dell'albero del bene e del male il cui «morso» costò ad Adamo «in pena e in desio / cinquemilia anni e più»:

E se stati non fosser acqua d'Elsa  
 li pensier vani intorno a la tua mente  
 e 'l piacer loro un Piramo a la gelsa  
 [...]  
 conosceresti a l'arbor moralmente.  
 (Pg XXXIII 67-72)

Non solo in questo caso, con piena evidenza, si stringe il nesso tra Piramo e Adamo, ma ancor più l'attenzione si concentra sui pensieri, sulle incrostazioni che questi producono e sugli errori causati dal piacere estetico legato ad essi. Pensieri «vani», con un nesso semantico particolarmente forte con quel vaneggiare dei pensieri che introduce il secondo sogno come forma di *curiositas*. E proprio l'iperproduzione di pensieri vani è assimilata, con ribaltamento paradossale, al sonno della ragione («dorme l'ingegno tuo», v. 64) a

---

<sup>25</sup> Ivi.

indicare quell'assopimento morale e intellettuale che aveva suscitato l'intervento della donna santa e presta nel secondo sogno, e della stessa Beatrice nella selva.

## 2. *La preparazione al sonno*

Persuasosi Dante ad addentrarsi nelle fiamme, il percorso dei tre poeti attraverso il fuoco ha come punto di riferimento un canto che proviene dall'altra parte del fuoco, indicato con un nitido ed estremo *enjambement* che, quanto isola l'importanza del canto stesso, altrettanto e forse ancor più sembra la forma metrica di un'alterità spaziale<sup>26</sup>, l'essenza di un "di là" promesso:

Guidavaci una voce che cantava  
di là; e noi, attenti pur a lei,  
venimmo fuor là ove si montava.  
(Pg XXVII 55-57)

È difficile non contrapporre questo canto che funge da riferimento dell'attenzione e del movimento a quello, ritardante, di Casella sulla spiaggia del Purgatorio, e ancor più a quello, sviante, della sirena. Ma a chi appartiene questo canto? Forse all'angelo<sup>27</sup>, incontrato immediatamente all'uscita dalle fiamme, ma forse c'è in Dante una voluta ambiguità, come emerge dalla terzina immediatamente successiva:

'Venite, benedicti Patris mei',  
sonò dentro a un lume che lì era,  
tal che mi vinse e guardar nol potei.  
(Pg XXVII 58-60)

Dante non enuncia in alcun modo una coincidenza tra la voce del canto e quella dell'angelo che recita l'invito a entrare nel Paradiso terrestre, e anzi lo stesso indeterminativo «un lume» sembra indicare un valore di *rema*, di informazione nuova. Dante sembra piuttosto aver voluto lasciare nell'indeterminato non solo il canto in sé, aumentandone il fascino, ma anche la sua origine, sia per il lettore

---

<sup>26</sup> «archetipico di tutte le inarcature» lo definisce R. FASANI, *Canto XXVII* in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *op. cit.*, pp. 423-433: 426.

<sup>27</sup> Così L. BLASUCCI, *op. cit.*, p. 522 e R. FASANI, *op. cit.* p. 426.

sia per lo stesso personaggio; un canto, quindi, che potrebbe essere quello della stessa Matelda<sup>28</sup>, ma ancor più un canto che, sedimentatosi nell'anima del *viator*, sarà all'origine dell'elaborazione dell'ultimo sogno, che consiste infatti interamente e unicamente in un canto.

L'invito da parte dell'angelo conclude la prima sezione del canto, dedicata al superamento del fuoco, e subentra la grande scena notturna incentrata sul sogno, che comincia al v. 67 con la percezione del tramonto del sole pochissimi passi dopo l'uscita dalle fiamme. Le due sezioni sembrano però saldate da una terzina con mera funzione di passaggio.

Dritta salia la via per entro 'l sasso  
verso tal parte ch'io toglieva i raggi  
dinanzi a me del sol ch'era già basso.  
(XXVII 58-60)

Terzina che però è forse meno interlocutoria di quanto possa apparire e sembra invece rilevare la fine di un percorso. Dante e le sue guide si avviano al luogo che sarà teatro del sonno per una "dritta via": certo, qui c'è il concetto di ripidità dell'ultima ascesa, ma sembra troppo marcato il riecheggiamento di quella «dritta via» smarrita da Dante nel primo canto del poema e che il *viator* aveva imboccato in occasione della Y metaforica che costituiva il perno del secondo sogno. Lo stesso riecheggiamento fonetico sembra piuttosto indicare che ci approssimiamo alla conclusione di un viaggio "terreno" sul percorso giusto.

La notte che si dispiega a questo punto sulla scena, l'ultima notte sul Purgatorio, porta con sé la bellissima doppia similitudine speculare (già segno di innalzamento dello stile per la sua eccezionalità) delle capre e dei pastori che descrive il riposo di Dante e la veglia di Virgilio e Stazio.

Quali si stanno ruminando manse  
le capre, state rapide e proterve  
sovra le cime avante che sian pranse,  
tacite a l'omnbra, mentre che 'l sol ferve,  
guardate dal pastor, che 'n su la verga  
poggiato s'è e lor di posa serve;

---

<sup>28</sup> D. DE ROBERTIS, *op. cit.*, p. 13.

e quale il mandrian che fori alberga,  
lungo il pecuglio suo queto pernotta,  
guardando perché fiera non lo sperga;  
tali eravamo tutti e tre allotta,  
io come capra, ed ei come pastori,  
fasciati quinci e quindi d'alta grotta.  
(Pg XXVII 76-87)

L'immagine dei pastori è nell'immaginario cristiano di per sé positiva e basta pensare al riguardo all'idea di "buon pastore", o a un passo come Isaia 40, 11 («sicut pastor gregem suum pascet / in brachio suo congregabit agnos et in sinu suo levabit fetas ipse portabit»), o persino agli stessi pastori del vangelo di Luca 2, 8<sup>29</sup>. La similitudine pone quindi il sogno di Dante sotto il segno della protezione (ribadita inoltre dallo schermo fornito dai due fianchi di roccia), cosa che non avveniva nelle due precedenti esperienze oniriche; non a caso il verso «Guardando perché fiera non lo sperga», quasi una zeppa nel ribadire l'ovvia funzione di un pastore, pone in realtà il sogno sotto una tutela che le anime della Valletta avevano dovuto invocare, per essere poi nondimeno sottoposte all'aggressione della biscia, e che nel secondo sogno era dovuta giungere *in extremis*, nei recessi profondi dello stesso sogno<sup>30</sup>. E proprio la custodia dei pastori «mentre che 'l sol ferve», ossia nell'ora più calda del giorno, potrebbe – è affascinante osservazione di De Robertis<sup>31</sup> – suscitare il ricordo delle tentazioni del demone meridiano che si è creduto di riconoscere nel sogno della femmina balba, ma che senz'altro, nuovamente, è strettamente legato all'accidia e alle tentazioni dell'eros. Un sogno, quindi, che tutti gli elementi indicano come al riparo da ogni tentazione, da ogni illusione, e che potrà quindi aprirsi a riflettere una più pura dimensione intellettuale.

L'altro elemento della doppia similitudine, le capre, richiede particolare attenzione sia per la complessa polisemia legata a tali animali, sia per il contesto in cui sono menzionate; in primo luogo siamo indubbiamente di fronte a un ulteriore segnale struttu-

<sup>29</sup> D. CONSOLI, *op. cit.*, p. 642.

<sup>30</sup> E si potrebbe osservare che tutto ciò si ripercuote all'indietro anche sulla menzione di Piramo e Tisbe, dispersi proprio dall'arrivo delle fiere, con la conseguenza del duplice suicidio.

<sup>31</sup> D. DE ROBERTIS, *op. cit.*, p. 15.

rale della conclusione del percorso purgatorio: le capre infatti si ricollegano alla similitudine di *Purgatorio* III che aveva paragonato i purganti della spiaggia a quelle pecorelle che escono «del chiuso / a una, a due, a tre, e l'altre stanno / timidette atterrando l'occhio e 'l muso» (79-81). Quei purganti, infatti, non solo avevano costituito il primo vero contatto con il secondo regno e le sue leggi<sup>32</sup>, ma anche – proprio attraverso l'immagine delle pecore che solo cautamente escono dalla stalla – avevano indicato l'importanza nel Purgatorio del concetto di limite e di soglia.

Elemento essenziale, però, è il valore allegorico delle capre, che è senz'altro positivo, rimandando alla Chiesa<sup>33</sup> o, con senz'altro più pregnanza in questa sede, all'ascetismo e alla contemplazione; esemplificativo è un passo di san Bonaventura, citato da Pazzaglia, che sembra particolarmente pertinente per il testo dantesco per via del riferimento all'ascesa del monte: «sicut capra faciliter ascendit ad montana, sic qui habent asperitatem vitae faciliter ascendunt ad intuenda caelestia cognitione et affectione»<sup>34</sup>. Ancora più affascinante è forse però un secondo passo, di Rabano Mauro, poiché non solo ribadisce il tema della contemplazione, ma – in un'esplicita contrapposizione con le pecore – ne fa l'allegoria della vita contemplativa stessa contrapposta alla vita pratica, introducendo così già la polarizzazione tra Lia e Rachele:

Capra, contemplatio, ut in Levitico: «Offeret agnam de gregibus, sive capram», id est vitam activam, quae pertinet ad multos, et contemplativam, quae ad paucos<sup>35</sup>.

Le capre “contemplative” non possono però far tralasciare l'incidentale dei vv. 77-78 che descrive quanto compiuto dalle capre *prima* del ritorno all'ombra sotto la tutela del pastore; se esiste infatti

<sup>32</sup> S. BARGETTO, *op. cit.*, p. 238.

<sup>33</sup> Ivi, p. 235, cita AMBR. *myst.* (PL 16, c. 418): «Capras enim et in altis pasci sine periculo novimus, et in praeruptis securas cibum capere: deinde cum tondentur, deonerari superfluis. Harum gregi comparatur Ecclesia, multas in se habens animarum virtutes [...]».

<sup>34</sup> BONAVENTURA, *De purificatione B. Virginis Mariae. sermo IV*, in *Opera omnia*, Florentiae, Ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1901, t. IX, pp. 633-657: 648; M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 149, menziona anche il *De bestiis, et aliis rebus* (PL 177, c. 63), in cui la capra è addirittura *figura Christi*.

<sup>35</sup> RABANO MAURO, *Allegoriae in universam, sacram Scripturam* (PL 112, c. 886A).

un parallelismo tra, da un lato, Dante sdraiato accanto a Virgilio e Stazio e, dall'altro, le capre vegliate dai pastori, allo stesso modo quanto fatto dalle capre prima del ritorno alla tutela dei guardiani deve avere un senso proprio, indicando atteggiamenti e disposizioni del *viator* prima dell'accesso al Paradiso terrestre. Le capre si raccolgono infatti dopo essersi disperse, «rapide e proterve», per i pascoli; gli animali si sono dunque mossi con movimenti che esprimono disordine, alterigia, disobbedienza, esattamente come, per restare in metafora affine, i domenicani tralignanti colpiti dalla condanna di Tommaso sono un gregge dai toni marcatamente negativi:

Ma 'l suo pecuglio di nova vivanda  
 è fatto ghiotto, s' ch'esser non puote  
 che per diversi salti non si spanda  
 (*Pd XI* 124-126)

Le capre, del resto, nell'immaginario cristiano hanno in primo luogo una valenza negativa; basti pensare all'immagine evangelica del giorno del giudizio in cui gli uomini saranno distinti tra salvati e perduti, come le pecore dalle capre; elemento fondamentale è che le pecore saranno poste a destra, e le capre a sinistra («et statuet oves quidem a dextris suis hedos autem a sinistris», *Mt 25*, 31-34) riproducendo dunque così la dicotomia della via destra e sinistra della Y. Che, peraltro, questo passo evangelico debba essere tenuto in considerazione è confermato dal fatto che, in tale profezia, sarà detto ai salvati *Venite benedicti Patris mei*, ossia proprio le parole pronunciate dall'angelo immediatamente dopo il superamento della barriera di fuoco e solo sedici versi prima della similitudine pastorale (v. 58). Nella metafora evangelica, dunque, le capre simboleggiano il peccatore; un peccatore però che nel canto dantesco – nel recupero per traslazione dell'immagine – ha saputo redimersi: potremmo dire che ha saputo spostarsi dalla sinistra alla destra.

Nel capitolo precedente si era visto, e si riporta qui per comodità, un passo del *De gradibus humilitatis et superbiae* in cui si indicava nella *curiositas* l'inesco della superbia:

Primus itaque superbiae gradus est curiositas. Hanc autem talibus indicium deprehendes. Si videris monachum, de quo prius bene confidebas, ubicumque stat, ambulat, sedet, oculis incipientem vagari, caput erectum, aures portare suspensas; e motibus exterioris hominis



interiorem immutatam agnoscas. Vir quippe perversus annuit oculo, terit pede, digito loquitur; et ex insolenti corporis motu, recens animae morbusprehenditur; quam dum a sui circumspeditione torpescit incuria sui, curiosam in alios fa, cit. Quia enim seipsam ignorat, foras mittitur, ut haedos pascat. Haedos quippe, qui peccatum significant, recte oculos auresque appellaverim: quoniam sicut mors per peccatum in orbem, sicut per has fenestras intrat ad mentem. In his ergo pascendis se occupat curiosus, dum scire non curat qualem se reliquerit intus<sup>36</sup>.

La ficcante descrizione dell'accidioso-curioso culmina con un' allegoria particolarmente utile per comprendere la similitudine dantesca: le capre, infatti, non solo sono simbolo del peccato («peccatum significant»), ma anche della *curiositas*, o meglio delle orecchie e degli occhi che ne sono strumento, e non a caso l'insidia della sirena era veicolata dal vederne la bellezza speciosa e ascoltarne il canto. Per ricondurci al secondo sogno, quindi, le capre tornate «manse» e «tacite a l'ombra» sono l'antitesi di Ulisse e della sua *curiositas* e simboleggiano la condizione di Dante, giunto ormai nel Paradiso terrestre, che ha definitivamente superato i pericoli di dispersione che erano stati simboleggiati proprio dalla Y del sogno della femmina balba.

La contrapposizione con il secondo sogno, però, affiora anche nel riferimento al ruminare delle capre, che ha pregnanza tale da farne un termine tecnico. Il ruminare, come attesta anche Tommaso d'Aquino nella *Summa* («ruminatio significat meditationem Scripturarum et sanum intellectum earum<sup>37</sup>») è infatti metafora della meditazione sulle sacre scritture e della concentrazione interiore, necessarie al percorso salvifico, in ciò opposte proprio a quella “vaghezza” e a quell'instabilità della curiosità che caratterizzava la caduta nel secondo sogno<sup>38</sup>; l'importanza del ruminare è

<sup>36</sup> BERNARDO DI CLAIRVAUX, *Tractatus de gradibus humilitatis et superbiae*, 2, 10, 28, (PL 182, c. 957BC).

<sup>37</sup> TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, Ia-IIae, q. 102, a. 6 ad 1. Si veda anche BONAVENTURA, *Collationes in Hexaëmeron*, cit., III, coll. 7, 1, p. 218: «Semper ruminanda sunt dulcia Scripturae eloquia pro habendo sapore vehementi animi applicatione». Così è da intendere il ruminare anche in *Pg XVI 97-99*: «Le leggi son: ma chi pon mano ad esse? / Nullo, però che 'l pastor che procede / ruminar può, ma non ha l'unghie fesse».

<sup>38</sup> Il confronto è anche in D.S. CERVIGNI, *Dante's Poetry of Dreams*, Firenze, Olschki, 1986, p. 158, che però interpreta il ruminare come «reflection over the past

anzi tale che il termine ritorna metaforicamente più avanti, in una sorta di recupero implicito della doppia similitudine pastorale, in riferimento agli ultimi pensieri consci di Dante («sì ruminando e sì mirando in quelle [stelle], / mi prese il sonno», v. 91-92, con splendida paronomasia “ruminando-mirando” che produce l’effetto fonosintattico del ruminò): Dante dunque si abbandona all’ultimo sonno con il giusto atteggiamento e, citando indirettamente l’*Hymnus ante somnum* di Prudenzio («Christum tamen sub ipso / meditabimur sopore», vv. 151-152), nel segno della preghiera.

Lo sguardo di Dante, infatti, è levato verso le stelle, che paiono simbolicamente maggiori e più luminose del solito, con un’attenzione fissa e esclusiva («mirando») che ci ricorda come il tema delle stelle costituisca una sorta di sottotraccia di tutti i sogni purgatoriali: nella Valletta dei principi, Dante infatti rivolge lo sguardo verso l’alto ad osservare le tre stelle che hanno sostituito le quattro stelle mattutine (*Pg* VIII 85-93); nel secondo sogno, come già osservato, le stelle paiono invece più rade proprio a causa della luna rosseggiante (*Pg* XVIII 76-78)<sup>39</sup>. Se nel caso del sogno della femmina balba, come osservato, l’assenza delle stelle preannunciava il sogno demoniaco, le stelle del primo sogno indicavano l’inizio di un percorso nel segno dell’assistenza divina in occasione della tentazione della biscia, ma non erano di per sé viatico al sonno; in questo caso, invece, il *viator* si addentra nell’ultimo sonno osservando le stelle con altra attenzione, potremmo dire con altra proiezione verso l’infinito stellato. E infatti le stelle non sono più considerate nel loro valore numerico-allegorico; sono le stelle indefinite che trapuntano tutte le «parti immense» del cielo. Ma lo stesso «mirando» consente un’ulteriore contrapposizione con il secondo sogno, come era stato già per «ruminando»; Dante, infatti, nell’ultima notte “rimira” le stelle (*Pg* XXVII 91), mentre Dante «mirava» la femmina balba (*Pg* XIX 10), ed era anzi proprio quello sguardo

---

experiences». Si ricordi comunque quanto già osservato, alla nota 187 del cap. IV, sull’affermazione di Cesario di Heisterbach che persino i sogni per rivelazione dello Spirito santo sono superiori se preceduti dalla meditazione religiosa («si cogitatio sancta praecessit»).

<sup>39</sup> Ritengo che la distanza della menzione delle stelle in *Pg* XVII 70-72 ne attenui l’influsso; piuttosto mi sembra significativo che tale passo si affianchi a una terzina che insiste con rara icasticità sulla condizione di debolezza: «’O virtù mia, perché sì ti dilege?’ / fra me stesso dicea, ché mi snetiva / la possa delle gambe posta in triegue» (vv. 73-75).

a trasformare la femmina oscena nella bellissima sirena, facendo dunque precipitare il *viator* nella perdizione.

### 3. *Il sogno: incontro a Lia*

La doppia similitudine delle capre e dei pastori funge al contempo da preannuncio anche per le figure oniriche di Lia e Rachele, che compaiono in scena nel *Genesi* proprio in un mondo pastorale.

profectus ergo Iacob venit ad terram orientalem / et vidit puteum  
in agro / tresque greges ovium accubantes iuxta eum / nam ex illo  
adaquabantur pecora / et os eius grandi lapide claudebatur / morisque  
erat ut cunctis ovibus congregatis devolverent lapidem / et refectis  
gregibus rursus super os putei ponerunt / [...] / et ecce Rachel  
veniebat cum ovibus patris sui / nam gregem ipsa pascebat<sup>40</sup>.

Tale incontro è centrale in primo luogo perché costituisce l'ultima proiezione onirica del *viator*; se in occasione del sogno dell'aquila Dante era Ganimede, e, nel secondo, l'incontro con la sirena lo configurava come un nuovo Ulisse «in mezzo mar», allo stesso modo l'incontro con Lia fa del Dante onirico una sorta di nuovo Giacobbe, come peraltro suggerisce il raffronto tra i sette anni di lavoro di Giacobbe necessari per ottenere in sposa la donna amata e le sette cornici del Purgatorio attraversate da Dante per raggiungere l'Eden<sup>41</sup>. Come nel *Genesi* Giacobbe, giunto finalmente in Mesopotamia nel luogo da cui proviene la sua famiglia materna per sposarsi, vede venirsi incontro Rachele, così il Dante reale, fuori dal sogno, arrivato nell'Eden vedrà venirsi incontro Beatrice. D'altronde sono diversi gli elementi disseminati nel poema che rimandano alla figura biblica: è utile ricordare in primo luogo che è sulla strada per Carran, dove incontrerà Lia e Rachele, che Giacobbe si addormenta ed ha il famoso sogno della scala che Dante stesso vedrà in Paradiso nel cielo di Saturno, tra i contemplanti;

<sup>40</sup> *Gn* 29, 1-9.

<sup>41</sup> È ottima intuizione di R. HOLLANDER, *The Women of Purgatorio*, cit., pp. 151-152; non condivido però l'asserzione che ulteriore raffronto sarebbe il fatto che Giacobbe avrebbe lavorato per ottenere Rachele, dovendo prima sposarsi con Lia, mentre Dante avrebbe trovato Matelda anziché Beatrice. Reputo diverso l'asse delle relazioni tra i personaggi femminili di questi ultimi canti. Sul rapporto con Giacobbe si veda anche D.S. Cervigni, *op. cit.*, p. 163.

soprattutto, però, al risveglio Giacobbe prova spavento e stupore, esattamente come Dante al termine del primo sogno.

cumque venisset ad quandam locum et vellet in eo requiescere post solis occubitum / tulit de lapidibus qui iacebant / et subponens capiti suo dormivit in eodem loco / viditque in somnis scalam stantem super terram et cacumen illius tangens caelum [...] cumque evigilasset Iacob de somno ait / vere Dominus est in loco isto et ego nesciebam / pavensque quam terribilis inquit est locus iste / non est hic aliud nisi domus Dei et porta caeli<sup>42</sup>.

Aspetto particolare del sogno di *Purgatorio* XXVII, però, è che esso si proietta su quella che sarà la condizione di Dante al suo risveglio, e insieme permette di istituire l'ennesimo raffronto con il secondo sogno. Lia, infatti, viene vista dal sognatore «andar per una landa» (v. 98), con implicita idea di assoluta libertà dei movimenti, confermata del resto dall'attività di raccolta dei fiori, che comporta inevitabilmente un movimento errabondo<sup>43</sup>. Così al mattino, Virgilio, dopo avergli mostrato il Paradiso terrestre in tutta la sua bellezza, esorterà Dante, fino ad allora dipendente dalla sua guida, a muoversi in piena libertà tra erbe e fiori: «seder ti puoi e puoi andar tra elli» (v. 138). L'opzione tra il sedersi e il vagare riflette in primo luogo le due diverse attività di Lia e Rachele, la prima in movimento e la seconda seduta, il che farebbe supporre che le due figure oniriche simboleggino proprio la riacquisita condizione naturale di Dante nel Paradiso terrestre. Ma l'autorizzazione di Virgilio a una piena libertà dei movimenti, allo stesso modo, tematizza quella libertà del "vagare", che, intesa come colpa e deviazione, aveva avuto il suo fulcro simbolico nel sogno della sirena<sup>44</sup>. Immediatamente dopo avere esortato Dante alla piena libertà di movimento, infatti, Virgilio enuncia la terzina che sancisce il recupero del pieno possesso del libero arbitrio da parte del *viator*:

<sup>42</sup> *Gn* 28, 11-17.

<sup>43</sup> Si segnala che nel *Libro di Daniele* si riporta l'indicazione «Horto vel in pomario deambulare gaudium simg(nificat)»: M. Semeraro, *op. cit.*, p. 83.

<sup>44</sup> Inoltre il *viator* potrà procedere «lento lento» (Pg XXVIII 5), denunciando così come non lo riguardino più le continue esortazioni ad affrettare il passo che lo avevano accompagnato lungo l'ascesa, l'ultima delle quali proprio immediatamente dopo il superamento della barriera di fuoco (XXVII 62).

«Non aspettar mio dir né mio cenno;  
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
e fallo fora non fare a suo senno»  
(Pg XXVII 139-141)

Il muoversi di Dante nel Paradiso terrestre è ormai legittimo e non sarà quindi più la curiosa instabilità di Ulisse; allo stesso modo è ormai alle spalle l'accidiosa incapacità nella scelta che era stata messa in scena nell'episodio della Y onirica che era stata la drammatizzazione del discorso di Virgilio sul libero arbitrio come elemento di controllo dei naturali impulsi amorosi.

Color che ragionando andaro al fondo,  
s'accorser d'esta innata libertate;  
però moralità lasciaro al mondo.  
(Pg XXVIII 67-69)

Come sancisce Virgilio stesso in conclusione del canto, Dante ha ormai riacquisito il pieno possesso e signoria su di sé («per ch'io te sovra te corono e mitrio», XXVII 142), come era stato per Ercole di fronte al bivio. Il riferimento alla corona e alla mitria ha prodotto una superfetazione di interpretazioni: realistico mi sembra vedervi l'elemento di un percorso binario (politico/religioso; classico/cristiano; mondano/ultraterreno) cominciato all'inizio del viaggio con il timore di non essere degno di ripercorrere i passi di Enea e di Paolo, e che proseguirà con l'identificazione della *Commedia* come un poema a cui hanno posto mano e cielo e terra<sup>45</sup>. Fatto tutto ciò salvo, però, forse non da trascurare è anche un passo della lettera di Giacomo, in cui si dichiara: «Beatus vir qui suffert temptationem, quia cum probatus fuerit accipiet coronam vitae» (*Gc* I, 12). Il coronamento, sotto tale aspetto, è dunque anche il segno della vittoria sulle tentazioni, quale quella della sirena.

La piena libertà di movimento all'interno del Paradiso terrestre, legittimata da Virgilio stesso e dalla volontà divina, innesca non a caso un contrasto direttamente con Ulisse, come attesta recisamente l'inizio del canto XXVIII: Dante si avventura infatti nell'Eden

---

<sup>45</sup> R. FASANI, *op. cit.*, p. 432, aggiunge l'identificazione della corona con la vita attiva e della mitria con quella contemplativa.

«vago già di cercar dentro e d'intorno» (v. 1), in cui riecheggiano vigorosi sia il «vago», ambiguo e polisemico, che aveva caratterizzato l'Ulisse onirico sviato dal canto della sirena, sia la bramosia di conoscere che aveva spinto l'Ulisse storico nel suo ultimo viaggio<sup>46</sup>.

Naturalmente, la figura unica che compare nel sogno definendo sé e, *in absentia*, la sorella non sembra suscitare dubbi sull'interpretazione da dare dei due personaggi<sup>47</sup>:

Ne l'ora, credo, che de l'oriente  
prima raggiò nel monte Citerea,  
che di foco d'amor par sempre ardente,  
giovane e bella in sogno mi pareo  
donna vedere andar per una landa  
cogliendo fiori; e cantando dicea:  
«Sappia qualunque il mio nome dimanda  
ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno  
le belle mani a farmi una ghirlanda.  
Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;  
ma mia suora Rachel mai non si smaga  
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.  
Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga  
com'io ed l'addornarmi con le mani;  
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga»  
(Pg XXVII 94-108)

Secondo la contrapposizione del *Genesi*, Lia, non bella e fertile, e Rachele, bella e sterile, non possono essere altro che rispettivamente la vita attiva e quella contemplativa, proprio perché l'interpretazione è al riguardo assolutamente monolitica. Persino le para-etimologie di Isidoro, nella loro solo embrionale contrapposizione tra vita attiva e vita contemplativa, contribuiscono non solo alla definizione del ruolo delle due sorelle, ma, ciò che qui più conta, a collegare il ruminare – della capre della similitudine e di Dante – proprio alla figura di Rachele e alla vita contemplativa; se Lia, infatti, è già la *laboriosa*, con precoce cristallizzazione della sua figura,

---

<sup>46</sup> Il verbo «cercare» d'altronde nella *Commedia* ha forte valenza semantica esistenziale e cognitiva, sia in positivo (si pensi a «libertà va cercando, ch'è sì cara», Pg II 1, 71) sia in negativo («Manto fu, che cercò per terre molte», *If XX 55*).

<sup>47</sup> Su Lia e Rachele, si vedano i densi riferimenti di M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, pp. 143 ss.

Rachele è la pecora, e dunque “ruminante” come proprio dell’attività che le compete: «Lia laboriosa, utique generando. Plurimos enim dolores quam Rachel fecunditate pariendi experta est. Rachel interpretatur ovis. Pro ea enim Iacob pavit oves Laban»<sup>48</sup>.

Caposaldo al riguardo, per autorità e chiarezza, è la *Summa* di Tommaso d’Aquino, che dedica quattro *quaestiones* all’argomento, sancendo nella *quaestio* 182 la superiorità della vita contemplativa sull’attiva<sup>49</sup>. La stessa contrapposizione tra vita attiva e contemplativa, con subordinazione della prima alla seconda, si ritrova anche nel *Convivio* (IV XVII 9-10), sia pure in riferimento non alle due sorelle del *Genesi* ma a Marta e Maria; ma a rafforzare l’identificazione della Rachele onirica con la vita contemplativa è proprio l’osservazione che la più bella delle figlie di Labano, nel sogno, «siede tutto giorno», esattamente come la Maria del vangelo di Luca che, mentre la sorella si affanna, siede ai piedi di Gesù ascoltandone le parole: «quae etiam sedens secus pedes Domini audiebat verbum illius» (*Lc* 10, 39)<sup>50</sup>. La contrapposizione tra vita attiva e contemplativa, la prima operativa e retta dalle virtù cardinali e la seconda rivolta alla contemplazione, è d’altronde sancita con chiarezza nello stesso trattato di Dante:

Veramente l’uso del nostro animo è doppio, cioè pratico e speculativo (pratico è tanto quanto operativo), l’uno e l’altro diletto-sissimo, avegna che quello del contemplare sia più, sì come di sopra è narrato. Quello del pratico si è operare per noi virtuosamente, cioè onestamente, con prudenza, con temperanza, con fortezza e con giustizia; quello dello speculativo si è non operare per noi, ma considerare l’opere di Dio e della natura. (*Cv* IV XXII 10-11)

La contrapposizione finale espressa da Lia al termine del sogno non potrebbe d’altronde essere più esplicita e riassuntiva: «lei lo vedere, e me l’ovrare appaga». Per di più, la Lia dantesca muove le mani, segno di operosità, per fare una ghirlanda (e i fiori sono tradizionalmente simbolo di opere buone), e il suo oggetto di desiderio è proprio l’“adornarsi con le mani”, mentre quello di Rachele

<sup>48</sup> ISID. *orig.* 7, 6, 36-37.

<sup>49</sup> TOMMASO D’AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa-IIae, qq. 179-182; sul punto si veda «Sed contra est, quod istae duae vitae significantur per duas uxores Jacob; activa quidem per Liam, contemplativa vero per Rachelem» (q. 179, a. 2).

<sup>50</sup> Cfr. M. PICONE, *Purgatorio XXVII*, cit., p. 399.

è di contemplare i propri occhi. Un'ulteriore indicazione sul ruolo svolto dalle due sorelle è dato da un passo del *De consensu Evangelistarum* di Agostino sulla contrapposizione tra vita attiva e contemplativa, esemplata sulle etimologie di Lia, resa con «Laborans», e Rachele, interpretata come «Visum principium»:

Proinde cum duae virtutes propositae sint animae humane, una activa, altera contemplativa, illa qua itur, ista quo pervenitur, illa qua laboratur, ut cor mundetur ad videndum Deum; ista qua vacatur et videtur Deus: illa est in praepectis exercendae vitae huius temporalis, ist in doctrina vitae illius sempiternae. Ac per hoc illa operatur, ista requiescit, quia illa est in purgatione peccatorum, ista in lumine purgatorum. Ac per hoc in hac vita mortali illa est in opere bonae conversationis; ista vero magis in fide et apud perpaucos per speculum in enigmate et ex parte in aliqua visione incommutabilis veritatis<sup>51</sup>.

Lia infatti è colei per cui si cammina («qua itur»), e Rachele colei con cui si giunge («qua pervenitur»): così, nel sogno, in effetti Lia caratterizza il faticoso percorso purgatorio, mentre Rachele è solo menzionata, e non compare, proprio perché l'approdo definitivo – la capacità di vedere in Dio, di “vedere il principio” – non è stato ancora raggiunto. Ma soprattutto è Lia ad essere incontrata nel sogno perché rappresenta il processo di purificazione dei peccati («in purgatione peccatorum»), in cui Dante, che deve sottoporsi prima al lavacro in Letè e poi all'atto di pentimento imposto di Beatrice, è ancora immerso. Rachele, invece, che è «in lumine purgatorum» potrà aversi solo una volta abbandonato il Purgatorio vero e proprio, perché solo allora si avrà la piena visione di Dio: e infatti Dante incontrerà Rachele realmente soltanto una volta giunta nella candida rosa (*Pd XXXII* 8). L'ultimo riferimento del passo, però, è fondamentale perché serve a introdurre il tema dello specchio; Rachele, infatti, è identificata con la contemplazione «per speculum in aenigmate». Un sintagma la cui origine paolina è evidente, ma che sarà riutilizzato ancora da Tommaso d'Aquino, allorché contrappone una futura visione perfetta di Dio, che avverrà «facie ad faciem», a una contemplazione dei vivi ancora imperfetta, «per speculum, et in aenigmate», e che costituisce solo un preannuncio e è inizio della vera felicità:

---

<sup>51</sup> Avg., *De cons. ev.* 1, 6, 8 (PL 34, cc. 1045-1046).



quia quidem in futura vita erit perfecta, quando videbimus Deum facie ad faciem [...] nunc autem contemplatio divinae veritatis competit nobis imperfecte, videlicet per speculum, et in aenigmate; unde per eam fit nobis quaedam inchoatio beatitudinis, quae hic incipit, ut in futuro continetur<sup>52</sup>.

Con la vita contemplativa, osserva Tommaso, si comincia a pre-gustare una certa beatitudine, che comincia sulla terra perché poi prosegue nell'aldilà. Dunque, se Lia appartiene totalmente alla vita terrena, Rachele è invece una figura intermedia, proiettata verso il Paradiso: la vita contemplativa terrena è infatti solo una forma imperfetta. L'assenza di Rachele nel sogno, che è proprio della vita terrena, la indica quindi come la vera conoscenza futura, perfetta, attingibile solo in Paradiso<sup>53</sup>. Di particolare rilievo peraltro è che, subito dopo, citando il cap. 20 del *De vera religione* di Agostino, Tommaso contrappone la vita contemplativa alla vana *curiositas* che tanta parte aveva del secondo sogno, e insistendo per di più su una "gradualità" che sembra in contrasto anche con il volo diretto dell'aquila: «in creaturarum consideratione non vana, et peritura curiositas est exercenda; sed gradus ad immortalia, et semper manentia facendus».

Indubbiamente, però, il sogno ha elementi di fascinosa ambiguità che potranno essere meglio compresi attraverso un passo delle *Homiliae in Ezechielem* di Gregorio Magno che costituisce una delle più celebri elaborazioni patristiche sulla contrapposizione tra vita attiva e contemplativa:

omnis qui ad Dominum convertitur, contemplativam vitam desiderat, quietem aeternae patriae appetit; sed prius necesse ut in nocte vitae praesentis operetur bona quae potest, desudet in labore, id est Liam accipiat, ut post ad videndum principium in Rachel amplexibus requiescat<sup>54</sup>.

Come già visto, la vera vita contemplativa è qualcosa che viene rinviato alla vita futura, a quell'eterna patria a cui Dante si sta ancora

<sup>52</sup> TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa-IIae, q. 160, a. 4, resp.

<sup>53</sup> M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 153, identifica Rachele direttamente con «l'inchoatio della vita contemplativa, quale possiamo godere in terra, aperta agli interventi della Grazia [...] che sarà figurata [...] da Beatrice».

<sup>54</sup> GREGORIO MAGNO, *Homiliae in Ezechielem*, 2, 2, 10 (PL 76, c. 954B)

dirigendo (si ricordi in merito la similitudine del pellegrino sulla via del ritorno), mentre le fatiche per Lia pertengono alla notte della vita presente. Forse non è allora un caso che l'incontro con Lia avvenga di notte, in sogno, come simbolo della debolezza della vita umana, e Rachele sia solo annunciata<sup>55</sup>. C'è però un ulteriore elemento nel passo di Gregorio Magno che merita di essere valorizzato: il contatto con Rachele, raggiunto da chi può finalmente attingere alla vita contemplativa, è indicato con i suoi "amplessi", e quindi con una coloritura sessuale decisamente forte, legata alla lunga attesa patita da Giacobbe per potere avere in sposa la più bella delle due sorelle. Ciò permette di osservare come secondo e terzo sogno siano collegati da un ulteriore aspetto fondamentale: all'interno di una significativa progressione in cui la mitologia classica è sostituita dal racconto biblico "vero", al centro di entrambi i sogni abbiamo una coppia di figure femminili (femmina balba/sirena *vs* Lia/Rachele)<sup>56</sup>. Le due donne, però, non sono mai compresenti: nella prima coppia perché l'una si muta nell'altra, e nella seconda perché per l'appunto Rachele è soltanto descritta fuori scena. Inoltre, recuperando la fonte biblica del *Genesi*, abbiamo allo stesso tempo nella coppia una figura brutta, la femmina e Lia, che non a caso è «lippis oculis» (*Gn* 29, 17) e dunque con un difetto della vista come la femmina è «ne li occhi guercia» (*Pg* XIX 8); e un'altra bella, la sirena e Rachele, esplicitamente «decora facie et venusto aspecto» secondo il dettato biblico (*Gn* 29, 17).

Soprattutto, però, le figure delle due coppie costituiscono in realtà un sinolo, regolato da una legge di sostituzione: la femmina è sostituita nel sogno dalla sirena, mentre nel *Genesi* Rachele nella prima notte di nozze viene "sostituita nel letto" di Giacobbe da Lia, costringendo il patriarca ad altri anni di lavoro per potere sposare la donna desiderata:

---

<sup>55</sup> Come osserva, infatti, RICCARDO DI SAN VITTORE, l'amore per la sapienza non implica il suo possesso: «Sapientiam et multo amare potes, et ipsa carere potes», *De praeparatione animi ad contemplationem* 2 (PL 196, c. 2A).

<sup>56</sup> Il nesso è reso evidente già dal fatto che in entrambi i casi assistiamo al canto da parte di uno dei due personaggi della coppia; in entrambi i canti, inoltre, torna la medesima famiglia rimica vago: smago: appago. In merito si veda anche C. MOLINARI, *La Sirena di Parenti. A proposito di "Purgatorio" XIX 1-33*, in A. BRUNI E C. MOLINARI (a cura di), *Per Giovanni Parenti. Un giornata di studio* (14 marzo 2006), Roma, Bulzoni, 2009, pp. 65-91: 87.

qui vocatis multis amicorum turbis ad convivium fecit nuptias / et vesper filiam suam Liam introduxit ad eum / dans ancillam filiae Zephtham nomine / ad quam cum ex more Iacob fuisset ingressus / factio mane vidit Liam et dixit ad socerum / quid est quod facere voluisti / nonne pro Rahel servivi tibi quare inposuisti mihi<sup>57</sup>.

Oppure, invertendo i fattori, si potrebbe dire che il pericolo onirico di cedere agli allettamenti della sirena, che in realtà cela in sé una creatura ripugnante, costituisce la deformazione demoniaca dell'esperienza biblica di Giacobbe, congiuntosi con la bella Rachele per scoprire solo a posteriori, al mattino, di essere in realtà giaciuto con la brutta Lia. In un certo senso, dunque, tra le due coppie si articola un rapporto di contrapposizione e preannuncio: la prima coppia infatti (femmina/sirena) anticipa in sé la dicotomia Lia/Rachele: se Rachele è la vita contemplativa, la Sirena, in quanto *curiositas* e deviazione intellettuale, ne è la distorsione; se Lia è la vita pratica, la femmina è la sua aberrazione e, per i suoi difetti naturali, l'incapacità assoluta di operare: non può parlare perché balzubiente, vedere perché guercia, camminare perché zoppa. In conclusione, in opposizione a Lia che va «movendo intorno le belle mani a farsi una ghirlanda», non può operare perché è «con le man monche» (Pg XIX 8-9).

Questione subordinata, naturalmente, è il fatto che la Lia del sogno non sia «lippis oculis», come nel *Genesi*, ma «giovane e bella»; certo tale bellezza è congruente con il più vasto clima stilnovistico del canto, preparato fin dall'incontro con Forese e dalle discussioni sullo stilnovismo nella cornice dei golosi, e poi dal duplice incontro poetico con Guinizelli e Arnaut tra i lussuriosi, e che arriverà a includere l'incontro con Matelda<sup>58</sup>. Davvero significativo, però, è un passo di Riccardo di San Vittore, che nel *De praeparatione animi ad contemplationem* – in conseguenza di una contrapposizione tra Lia come «desiderium iustitiae», e *affectio* che guida alla virtù, e Rachele come «studium sapientiae», e *ratio* che guida alla verità – afferma che solo gli “amatores mundi” vedono brutta Lia; questi infatti la ritengono tale solo per il suo incoraggiamento a tralasciare i beni mondani<sup>59</sup>. Rendere bella Lia,

<sup>57</sup> Gn 29, 22-25.

<sup>58</sup> Z.G. BARAŃSKI, *op. cit.*, p. 267.

<sup>59</sup> RICCARDO DI SAN VITTORE, *De praeparatione animi ad contemplationem* 2 (PL

da parte di Dante, dunque non è finalizzato tanto a creare un omogeneo ambiente stilnovista quanto a farne anche in questa forma l'opposto della figura della femmina balba, la quale, al contrario, è intrinsecamente brutta ma viene invece percepita come figura affascinante da coloro che la "mirano" con troppa intensità, trasformandola in una sirena che non sa staccarsi dal mondo terreno.

Le due sorelle sembrano dunque da leggere in contrapposizione alla duplice figura femminile che aveva dominato il secondo sogno, più che come preannuncio delle due figure femminili reali che seguiranno, come in genere si accetta con formulazioni varie, quali il parallelismo per cui Lia varrebbe come prefigurazione di Matelda e Rachele di Beatrice<sup>60</sup>, oppure la convergenza delle due sorelle (ad esempio per Contini) in Matelda, che sarebbe dunque vita attiva e contemplativa insieme. Resta, nondimeno, che la femminilità costituisce il vero elemento fondante di questo incontro con Lia, così come l'amore ha costituito la traccia dell'intero percorso onirico purgatoriale.

Fulcro indiscusso del sogno è lo *speculum*, lo specchio; Lia infatti opera per poter tornare allo specchio ad ammirarsi, mentre Rachele non se ne distanzia mai, desiderosa di ammirare i suoi «belli occhi». Lo specchiarsi, nel pensiero dantesco, è strettamente associato alla contemplazione e inevitabile è la citazione del passo in cui, nel *Convivio*, si glossano i versi 18-20 de *Le dolci rime*: «E cominciando, chiamo quel signore / ch'alla mia donna nelli occhi dimora / per ch'ella di se stessa s'innamora»:

essa Filosofia, che è, sì come detto è nel precedente trattato, amoroso uso di sapienza, se medesima riguarda quando apparisce la bellezza delli occhi suoi a lei; che altro [non] è a dire se non che l'anima filosofante non solamente contempla essa veritate, ma ancora contempla lo suo contemplare medesimo e la bellezza di quello, rivolgendosi sovra se stessa e di se stessa innamorando per la bellezza del suo primo guardare. (*Cv IV II 18*)

---

196, c. 2). In merito fondamentale il rimando a M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 151, e C. SINGLETON, *op. cit.*, pp. 133-134.

<sup>60</sup> Tra gli altri, si vedano R. HOLLANDER, *The Women of Purgatorio*, cit., p. 151; M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 152; D. DE ROBERTIS, *op. cit.*, p. 18; L. BLASUCCI, *op. cit.*, p. 526.

L'anima filosofante, infatti, in cui quindi convergono amore e sapienza, si osserva osservarsi, in un vertiginoso rispecchiamento incentrato negli occhi, soggetto e strumento e oggetto della contemplazione; Rachele, insieme amata di Giacobbe (e quindi sostitutiva, nell'Eden, di quella «mia donna» su cui si incentrava la canzone dantesca in onore della filosofia) e simbolo della vita intellettuale, è dunque mostrata nello stesso atto di innamorata contemplazione di sé, e del proprio contemplare. Occhi e specchi, d'altronde, tornano strettamente associati anche nel cielo di Saturno, sotto il cui influsso si pongono le anime contemplanti, e proprio in riferimento alle intelligenze angeliche, le forme più pure di intelligenza:

Ficca di retro a li occhi tuoi la mente,  
e fa di quelli specchi a la figura  
che 'n questo specchio ti sarà parvente  
(Pd XXI 16-18)

L'insistenza sul tema dello specchio, però, profila una traccia che riguarda i sogni in sé, come si sono susseguiti nel *Purgatorio*, nella loro natura di forma imperfetta di visione necessaria all'uomo per poter poi accedere a una dimensione intellettuale<sup>61</sup>. Il sogno, secondo la filosofia medievale, ha infatti una dimensione metaforica (*per metaphoram occultam*, secondo Guglielmo d'Aragona e Alberto Magno), in cui il contenuto viene comunicato attraverso un involucro di immagini distorcenti, tanto che per Pascale Romano i sogni sono *tegumentum, integumentum, tectum, figura, involucrum, ambages*. Ma se tale è appunto il sogno, questo, dunque, è una forma di conoscenza ancora imperfetta, “attraverso uno specchio in un enigma” e non è ancora la visione *facie ad faciem*, delle verità ultime, che Dante potrà godere soltanto nell'Empireo, e che Dio, si ricorderà, aveva concesso a Mosè in contrapposizione agli altri profeti, confinati in una conoscenza ancora mediata.

Proprio al termine del lungo percorso di purificazione, alla conclusione della stessa seconda cantica, Beatrice si accinge all'ultimo vaticinio sulla degenerazione della Chiesa, e per far ciò utilizza come termine negativo di un pensiero incerto il sogno:

---

<sup>61</sup> Pd IV 40-48: «Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno»

[...] Da tema e da vergogna  
 voglio che tu omai ti disviluppe  
 sì che non parli più com' uom che sogna.  
 (Pg XXXIII 31-33)

Il sogno, al termine di un percorso onirico, viene quindi connotato come una forma imperfetta e confusa di conoscenza, che potrà essere in fine superata dal *viator*, proteso verso una nuova forma di conoscenza. I sogni infatti rappresentano per un certo verso l'affinarsi progressivo dell'immaginazione, da uno stadio ancora profondamente influenzato dalla corporeità a una rivolta alle forme pure. Non a caso, «è significativo che [i sogni] siano assenti nel *Paradiso*, cantica della visione in atto»<sup>62</sup>; nel *Paradiso*, infatti, non occorreranno più forme mediate e ambigue della visione, ma l'*agens* sarà impegnato in uno sforzo di comprensione pura e intellettuale.

Il sogno di Lia, vertice del percorso ascendente, costituisce però – proprio per il preannuncio stesso di una Rachele di là da venire – anche l'antiporta della vera visione intellettuale, successiva a quella spirituale nel cui campo rientra il sogno. L'evoluzione interna alla sequenza dei sogni è indicata anche dalla trasformazione del ruolo giocato dal *viator* nel sogno, con la sua progressiva trasformazione in puro sguardo. Nel sogno dell'aquila Dante infatti è tanto spettatore quanto parte integrante del sogno, sottoposto a mutamento di stato e condizione, nonché coinvolto in un'interazione con l'altro attore del sogno; Dante è quindi osservatore ma anche osservato da se stesso, tanto che si può dire che Dante è la vera figura centrale del sogno. Vi è addirittura un ulteriore livello: il sognante vede il se stesso sognato, ne assiste ai pensieri («Fra me pensava *etc.*»), come in una scissione interna. Nel secondo sogno, quello della femmina balba/sirena, invece, Dante resta coinvolto nella dinamica delle diverse figure, così come è il suo stesso sguardo a modificare la femmina e il sogno; non c'è però interazione fisica tra lui e la sirena, e la sua prospettiva è sempre esterna. Nel terzo sogno, invece, Dante è meramente osservatore, sguardo esterno, tanto che potrebbe persino non essere presente in scena. In un certo senso Dante è qui mera visione, solo sguardo intellettuale.

Lo scarto del sogno di Lia rispetto alla sequenza onirica è dato però anche da diversi altri elementi. La differente dimensione in-

<sup>62</sup> E. PASQUINI, *Le metafore della visione*, cit., p. 146.

telletuale si deposita infatti – all'interno di una delle strutture parallele che legano i tre canti – sulla formulazione del giudizio sulla veridicità dei sogni mattutini collocata in apertura di episodio («Il sonno che sovente anzi che 'l fatto sia sa le novelle», XXVII 92); in questo caso, infatti, pur in forma limitativa («sovente»), vi è un'esplicita dichiarazione di conoscenza, che affiora dall'uso sia del verbo “sapere” sia del termine “novelle”<sup>63</sup>; per di più, la dichiarazione sulla preveggenza dei sogni non è incapsulata nell'indicazione oraria formulare “Ne l'ora che”, come per gli altri due sogni, ma è applicata al sonno in sé, rafforzandone dunque ulteriormente la natura di contatto con il divino, e rimarcando anche sotto questo aspetto l'eccezionalità del terzo episodio, che sembra così proiettare su personaggio, opera e autore l'aura sacrale della profezia.

E infatti, per l'ultima esperienza onirica, non abbiamo un caso di divinazione o oneirocritica propriamente intesa, ossia immagini ambigue, con carica allegorica, da interpretare, con dunque anche possibili fraintendimenti, ma semplicemente l'autodefinizione e autorappresentazione da parte di Lia. Siamo di fronte quindi a una dimensione progressiva negli stessi sogni, dal primo sogno con profilo fisiologico, al secondo con molti tratti del *visum*, a questo terzo che ha invece – pur senza esserlo – molti aspetti dell'*oraculum*, la forma più alta e veritiera del sistema macrobiano, in cui un messaggio chiaro è consegnato da un personaggio autorevole. Il sogno, infatti, è privo di qualsiasi dimensione narrativa e di qualsiasi interazione come era stato invece per il secondo sogno e si riduce a messaggio, da parte di un personaggio biblico, e dunque nobile e per ciò attendibile. E il messaggio è per di più costituito interamente e unicamente dal canto di Lia, un canto che non è formalmente rivolto a Dante né ha una funzione pragmatica, come aveva quello della sirena; è un canto autoriflessivo e per certi versi, liturgico, come lo sono i canti dei beati nel Paradiso.

Il riferimento a una prescienza degli eventi, posta come premessa generale, non sembra però avere un reale riscontro nello svolgimento degli eventi successivi; il nucleo della visione onirica, infatti, in senso stretto, non comunica la «novella» di qualcosa che seguirà, non preannuncia realmente dei fatti; non siamo dunque all'interno di una *visio*, secondo le categorie macrobiane, che anticipa lo svolgi-

---

<sup>63</sup> M. SANTORO, *op. cit.*, p. 422.

mento di un evento, ma siamo ancora nel campo del *somnium*, in cui dominano gli involucri metaforici e gli *integumenta*. Sembra piuttosto che venga utilizzata una formulazione che rimanda alla cultura vulgata in fatto di sogni con la finalità di dare rilievo a quanto sta per essere oggetto del racconto, denunciandone la natura di forma vera, in un passaggio dal racconto allegorico al simbolo eterno<sup>64</sup>.

Due ulteriori fondamentali novità rispetto a *Purgatorio IX* e *XIX* sono riconoscibili nell'indicazione oraria del sogno, costruita sulla terza riproposizione della formula "Ne l'ora che" (vv. 94-96). In primo luogo si evidenzia l'inserimento dell'incidentale «credo»: posto che certo non vi si debba riconoscere una zeppa, né una mera *variatio* in una struttura per il resto così rigorosamente parallelistica, né una dichiarazione di fede che fosse realmente quello il momento del sogno (cosa che parrebbe eccessiva, posto che negli altri due casi non vi erano certo margini di dubbio sul fatto che il sogno fosse avvenuto proprio all'alba), resta l'intenzione autoriale di attutire la certezza sul momento dell'inizio del sogno. L'unica ragione che sembra di poter riconoscere è quella di suggerire che il terzo sogno possa anche non essere collegato al momento mattutino, il che avrebbe comportato il rischio di essere attribuito a meccaniche fisiologiche e naturali. Grazie alla formula dubitativa, invece, è lasciata al lettore la possibilità che il sogno si sia svolto in qualsiasi momento della notte, salvaguardandone uno *status* di eccezionalità profetica.

La seconda novità che rende particolare l'uso in questo caso della formula "Ne l'ora che" è il fatto che l'indicazione è confinata a una sola terzina, di contro agli altri due casi in cui si estendeva su due (*Pg IX* 13-18 e *Pg XIX* 1-6); tale superiore densità accentra tutta l'attenzione sui primi raggi di Venere che colpiscono il monte del Purgatorio, un'indicazione che permette – attraverso il richiamo a «Lo bel pianeta che d'amar conforta» (*Pg I* 19) e quindi all'*incipit* del *Purgatorio* – di ribadire la funzione strutturale di questo canto. L'esclusività dell'indicazione temporale, inoltre, permette di collocare con maggior forza il terzo sogno sotto l'influsso del pianeta d'amore – come indicato anche dal verbo tecnico «raggiò» – improntandolo dunque di una dimensione amorosa<sup>65</sup>. Ciò non entra tuttavia in

<sup>64</sup> F. TATEO, *op. cit.*, p. 161, in contrapposizione all'allegoria dei sogni precedenti individua nel terzo sogno un racconto reale, storico, carico di valori soprannaturali.

<sup>65</sup> R. HOLLANDER, *The Women of Purgatorio*, p. 150, parla di «forerunner of the



contraddizione con quanto appena osservato sulla funzione del verbo “credo”: la volontà di lasciare nell’ambiguità il momento esatto del sogno, infatti, ne evita la riduzione a un mero influsso astronomico, ma al contempo lascia pienamente attiva la possibilità di un netto contrasto con il secondo, nato nel segno di Saturno, pianeta melanconico, accidioso e freddo, di contro all’eterno «foco d’amor» di Citerea. Proprio il riferimento a Citerea costituisce infatti il segno di una fondamentale transizione dall’amore lussurioso dell’ultima cornice, ormai purgato nel fuoco, a un amore puro che dominerà non solo nel sogno, ma progressivamente nell’incontro prima con Matelda, e poi nella manifestazione di Beatrice<sup>66</sup>.

E naturalmente tanto il percorso del *viator* quanto l’intera traccia di immagini e miti amorosi culminano in Beatrice, che costituisce il ganglio ultimo della sequenza di incontri con figure femminili amoroche che costituiscono incarnazioni diverse della ricerca intellettuale. La connessione tra contemplazione intellettuale e dimensione erotica, preliminarmente, è infatti costituita dal *Cantico dei Cantici*, uno dei principali ipotesti dei canti del Paradiso terrestre. Il libro, incentrato su una ricerca e un incontro d’amore, e archetipo di una poesia insieme sacra ed erotica, non a caso è identificato da Gregorio Magno con la vita contemplativa stessa: «In Canticis vero canticorum contemplativa vita exprimitur, dum in eis ipsius domini adventus et adspectus desideratur, cum sponsi voce dicitur: Veni de Libano, veni»<sup>67</sup>.

#### 4. *Il risveglio e la confessione*

L’ultimo sogno denota la propria eccezionalità anche nel risveglio, che indica il completamento di un percorso; per la prima volta infatti il sogno non è interrotto, e soprattutto non è interrotto per ragioni interne – narrativamente interne – come negli altri due casi, il rogo e il puzzo. In questo caso il sogno si interrompe invece per

---

dream of innocent love, but as the indication of the figural event corresponding to the place and action with which the Pilgrim is now involved: the arrival in Eden».

<sup>66</sup> L. BLASUCCI, *op. cit.*, p. 526, osserva che in Citerea «l’idea di ardore erotico, dominante nel girone dei lussuriosi, è ormai assolta da ogni implicazione peccaminosa».

<sup>67</sup> *Expositio in Canticum Canticorum*, 156-166, (CC 144, p. 10); si veda al riguardo L. PERTILE, *op. cit.*, p. 44.

sua naturale conclusione, per esaurimento del messaggio che coincide con il canto, in una quasi miracolosa coincidenza con l'arrivo dell'alba:

E già per li splendori antelucani,  
 che tanto a' pellegrin surgon più grati,  
 quando, tornando, albergan men lontani,  
 le tenebre fuggian da tutti i lati,  
 e 'l sonno mio con esse.  
 (Pg XXVII 109-113)

Nell'alba, nel fuggire delle tenebre come di un nemico vinto, ritroviamo in realtà la seconda alba del canto, poiché questo si era aperto proprio con la simbolica alba su Gerusalemme, dominata dal bellico «vibra»<sup>68</sup>. Ciò che emerge con efficacia è la personalizzazione della lotta tra la luce vittoriosa e le tenebre fuggitive; la stessa terminologia della contrapposizione è determinante: se per «antelucani» già Contini sottolineava l'estensione sillabica e la nobiltà etimologica<sup>69</sup> e Pazzaglia riportava all'innografia<sup>70</sup>, non si può sottovalutare che il termine «tenebre» ha indubbia connotazione negativa. Si tratta dunque dell'ultimo riferimento alla notte come momento di tentazione e fragilità così ben sedimentato nella cultura cristiana; e non a caso il ritorno del giorno evoca la similitudine del pellegrino sulla via del ritorno che già si è trattata. Non occorre al *viator*, inoltre, una sollecitazione ad alzarsi, come nel secondo sogno, ma ciò avviene per la spinta naturale di chi cammina verso la salvezza; esemplificativo, al riguardo, è un passo della paolina epistola ai Romani (13, 11-12) che esorta a ridestarsi dal sonno proprio con l'avvicinamento della salvezza:

Hora est iam nos de somno surgere  
 nunc enim propior est nostra salus quam cum credidimus  
 nox praecessit  
 dies autem adpropiauit

---

<sup>68</sup> M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 138, in merito al «vibra» parla di metafora della luce che sconfigge le tenebre, segnalandone la derivazione dall'epistola V (3): «Et nos gaudium expectatum videbimus, qui diu pernoctavimus in deserto, quoniam Titon exorietur pacificus, et iustitia [...] cum primum iubar ille vibraverit, revirescet».

<sup>69</sup> G. CONTINI, *op. cit.*, p. 180.

<sup>70</sup> M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 155.

abiciamus ergo opera tenebrarum  
et induamur arma lucis

Infatti, al risveglio, Dante è salutato da Virgilio questa volta non con una spiegazione, come nel primo sogno, o una glossa, come nel secondo, ma con una promessa:

«Quel dolce pome che per tanti rami  
cercando va la cura de' mortali  
oggi porrà in pace le tue fami»  
(Pg XXVII 115-117)

L'ingresso nel Paradiso terrestre di Dante, che è anche su un piano universale un ritorno ad esso dell'uomo, è indicato proprio con il ritrovare il «dolce pome»; sembra che si debba riconoscere in ciò una chiara antitesi con Adamo<sup>71</sup>, che perse l'Eden per essersi cibato del frutto proibito. Ma è anche un frutto che l'umanità da allora cerca «per tanti rami», con l'implicazione di un'inquietudine di dispersione e di un'instabilità ulissiaca, confermata anche dal verbo «cercare», così fortemente connotato<sup>72</sup>; proprio il riferimento al movimento alla ricerca del pome per la spinta della fame permette inoltre di recuperare nuovamente la similitudine delle capre con tutta la sua carica concettuale: le capre, infatti, si erano mosse per i pascoli «avante che sian pranse», spinte ossia da una fame naturale – come lo è il desiderio di conoscere – che può però portare su percorsi sbagliati. Al contempo, il riferimento al «dolce pome» sembra inevitabilmente riecheggiare la similitudine che aveva illustrato, non molti versi prima, la vittoria di Virgilio, allorché, con la menzione di Beatrice, era riuscito a persuadere Dante a varcare il fuoco dell'ultima cornice («sorrise / come al fanciul si fa ch'è vinto al pome», vv. 44-45); Contini riconduceva tale similitudine a un'ampia casistica di *topoi* della lirica amorosa, ma, all'interno del

<sup>71</sup> Si segnala qui che S. BARGETTO, *op. cit.*, riconosce, nel suo bel saggio incentrato sulla *renovatio* come morte dell'*homo vetus* che si verificherebbe in Dante in Pg XXVII, numerosi segni di un «percorso del pellegrino, antitetico rispetto a quello di Adamo».

<sup>72</sup> D. DE ROBERTIS, *op. cit.*, p. 18, osserva: «Tutta la storia dell'uomo è in questo vano protendersi ed *esurire*, 'aver fame', dall'inizio dei tempi alla voglia ridestata in Dante al solo pronunciare un nome che vuol dire felicità e che ora è il fine stesso d'ogni mortale».

più ampio sistema incentrato sulla figura di Adamo, anche l'immagine di Dante metaforicamente «vinto al pomo» ricorda la figura del primo uomo, quando questi cedette, materialmente, alla tentazione del frutto proibito.

Se tutto ciò rinserra la dimensione "adamitica", lo stesso ambito dell'infanzia della similitudine ben si iscrive in quell'"innocenza" che caratterizzò l'umanità nel Paradiso terrestre<sup>73</sup>; certo, l'immagine, riferita a Dante, è ambigua<sup>74</sup>; lo stesso inganno, pur a fin di bene, ne è chiara indicazione. La decisione di Dante di affrontare le fiamme è d'altronde certo irrazionale, impulsiva, motivata da un *appetitus* primario, ma non possono esserci dubbi che si tratti di impulso positivo, verso il bene; un bene ancora troppo "fisicizzato", elegiaco e personale, ma che è comunque un richiamo naturale. Significativa è la famosa pagina del quarto libro del *Convivio* sulla conoscenza imperfetta che spinge a desiderare «piccioli beni» che paiono grandi e poi, per la frustrazione di non trovarvi il bene sperato, beni progressivamente sempre più grandi, ma altrettanto fallaci, procedendo così «per tanti rami»:

Onde vedemo li parvuli desiderare un pomo; e poi, più procedendo, desiderare uno augellino; e poi, più oltre, desiderare bel vestimento; e poi lo cavallo; e poi una donna; e poi ricchezza non grande, e poi grande, e poi più. (*Cv* IV XII 16)

Il bambino che desidera il frutto è sì l'inizio di una catena di desideri distorti, ma al contempo costituisce lo stadio più vicino all'impulso naturale, e quindi non peccaminoso: in un certo senso, dunque, proprio l'immagine del bambino vinto al pomo esprime la condizione di un Dante il cui imperfetto desiderio non ha ancora fatto deviare il *viator*; e vale forse di ricordare che, nella regressione a bambino, Dante torna nella condizione del suo primo incontro con Beatrice.

La similitudine del bambino, inoltre, delinea una doppia traccia riconducibile all'ambito onirico. In primo luogo sembrano risuonarvi le parole di un celebre passo della prima lettera ai Corinzi, giocato sulla contrapposizione tra pensieri e parole puerili e la fede

<sup>73</sup> «Qui fu innocente l'umana radice» (*Pg* XXVIII 142).

<sup>74</sup> M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 147 n 28, ad esempio non considera positivo il riferimento al bambino.

matura dell'adulto («Cum essem parvulus, loquebar ut parvulus, sapiebam ut parvulus, cogitabam ut parvulus. Quanto autem factus sum vir, evacuavi, quae erant parvuli»)75. Soprattutto, però, tale passo è immediatamente precedente al celebre passo «videmus nunc per speculum in aenigmate / tunc autem facie ad faciem» su cui, si è visto, si incentra il terzo sogno, ma anche l'intero sistema onirico purgatorio. Il superamento della barriera di fuoco e l'accesso al Paradiso terrestre, dunque, rappresentano il passaggio da un linguaggio infantile a una fede matura, e da una visione distorta, di cui proprio i sogni sono simbolo, a una conoscenza piena, preannunciata dalla figura di Rachele, assente per l'appunto nel sogno, e che sarà conseguita soltanto progressivamente avanzando nei cieli paradisiaci.

Insieme, però, la similitudine si ricollega a un lessico di innocenza e purificazione ben presente nell'episodio, a cominciare proprio da quell'*Asperges me* del *Miserere* che invoca proprio la purificazione, la riduzione a una condizione di innocenza originaria: «Asperges me hyssopo, et mundabor, lavabis me et super nivem dealbabor». Non a caso l'immagine della fanciullezza ricorre nella *Commedia* per esemplificare l'innocenza dell'anima appena creata:

Esce di mano a lui che la vagheggia  
prima che sia, a guisa di fanciulla  
che piangendo e ridendo pargoleggia,  
l'anima semplicità che sa nulla  
(Pg XVI 85-88)

E un «ritorno allo stato d'innocenza primitiva» avveniva, secondo la patristica, proprio attraverso l'espiazione del fuoco purificatore e battesimale, come ricorda Nardi menzionando ad esempio la già vista *Expositio in Psalmum CXVIII* di Ambrogio76. Dante, dunque, rientrando nel Paradiso terrestre, e nella condizione di innocenza primigenia, assume una quarta natura; dopo Ganimede, Ulisse e Giacobbe, il *viator* è un Adamo rigenerato; e in tale prospettiva un ruolo fondamentale è svolto proprio dalla misteriosa Matelda che si aggira solitaria nel Paradiso terrestre: se la sirena poteva essere, in quanto archetipo dell'allettatrice, un'Eva caduta, Matelda al

<sup>75</sup> I Cor. 13, 11.

<sup>76</sup> B. NARDI, *Il mito dell'Eden*, cit., p. 314.

contrario potrebbe essere l'immagine dell'Eva originaria, preservata in eterno, come forma del femminile: «unfallen Eve»<sup>77</sup>. La stessa icastica terzina con cui Dante si rivolge a Matelda, assimilandola a Proserpina prima del ratto, sembra però porsi al centro di una trama di rimandi:

Tu mi fai rimembrar dove e qual era  
Proserpina nel tempo che perdette  
la madre lei, ed ella Primavera  
(Pg XXVIII 49-51)

La perdita della Primavera, infatti, per effetto anche di Pg XXVIII 142-143 («Qui fu innocente l'umana radice / qui primavera sempre e ogni frutto», in riferimento all'Eden) rimanda inevitabilmente a Eva che perse il Paradiso terrestre. Dante, nuovo Adamo, simbolo dell'umanità tutta rigenerata, incontra quindi nell'Eden un'Eva eterna, simbolo della purezza originaria riconquistata; si tratta dunque dell'ultimo di una serie di incontri tra una figura maschile e una femminile che scandiscono la risalita lungo il Purgatorio, Ulisse e la Sirena, Piramo e Tisbe, Giacobbe e Lia, in preparazione di quello tra Dante stesso e Beatrice.

Un ulteriore rimando, però, si cela al termine della sezione delle *Metamorfosi* dedicata al ratto di Proserpina che costituisce, specie per i versi V 385-408, il riferimento della terzina appena vista. Conclusa la vicenda, Ovidio si rivolge alle sirene, tramutate in uccelli marini per l'angoscia della perdita di Proserpina al cui corteggio appartenevano:

An quia, cum legeret vernos Proserpina flores,  
in comitum numero, doctae Sirenes, eratis?  
quam postquam toto frustra quaesistis in orbe,  
protinus, ut vestram sentirent aequora curam,  
posse super fluctus alarum insistere remis  
optastis facilesque deos habuistis et artus  
vidistis vestros subitis flavescere pennis;  
ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures  
tantaque dos oris linguae deperderet usum,  
virginèi vultus et vox humana remansit<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> R. HOLLANDER, *The Women of Purgatorio*, cit., p. 153.

<sup>78</sup> Ov. *Met.* 5 554-563.

Proserpina è dunque associata sia alla sirena del secondo sogno (e anche in questo caso siamo di fronte a «doctae Sirenes», con collegamento quindi alla sapienza, poi distorta nell'ottica dantesca) sia a Matelda (e anzi l'emistichio «cum legeret vernos Prosperina flores» sembra aver fornito il calco a XXVIII 41, nonché a XXVII 99 riferito a Lia).

Il contrasto tra Matelda e la sirena è però riconoscibile anche nella dimensione ferica già vista: se è indubbio il modello della pastorella come osservava Singleton, il canto di Matelda però è anche tipico di tutte le creature feriche; anche Matelda, inoltre, ha una chiara connotazione amorosa («donna innamorata», «a' raggi d'amore / ti scaldi» e «non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venerè»); la stessa Matelda si dichiara, come la sirena, pronta ad esaudire i desideri di Dante («di s'altro vuoi udire; ch'ì venni presta / ad ogni tua question tanto che basti»); e se Matelda appare «sì com'elli appare / subitamente cosa che disvia / per meraviglia tutto altro pensare», lo stesso lessico rivela una somiglianza non certo casuale sia con il passare di pensiero in pensiero di Pg XVIII sia allo *smagare*<sup>79</sup> della sirena; ancora, Matelda è assimilata a una «ninfa»<sup>80</sup> ed è incontrata in un bosco «magico», si consenta l'improprietà lessicale, quale è il paradiso terrestre, in cui il *viator* si inoltra tanto quasi da perdersi<sup>81</sup> («Già m'avean trasportato i lenti passi / dentro alla selva antica tanto, ch'io / non potea rivedere ond'io mi 'ntrassi»), secondo un modello favolistico che si troverà, ad esempio, ancora nelle *Stanze* polizianee; e, infine, Matelda è in stretta connessione con una corrente d'acqua, in questo caso un fiume in un bosco, tratto tipico delle fate. Anzi, Matelda, rappresenta il ribaltamento della sirena anche perché se questa, come era cognizione comune, provocava il naufragio, è Matelda, nel suo particolare lavacro, a sommergerlo «ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi» (Pg XXXI 102). Un lavacro di oblio, esattamente come la dimenticanza era esito del canto delle sirene<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> Da ricordare ovviamente che anche Rachele «non si smaga» (Pg XXVII 104) dal suo specchio.

<sup>80</sup> «È come ninfe che si givan sole / per le salvatiche ombre» (Pg XXIX 4-5); e ninfe si definiranno le virtù cardinali in Pg XXXI 106. Se ne ricordi la connessione con le fate e le succubi.

<sup>81</sup> Si ricordi che si tratta del ribaltamento dello smarrimento nella *selva oscura*, emblema della confusione accidiosa di chi dispera della salvezza.

<sup>82</sup> Ad esempio per GERVASIO DI TILBURY (*op. cit.*, III 64, p. 682) i marinai sarebbero resi «offici sui [...] immemores» dal canto delle sirene.

La rigenerazione però richiede una piena ripetizione del tempo trascorso da Adamo nell'Eden prima del peccato originale; e Adamo, infatti, è il primo uomo ad aver dormito, e proprio nel Paradiso terrestre (*Gn* 2, 21)<sup>83</sup>; il sonno, anzi, era stato inviato da Dio proprio per poter creare Eva, e dunque perché Adamo potesse disporre di una compagna<sup>84</sup>. E l'ultimo sonno di Dante nel *Purgatorio* avviene infatti immediatamente prima che possa assistere alla liturgia della devastazione del carro, e immediatamente dopo che tutto il corteggio ha mormorato, come unica parola, «Adamo» (*Pg* XXXII 37). In un certo senso, quindi, questo sonno del *viator* porta realmente a compimento il lungo percorso che conduceva a Beatrice, esito di una sequenza di sogni d'amore e incontri femminili. Il sonno di Dante, però, è senza sogni, esattamente come lo fu quello del primo uomo. Più che un sonno naturale, infatti, come quello di Adamo, è un sonno estatico, inviato da Dio.

S'io potessi ritrar come assonnaro  
 li occhi spietati udendo di Siringa,  
 li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro;  
     come pintor che con essempro pinga,  
 disegnerei com'io m'addormentai;  
 ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga.  
     Però trascorro a quando mi svegliai, [...].  
 (*Pg* XXXII 64-70)

A differenza dai sonni precedenti, Dante non può ricordare nulla, né il processo dell'assopimento, né il contenuto. È un sonno che in realtà è una *occupatio* dell'anima del poeta, la prima delle *occupatioes animae* che si succederanno nel *Paradiso*<sup>85</sup>; è dunque un sonno che già confina con le esperienze paradisiache in cui cedono memoria e fantasia. Ma è anche l'ultimo sogno, oltre al quale vi sarà soltanto visione in veglia. Ed è un sogno, come attestano l'immagine del pittore e la terminologia estetica, non riproducibile, a differenza dagli altri, con gli strumenti dell'arte. Si rompe qui, dunque, l'asse sogno-poesia che si è intessuto fin dall'*incipit* del poema.

<sup>83</sup> D.S. CERVIGNI, *op. cit.*, p. 168, privilegia invece una dimensione cristologica del *viator*.

<sup>84</sup> R. HOLLANDER, *The Women of Purgatorio*, cit., p. 145 parla di «figural pattern» tra il sonno di Adamo nell'Eden e quello di Dante nella Valletta.

<sup>85</sup> V. BARTOLI E P. URENI, *op. cit.*, p. 221.



D'ora in poi, per il *viator*, ci sarà solo il cimento di una visione *facie ad faciem*, quale quella che fu concessa a Mosè<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Si noti che il sogno si svolge soli trenta versi prima della piena investitura profetica da parte di Beatrice («Però, in pro' del mondo che mal vive, / al carro tieni or li occhi, e quel che vedi / ritornato di là, fa' che tu scrivi», *Pg XXXII* 103-105), in cui N. MINEO, *op. cit.*, p. 254, riconosce il suggello della missione di Dante e un vero scarto di statuto del *viator*, assimilato a un antico profeta.



## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Postilla sulla coerenza onirica dell'antica vulgata (contributo collettivo)*, in *Lectura Dantis Mystica. Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*, Atti della Settimana Dantesca (28 Luglio – 3 Agosto 1968), Firenze, Olschki, 1969, pp. 245-259.
- G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- P. ALLEGRETTI, *Argo «dietro al mio legno che cantando varca» («Par» II 3)*, in «Studi danteschi», LXIX (2004), pp. 185-209.
- P. ARMOUR, *Viaggio, sogno, visione nella Commedia e nelle altre opere di Dante*, in *“Per correr miglior acque”. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno, 2001, I, pp. 143-165.
- E. AUERBACH, *Passi della “Commedia” dantesca illustrati da testi figurati. Aquila volans ad escam [1938]*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 243-247.
- Z.G. BARAŃSKI, *Il carattere riflessivo dei tre sogni purgatoriali [1989]*, in «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 255-279.
- S. BARGETTO, *Il ‘battesimo di fuoco: memorie liturgiche nel XXVII canto del Purgatorio*, in «Lettere italiane», XLXI (1997), 2, pp. 185-247.
- T. BAROLINI, *I non falsi errori e i sogni veritieri dell'Evangelista in La “Commedia” senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 199-231.
- V. BARTOLI, *Il sonno nella medicina medievale*, in N. TONELLI (a cura di), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Siena (16-18 novembre 2006), Pisa, Pacini, 2008, pp. 83-107.
- V. BARTOLI e P. URENI, *Sonno e «animi deliquitum» nel viaggio ultraterreno di Dante*, in «Studi danteschi», LXIX (2004), pp. 211-229.
- B. BASILE, *Dante e il segno zodiacale dello scorpione (Purg. IX 5-6)*, in «Filologia e critica», IX (1984), pp. 139-145.
- Id., *Dante e la geomanzia*, in «Rivista di Studi Danteschi», VI (2006), 2, pp. 371-378.
- M.A. BASILE, *“Al mattin del ver si sogna”: i sogni di Dante nelle albe del*

- Purgatorio, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», III (2006), pp. 41-68.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la «Commedia»*, Pisa, Giardini, 1983.
- EAD., *Scrittura sacra e «sacrato poema»*, in G. BARBLAN (a cura di), *Dante e la Bibbia*, Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia» (Firenze, 26-27-28 settembre 1986), Firenze, Olschki, 1988, pp. 295-321.
- EAD., *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in L. LUGNANI *et alii* (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 23-49.
- EAD., *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, in «Per correr miglior acque». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno ed., 2001, I, pp. 601-639.
- EAD., *La tradizione iconografica della Commedia*, in A. COTTIGNOLI *et alii* (a cura di), *Dante e la fabbrica della Commedia*, Atti del Convegno internazionale di studi «Dante e la fabbrica della Commedia» (Ravenna, 14-16 settembre 2006), Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254.
- EAD., «Dice Isaia...». *Dante e il profetismo biblico*, in G. LEDDA (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 7 novembre 2009), Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 49-75.
- D. BERTOCCHI, *Le oscillazioni dell'Ottimo Commento*, in *Lectura Dantis Mystica. Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*, Atti della Settimana Dantesca (28 Luglio – 3 Agosto 1968), Firenze, Olschki, 1969, pp. 227-244.
- L. BLASUCCI, *Canto XXVII*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, diretto da P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 515-531.
- P. BOITANI, *Parole alate. Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 135-164.
- J. BOLTON HOLLOWAY, *The Vita Nuova: Paradigms of Pilgrimage*, in «Dante Studies», CIII (1985), pp. 103-124.
- J.L. BORGES, *Nove saggi danteschi* [1982], Milano, Adelphi, 2001.
- N. BORSELLINO, *Una poetica del tempo. Lettura di Purgatorio VIII*, in *Sipario dantesco. Sei scenari della Commedia*, Roma, Salerno, 1991, pp. 46-53.
- J.-P. BOUDET, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- P. BOYDE, *Immaginazione e sogno*, in «Lo color del core». *Visione, passione e ragione in Dante* [1993], Napoli, Liguori, 2002, pp. 137-159.
- H. BRAET, *Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence*, in T.

- GREGORY (a cura di), *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 11-24.
- R. BRENTANO, *Il sogno di Sant'Anselmo e lo sviluppo della biografia medievale*, in V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 395-406.
- P. BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, by P. Brieger, M. Meiss, C.S. Singleton, 2 voll., New York, Princeton UP, 1969, t. I, pp. 81-113.
- ID., *Analysis of the Illustrations by Canto*, in *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, by P. Brieger, M. Meiss, C.S. Singleton, 2 voll., New York, Princeton UP, 1969, t. I, pp. 115-208.
- K. BROWNLEE, *Phaeton's Fall and Dante's Ascent*, in «Dante Studies», CII (1984), pp. 135-144.
- M.W. BUNDY, *Dante's Theory of Vision in The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1927, pp. 225-256.
- G. BUTI e R. BERTAGNI, *Commento astronomico della Divina Commedia*, Firenze, Sandron, 1966.
- FI. CALDARONE, *Tre fasi poetiche della vita di Dante nei tre sogni del Purgatorio*, in «Esperienze letterarie», XX (1995), 3, pp. 29-46.
- C. CALENDÀ, *Purgatorio, IX, le forme del sogno, i miti, il rito*, in «Rivista di studi danteschi», I (2001), pp. 284-301.
- A. CAMOZZI, *Un re sulla soglia del Paradiso Terrestre. Per una lettura divinatoria del primo sogno di Dante in Purgatorio*, in G.C. ALESSIO (a cura di), *Miscellanea di studi in memoria di Violetta de Angelis*, Pisa, ETS, in corso di stampa.
- A. CAPODIVACCA, *Curiosity and the Trials of the Imagination in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California, 2007, pp. 42-45.
- V. CAPPOZZO, *Libro dei sogni e geomanzia: la loro funzione letteraria tra Islam, medioevo romanzo e Dante*, in «Quaderni di studi indo-mediterranei», II (2009), pp. 207-226.
- ID., *Libro dei sogni e letteratura: l'espedito narrativo di Dante Alighieri*, in G. NATALI e P. STOPPELLI (a cura di), *Studi di letteratura italiana. In memoria di Achille Tartaro*, [Studi (e testi) italiani, 24 (2009)], pp. 99-119.
- F. CARDINI, *Sognare a Firenze fra Trecento e Quattrocento*, in *Le mura di Firenze inargentate*, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 29-59.
- C. CAROZZI, *Structure et fonction de la vision de Tnugdal in Vari, Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Rome, Ecole Française de Rome, 1981, pp. 223-234.
- ID., *Le voyage de l'âme dans l'Au-delà d'après la littérature latine (V<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Rome, Ecole française de Rome, 1994.
- S. CARRAI, *I segni premonitori della morte di Beatrice nella Vita Nova*, in

- N. TONELLI (a cura di), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Siena (16-18 novembre 2006), Pisa, Pacini, 2008, pp. 49-58.
- V. CARTARI, *Le immagini colle sposizioni delli dei delli antichi*, Venezia 1556.
- C. CASAGRANDE – S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.
- G. CASAGRANDE, *Il “freddo animale” e la “concupina”* (Purgatorio IX, 1-6), in VARI, *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 141-159.
- A.K. CASSELL, *Lectura Dantis Americana. Inferno I*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1989.
- D.S. CERVIGNI, *Dante's Poetry of Dreams*, Firenze, Olschki, 1986.
- T. CHARMASSON, *Recherche sur une technique divinatoire: la géomancie dans l'Occident médiéval*, Genève, Droz et Paris, Champion, 1980.
- P. CHERCHI, *Per la “femmina balba”*, in «Quaderni di Italianistica», VI (1985), pp. 228-232.
- G. CIAVORELLA, *Purgatorio IX: il sogno, Lucia e l'angelo portiere*, in «L'Alighieri», XXXI (2008), pp. 43-76.
- M.P. CICCARESE, *Le visioni dell'aldilà come genere letterario: fonti antiche e sviluppi medievali*, in VARI, *Le «visiones» nella cultura medievale*, Testi della VI Settimana Residenziale di studi medievali (Carini, 20-25 ottobre 1986), «Scrinium», XIV (1990), pp. 266-277.
- EAD., *Il simbolismo dell'aquila. Bibbia e zoologia nell'esegesi cristiana antica*, in «Civiltà classica e cristiana», XIII (1992), 3, pp. 295-333.
- D. CONSOLI, *Il canto XXVII del «Purgatorio»*, in VARI, *Purgatorio. Letture degli anni 1976-79*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 627-655.
- S. CONTE, *La ricezione del mito di Filomela e Procne nella Commedia: “Dante filologo” a confronto con Virgilio e Ovidio e un'eco petrarchesca*, in «Critica del testo», XIV (2011), 2, pp. 483-521.
- G. CONTINI, *Alcuni appunti su Purgatorio XXVII [1959]* in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 171-190.
- A. CORNISH, *Interpretazioni fiorentine della «concupina di Titone antico»*, in «Studi danteschi», LXII (1990), pp. 85-95.
- M. CORTI, *La «favola» di Ulisse: invenzione dantesca?*, in *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 255-283.
- P.W. DAMON, *Dante's Ulysses and the Mythic Tradition*, in *Medieval Secular Literature. Four Essays*, editore by W. Matthews, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965.
- M. DE BONFILS TEMPLER, *Il Virgilio dantesco e il secondo sogno del Purgatorio* (Purg. XIX), in «Italia», LIX (1982), 1, pp. 41-53.
- D. DE ROBERTIS, *Letture per l'ascolto (Ventisettesimo canto del Purgatorio)*, in «Per Leggere», V (2005), 8, pp. 5-21.
- C. DELCORNO, «*Ma noi siam peregrin come voi siete*». *Aspetti penitenziali del Purgatorio*, in G.M. ANSELMINI *et alii* (a cura di), *Da Dante a Monta-*

- le. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Bologna, Gedit, 2005, pp. 11-30.
- M. DELL'AQUILA, *Il canto XXVII del Purgatorio*, in *Lecture classensi 27 (Doctrina et humanitas nel salvifico viaggio di Dante)*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 43-55.
- P. DINZELBACHER, *Importanza e significato delle visioni e dei sogni per l'uomo medievale*, in VARI, *Le «visiones» nella cultura medievale*, Testi della VI Settimana Residenziale di studi medievali (Carini, 20-25 ottobre 1986), «Scrinium», XIV (1990), pp. 253-265.
- G. DI PINO, *Il canto IX del Purgatorio*, in VARI, *Nuove letture dantesche* [Casa di Dante in Roma], Firenze, Le Monnier, 1970.
- G. FALLANI, *Canto XIX in Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, diretto da P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 383-393.
- E. FARAL, *La queue de poisson des sirenes*, in «Romania», LXXIV (1953), pp. 433-506.
- R. FASANI, *Canto XXVII in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), Purgatorio. Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 423-433.
- M. FATTORI, *Sogni e temperamenti*, in T. GREGORY (a cura di), *I sogni nel medioevo*. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 87-109.
- F. FERGUSSON, *Dante's Drama of the Mind*, Princeton, Princeton UP, 1953.
- G. FOLENA, *Pensamento guittoniano*, in «Lingua nostra», XVI (1955), pp. 100-104.
- N. FOSCA, *Purg. VII 52: "... in terra fregò 'l dito"*, in EBDSA, 3 maggio 2010.
- M. FRANKEL, *The Context of Dante's Ulysses: The Similes in Inferno XXVI, 25-42*, in «Dante Studies», CIV (1986), pp. 99-119.
- J. FRECCERO, *Un pellegrinaggio a spirale* [1961], in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 111-142.
- Id., *Dante's Ulysses. From Epic to Novel*, in N.T. BURNS and C. REAGAN (edited by), *Concepts of the Hero in Middle Ages and the Renaissance*, London - Sidney - Auckland - Toronto, Hodder and Stoughton, 1976, pp. 101-119.
- Id., *Il segno di Satana* [1986], in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 227-244.
- S. FREUD, *Opere. 1899. L'interpretazione dei sogni* [1899], Torino, Borinighieri, 1967.
- F. GABRIELI, *Una lettura dantesca: «Purgatorio» IX*, in VARI, *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 129-140.
- E. GAMBERINI, *Gli incubi che diventano sogni, i sogni che diventano incubi. La visione di Oddone di Auxerre secondo i suoi narratori*, in G. CINGOLANI e M. RICCINI (a cura di), *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Atti del convegno di Macerata (7-9 maggio 2002), Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 21-28.

- S.A. GILSON, *Medieval Magical Lore and Dante's Commedia: Divination and Demonic Agency*, in «Dante Studies», CXIX (2001), pp. 27-66.
- G. GORNI, *Spirito profetico duecentesco e Dante*, in *Lecture classensi* 13, Ravenna, Longo, 1984, pp. 49-68.
- T. GREGORY, *I sogni e gli astri*, in T. GREGORY (a cura di), *I sogni nel medioevo*. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 111-148.
- A. JA. GUREVIČ, *Per un'antropologia delle visioni ultraterrene nella cultura occidentale del Medioevo*, in C. PREVIGNANO (a cura di), *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 443-462.
- ID., *La Divina Commedia prima di Dante*, in *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo* [1981], Torino, Einaudi, 2000, pp. 173-242.
- ID., *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Einaudi, 1983.
- M. HAGGE, *Il sogno e la scrittura. Saggio di onirologia letteraria*, Firenze, Sansoni, 1986.
- C. HARDIE, *Purgatorio XIX. The Dream of the Siren*, in V. VETTORI (a cura di), *Lecture del "Purgatorio"*, Milano, Marzorati, 1965, pp. 217-249.
- L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.
- J. HILLMAN, *Animali del sogno*, Milano, Raffaello Cortina, 1991.
- R. HOLLANDER, *The Women of Purgatorio: dreams, voyages, prophecies*, in *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton UP, 1969, pp. 136-191.
- ID., *"Purgatorio" XIX: Dante's siren / harpy*, in *Dante, Petrarch, Boccaccio: Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*, edited by A.S. Bernardo and A.L. Pellegrini, Binghamton, NY, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1983, pp. 77-88.
- ID., *"La concubina di Titone antico": Purgatorio IX 1*, in EBDSA, 31 luglio 2001.
- E. JONES, *The nightmare*, New York, Grove, 1959.
- R. KLIBANSKY, E. Panofsky, F. Saxl [1964], *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1983.
- S.F. KRUGER, *Il sogno nel medioevo* [1992], Milano, Vita e pensiero, 1996.
- R.C. KUHN, *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- R.H. LANSING, *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo, 1977.
- G. LEDDA, *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante*, in G.M. ANSELMINI e M. GUERRA (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit, 2006, pp. 17-40.



- Id., *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in *Lectures classensi* 37, Ravenna, Longo, 2007, pp. 119-142.
- Id., *La Commedia e il bestiario dell'aldilà: osservazioni sugli animali del Purgatorio*, in A. COTTIGNOLI *et alii* (a cura di), *Dante e la fabbrica della Commedia*, Atti del Convegno internazionale di studi "Dante e la fabbrica della Commedia" (Ravenna, 14-16 settembre 2006), Ravenna, Longo, 2008, pp. 139-159.
- Id., *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo*, in G. LEDDA (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 7 novembre 2009), Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, pp. 179-216.
- W. LEDERER, *Frau Welt, o il profumo del disfacimento in Ginofobia: la paura delle donne*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 41-48.
- J. LE GOFF, *I sogni nella cultura e nella psicologia collettiva dell'Occidente medievale* [1971], in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 279-286.
- Id., *Melusina materna e dissodatrice* [1971], in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 287-318.
- Id., *Il meraviglioso nell'Occidente medievale* [1978], in *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari-Roma, Laterza, 2000 (1983), pp. 3-23.
- Id., *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale* [1983], in *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari-Roma, Laterza, 2000 (1983), pp. 25-50.
- Id., *Il cristianesimo e i sogni (secoli II-VII)* [1985], in *L'immaginario medievale*, Bari-Roma, Laterza, 1988, pp. 141-208.
- G. LEPSCHY, *Aspetti linguistici del fantastico*, in V. BRANCA – C. OSSOLA (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 147-186.
- J.M. LOTMAN, *Il viaggio di Ulisse nella «Divina Commedia» di Dante*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 81-102.
- K.L. LYNCH, *The 'Purgatorio': Dante's Book of Dreams*, in *The High Medieval Dream Vision. Poetry, Philosophy, and Literary Form*, Stanford, Stanford UP, 1988, pp. 146-162.
- F. MAGGINI, «Io volsi Ulisse del suo cammin vago» (Purg., XIX, 22) [1957], in *Due letture dantesche inedite*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 75-79.
- E.S. MALLIN, *The False Simile in Dante's Commedia*, in «Dante Studies», CII (1984), pp. 15-36.
- R. MANSELLI, *Il sogno come premonizione. Consiglio e predizione nella tradizione medioevale*, in T. GREGORY (a cura di), *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 219-244.

- A. MANDELBAUM, «*Ruminando e mirando*»: *la capra di Dante*, in V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 407-416.
- G. MARTELOTTI, *Dante e Omero*, in *Dante e Boccaccio*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 51-60 [ED IV, 1973, 145-148].
- M. MARTI, *L'unità poetica del XIX del Purgatorio*, in *Studi su Dante*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 119-134.
- B. MARTINELLI, *La passione e il limite. l'inutile avventura di Ulisse Inferno XXVI* in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia, 1993, II, pp. 485-506.
- G. MAZZOTTA, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton UP, 1993.
- F. MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia». Inferno – Canti I-III*, Firenze, Sansoni, 1967.
- A. MELLONE, *Il canto IX del Purgatorio dantesco*, in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, Napoli, Federico & Ardia, 1993, II, pp. 519-531.
- G. MESSORI, *Il "Commentarium" di Pietro Alighieri*, in *Lectura Dantis Mystica. Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*, Atti della Settimana Dantesca (28 Luglio – 3 Agosto 1968), Firenze, Olschki, 1969, pp. 169-187.
- G. MEZZADROLI, *Dante, Boezio e le sirene*, in «Lingua e Stile», XXV (1990), pp. 25-56.
- N. MINEO, *Profetismo e apocalittica in Dante: strutture e temi profetico apocalittici in Dante dalla Vita Nuova alla Divina Commedia*, Catania, Università di Catania. Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968.
- C. MOLINARI, *La Sirena di Parenti. A proposito di "Purgatorio" XIX 1-33*, in A. BRUNI e C. MOLINARI (a cura di), *Per Giovanni Parenti. Un giornata di studio* (14 marzo 2006), Roma, Bulzoni, 2009, pp. 65-91.
- A. MORGAN, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge UP, 1990.
- G. MURESU, *Il richiamo dell'antica strega (Purgatorio XIX)*, in *Il richiamo dell'antica strega*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 85-135.
- D. MUSTI, *I telchini, le sirene. Immaginario mediterraneo e letteratura da Omero e Callimaco al romanticismo europeo*, Pisa-Roma, Istituto editoriale e poligrafici internazionali, 1999.
- B. NARDI, *Dante e Pietro d'Abano* [1920] in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 40-62.
- Id., *Dante profeta* [1941] in *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983 (2ª ed), pp. 265-326.
- Id., *Il mito dell'Eden* [1922], in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 311-340.
- Id., *L'immortalità dell'anima* [1938] in *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 225-243.

- Id., *La tragedia di Ulisse* [1937] in *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 125-134.
- C. NARDI, *Sul diciannovesimo canto del "Purgatorio" in compagnia dei padri della Chiesa*, in «Studi danteschi», LXXI (2006), pp. 27-86.
- G.P. NORTON, *Retrospection and Prefiguration in the Dreams of Purgatorio*, in «Italica», XLVII, (1970), 4, pp. 351-365.
- M. OLDONI, *Gerberto e la sua storia*, in «Studi medievali», XVIII (1977), pp. 1195-1270.
- Id., «A fantasia dicitur fantasma» (*Gerberto e la sua storia*, II), in «Studi medievali», XXI (1980), pp. 493-622 e XXIV (1983), pp. 167-245.
- G. PADOAN, *Il Pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977.
- A. PAGLIARO, *Il proemio in Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, 2 tt., Messina-Firenze, D'Anna, 1967, t. I, pp. 1-69.
- Id., *Ulisse* in *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, 2 tt., Messina-Firenze, D'Anna, 1967, t. I, pp. 371-432.
- Id., *Il proemio del poema sacro*, in *Lectura Dantis Mystica. Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*, Atti della Settimana Dantesca (28 Luglio – 3 Agosto 1968), Firenze, Olschki, 1969, pp. 3-28.
- G. PAPARELLI, *La «femmina balba» e la «donna santa e presta» nel XIX del Purgatorio*, in *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 201-221.
- G. PARENTI, *Ercole al bivio e il sogno della femmina balba (Purgatorio XIX 1-33)* in *Operosa parva per Gianni Antonini. Studi raccolti da Domenico de Robertis e Franco Gavazzoni*, Verona, Vladonega, 1996, pp. 55-66.
- E. PASQUINI, *Le metafore della visione nella «Commedia»*, in *Lecture classensi* 16, Ravenna, Longo, 1987, pp. 129-151.
- Id., *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Id., *Riflessioni sulla genesi della Commedia*, in A. COTTIGNOLI *et alii* (a cura di), *Dante e la fabbrica della Commedia*, Atti del Convegno internazionale di studi "Dante e la fabbrica della Commedia" (Ravenna, 14-16 settembre 2006), Ravenna, Longo, 2008, pp. 15-36.
- M. PASTOUREAU, *Bestiaire du christ, bestiaire du diable. Attribut animal et mise en scène du divin dans l'image médiévale*, in *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le léopard d'or, 1989, pp. 85-109.
- L.A. PATON, IV. *The Diana Myth and Fairy Tradition*, in *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*, New York, Franklin, 1970 (1903), pp. 275-279.
- M. PAZZAGLIA, *Il canto XXVII del Purgatorio* [1972], in *L'armonia come fine: conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp. 135-157.

- L. PERTILE, *L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Commedia di Dante*, in «The Italianist», XI (1991), pp. 29-60.
- M. PICONE, *Purgatorio XXVII: passaggio rituale e translatio poetica*, in «Medioevo Romanzo», XII (1987), 2, pp. 389-402.
- Id., *L'Ovidio di Dante*, in A.A. IANNUCCI (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 107-144.
- Id., *Canto IX*, in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Purgatorio. Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 121-137.
- Id., *Canto XIX*, in G. GÜNTERT e M. PICONE (a cura di), *Purgatorio. Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 287-306.
- Id., *Inferno I e II: l'uno e l'altro viaggio*, in D. COFANO e S. VALERIO (a cura di), *Versi controversi. Letture dantesche*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2008, pp. 7-38.
- R. PINTO, *Dante e la psicodinamica del sogno di San Tommaso*, in N. TONELLI (a cura di), *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Siena (16-18 novembre 2006), Pisa, Pacini, 2008, pp. 59-81.
- B. PORCELLI, *Il canto XXVII*, in V. VETTORI (a cura di), *Letture del "Purgatorio"*, Milano, Marzorati, 1965, pp. 288-303.
- M. PORENA, *Il primo sogno di Dante*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio*, commentata da Manfredi Porena, Bologna, Zanichelli, 1947, p. 89.
- J. QUILLET, *Le songe*, in AA.VV., *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval: bilan des «Colloques d'humanisme medieval» (1960-80) fondés par le R.P. Hubert, P.P.*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1981, pp. 81-93.
- E. RAIMONDI, *Semantica del canto IX del Purgatorio [1968]*, in *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 95-122.
- S. RESNIK, *Pensiero visivo, rito e pensiero onirico*, in V. BRANCA, C. OSSOLA, S. RESNIK (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 41-80.
- F. SALSANO, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, diretto da P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1989, pp. 191-204.
- M. SANTORO, *Il canto XIX del «Purgatorio»*, in VARI, *Purgatorio. Letture degli anni 1976-'79*, Roma, Bonacci, 1981, pp. 417-463.
- G. SASSO, *Un sogno di Dante*, in «La Cultura», XLV (2007), 1, pp. 5-47.
- J.-C. SCHMITT, *Sognare nel XII secolo [1985]*, in *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 239-268.
- Id., *L'autobiografia sognata [1985]* in *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 269-286.
- Id., *Medioevo superstizioso*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- J.A. SCOTT, *The Dream and the Entrance to Purgatory (Purgatorio IX-X)*, in *Dante's Political Purgatory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, pp. 128-143.

- L. SEBASTIO, *La mente nostra divina alle visioni* (Pg IX), in «Critica letteraria», XXX (2002), 2-3, pp. 321-341.
- L. SEBASTIO, *Ancora su «Purgatorio» IX*, in P. GUARAGNELLA e M. SANTA-GATA (a cura di), *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 75-83.
- C. SEGRE, *L'itinerarium animae nel Duecento e Dante*, in *Lecture Classensi* 13, Ravenna, Longo, 1984, pp. 9-32.
- M. SEMERARO, *Il «Libro dei sogni di Daniele». Storia di un testo "proibito" nel Medioevo*, Roma, Viella, 2002.
- M. SEMOLA, *Dante e l'exemplum animale: il caso dell'aquila*, in «L'Alighieri», XXXI (2008), pp. 149-159.
- C. SETTIS-FRUGONI, *Historia Alexandri elevati per grīphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1973.
- S. SKINNER, *Terrestrial Astrology: Divination by Geomancy*, Boston, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1980.
- M.T. SILVOTTI – E. FUMAGALLI, «Visio in somniis» e condizioni ambientali, in *Lectura Dantis Mystica. Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*, Atti della Settimana Dantesca (28 Luglio – 3 Agosto 1968), Firenze, Olschki, 1969, pp. 261-300.
- C.S. SINGLETON, *Viaggio a Beatrice*, Bologna, il Mulino, 1968.
- F. SPERA, *La confessione di Dante* [1979], in *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2010, pp. 209-223.
- C. SPERONI, *Dante's Prophetic Morning-Dream* [1948], in *American Critical Essays on The Divine Comedy*, edited by Robert J. Clements, New York, New York UP, London, University of London Press Limited, 1967, pp. 50-59.
- W.B. STANFORD, *The "Maggior Fortuna" and the Siren in "Purgatorio" XIX*, in D. NOLAN (a cura di), *Dante Commentaries. Eight studies of the Divine Comedy*, Dublin, Irish Academy Press, 1977, pp. 85-91.
- R. STEFANINI, *I tre sogni del Purgatorio: struttura e allegoria*, in G.P. BIASIN, A.N. MANCINI e N.J. PERELLA (edited by), *Studies in the Italian Renaissance. Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1985, pp. 43-66.
- R. STELLA, *L'expression symbolique dans les trois rêves du Purgatoire de Dante* (Purg., IX, XIX, XXVII), in «Revue des études italiennes», XXV (1979), pp. 124-144.
- J. TAMBLING, *Dreaming the siren: Dante and melancholy*, in «Forum for Modern Language Studies», XL (2004), 1, pp. 56-69.
- F. TATEO, *Il trittico dei sogni veritieri e il sistema dell'avarizia* (Pg XIX), in *Simmetrie dantesche*, Bari, Palomar, 2001, pp. 153-171.
- D. THOMPSON, *Dante's Ulysses and the Allegorical Journey*, in «Dante Studies», LXXXV (1967), pp. 33-58.

- G. TOFFANIN, *La 'foetida Aetiopissa' e la 'femmina balba'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXVII (1921), pp. 147-149.
- L. TONELLI, *Il canto XIX del Purgatorio*, in G. GETTO (a cura di), *Lettere dantesche*, Firenze, Sansoni, 1968, II, pp. 1047-1068.
- G. TULONE, «*Qual è colui che sognando vedes*». *Immagini e memoria nella Commedia*, in E. PORCIANI (a cura di), *Attraverso il sogno. Dal tema alla narrazione*, Soverio Mannelli, Iride, 2003, pp. 13-49.
- A. VÀRVARO, *Le spose soprannaturali*, in *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 69-90.
- S. VAZZANA, *Il canto IX del "Purgatorio"*, in *Purgatorio*, Roma, Casa di Dante in Roma, 1981, pp. 175-198.
- M. VILLARUBIA, *Sueños, ensueños y apariciones en el Purgatorio de Dante. Su función estructural y significativa*, in «Tenzone» 1, 2000, pp. 137-158 [<http://www.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/index.html>].
- M. WELBER, *Visio e fictio nel Comentum super Dantis comoediam di Benvenuto da Imola*, in *Lectura Dantis Mystica. Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*, Atti della Settimana Dantesca (28 Luglio – 3 Agosto 1968), Firenze, Olschki, 1969, pp. 188-226.
- S. WENZEL, *The Sin of Sloth: "Acedia" in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, University of North California Press, 1967.
- A.E. WINGELL, *The Forested Mountaintop in Augustine and Dante*, in «Dante Studies», XCIX, 1981, pp. 9-48.
- T. WŁASSICS, *L'onirismo dell'incipit: appunti su Inferno I 1-63*, in *Lettere classensi* 18, Ravenna, Longo, 1989, pp. 31-39.
- N. YAVNEH, *Dante's "Dolce serena" and the Monstrosity of the Female Body*, in K. JEWELL (edited by), *Monsters in the Italian Literary Imagination*, Detroit, Wayne State University press, 2001, pp. 109-136.



SAGGI  
*Letterature*

Cristiana Lardo, *I mostri dell'Orlando Furioso, specchi della natura umana.*

Elisabetta Marino, *Mary Shelley e l'Italia. Il viaggio, il Risorgimento, la questione femminile.*

Paola Culicelli, *La coscienza di Berto.*

Guglielmo Barucci, *"Simile a quel che talvolta si sogna". I sogni del Purgatorio dantesco.*