

Furie, Arpie, storie di donne

di Monica Cristina Storini*

Il saggio vorrebbe costituire una prima riflessione sulla figurazione del femminile nella *Divina Commedia*, a partire da una specifica prospettiva, quella rappresentata dagli studi di genere. Non si assumerà dunque il termine “femminile” esclusivamente come aggettivo attinente le qualità pertinenti ad un astratto soggetto “donna”, quanto piuttosto per significare l’insieme di quelle costruzioni culturali che definiscono e trasmettono caratteristiche, ruoli, comportamenti, valori come *femminili* (e/o *maschili*), secondo quanto statuito dalla categoria del *gender*. Tale prospettiva si concentrerà su alcuni passaggi del capolavoro dantesco: *Inferno*, V, IX e XIII; *Purgatorio*, V e *Paradiso*, III.

Parole chiave: Dante e il femminile, demonologia dantesca femminile, *Inferno*, V, *Inferno*, IX, *Inferno*, XIII, *Purgatorio*, V, *Paradiso* III.

Furies, Harpies, Women’s Stories

The essay would like to constitute a first reflection about the figuration of the feminine in the *Divine Comedy*, according to a specific perspective, represented by gender studies. The term “feminine” will therefore not be taken exclusively as an adjective relating to the qualities relevant to an abstract subject “woman”, but rather to mean the set of cultural constructions that define and transmit characteristics, roles, behaviors, values as female (and / or male), as established by the *gender* category. This perspective will focus on some passages of Dante’s masterpiece: *Inferno*, V, IX and XIII; *Purgatory*, V and *Paradiso*, III.

Keywords: Dante and the Feminine, Dante’s Female Demonology, *Inferno*, V, *Inferno*, IX, *Inferno*, XIII, *Purgatory*, V, *Paradiso*, III.

I Preliminari

Le pagine che seguono vorrebbero costituire una prima riflessione sulla figurazione del femminile nella *Divina Commedia*, a partire da una specifica prospettiva, quella rappresentata dagli studi di genere¹. Non assumerò dunque il termine

* Sapienza Università di Roma; monica.storini@uniroma1.it.

Di una versione notevolmente più ridotta e parziale di tale contributo è stata data lettura durante il Seminario “Donne ch’avete intelletto d’amore. La figura della donna in Dante”, tenutosi l’8 marzo 2021 presso la Sapienza Università di Roma.

1. Per una visione d’insieme cfr. *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di R. Baccolini, V. Fortunati, M. G. Fabi, R. Monticelli, CLUEB, Bologna 1997; C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Bompiani, Torino 2003 (rist. 2019).

“femminile” esclusivamente come aggettivo attinente le qualità (fisiche, biologiche, sedienti “naturali” e così via) pertinenti ad un astratto soggetto “donna”, quanto piuttosto per significare l’insieme di quelle costruzioni culturali che definiscono e trasmettono caratteristiche, ruoli, comportamenti, valori come *femminili* (e/o *maschili*), secondo quanto statuito dalla categoria del *gender*². Si vuole evitare, in sostanza, di aggiungere cataloghi o di ripetere osservazioni divenute, proprio in occasione del centenario dantesco, materia privilegiata della produzione editoriale recente, che così tanto e in forme tradizionali o profondamente innovative (dalla stampa di saggi, ai blog, ai social network ecc.) ha richiamato alla nostra attenzione il tema “Dante e le donne”³.

Non è parimenti mia volontà applicare anacronisticamente idee e concetti dell’attuale società complessa all’interpretazione della scrittura dantesca. Vorrei al contrario prendere in considerazione il posizionamento⁴ dell’autore – vale a dire l’insieme di quelle conoscenze che sostanziano il suo vissuto esperienziale e l’appartenenza ad un determinato contesto storico, sociale, culturale – potenziando ancora di più lo sguardo con cui possiamo leggere la grande poesia di Dante. Ciò significa sfruttare la possibilità di individuare nella *Divina Commedia* un serbatoio di immaginari che l’autore stesso può avere più o meno consapevolmente inserito, o trasmesso, o contribuito a rivivificare proprio grazie alla diffusione e alla fortuna straordinarie del suo capolavoro. Significa altresì scoprire quanto di esso sia ancora vivo nella nostra quotidianità, permettendoci così di fare i conti, nel bene e nel male, con ciò che la tradizione ha costruito o consolidato, con le modalità con cui oggi si tende a considerare il sé e l’altro da sé, regole della cui provenienza spesso non si è pienamente consapevoli e che si è portati ad assumere senza decostruirle o sotoporle a sguardo critico.

Nel mio discorso cercherò di soffermarmi su categorie ed elementi che da tempo proprio gli studi di genere – nonché le culture e i saperi delle donne – hanno proposto come strumenti indicativi e pertinenti delle forme di produzione, di rappresentazione e di analisi del femminile: il ruolo assegnato al corpo, il suo valore metaforico, anche attraverso la scelta di un linguaggio lessicalmente legato al campo semantico della fisicità⁵; il radicamento identitario del corpo in uno spazio – dell’autore o dall’autore assegnato alla figurazione che sta costruendo –, radicamento che significa un sapere e un dominio specifici a tale luogo sal-

2. *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, a cura di S. Piccone Stella, C. Saraceno, il Mulino, Bologna 1996.

3. Rinvio soltanto, a scopo esemplificativo, a M. Santagata, *Le donne di Dante*, il Mulino, Bologna 2021 e a E. Lombardi, *Beatrice e le altre*, GEDI, Torino 2021.

4. A. Rich, *Notes toward a politics of location* (1984), in Ead., *Blood, Bread and Poetry*, Virago, London 1986, pp. 210-31.

5. Molto oggi si discute anche nella semantica linguistica sul ruolo rivestito dal corpo nei meccanismi cognitivi (*embodiment*): cfr. C. Sinha, K. Jensen de López, *Language, culture and the embodiment of spatial cognition*, in “Cognitive Linguistics”, II, 2000, pp. 17-41; M. Mazzone, E. Campisi, *Metafore ed embodiment: il linguaggio viene dopo*, in *Forme e formalizzazioni*, a cura di G. P. Storari e E. Gola. Atti del XVI Congresso nazionale SIFL, CUEC, Cagliari 2010, pp. 124-33.

damente collegati; ed infine gli indizi che consentono di cogliere come vengano declinati i rapporti di potere tra maschile e femminile.

Preciso ancora che il titolo del mio contributo vorrebbe inoltre distinguere le figure immaginarie, scegliendo di riflettere sulle uniche due rappresentanze della demonologia femminile (Furie e Arpie), da quelle storie di donne che invece sarebbero potute appartenere – e di fatto probabilmente appartenevano – alla memoria degli eventi contemporanei a Dante come ai suoi lettori, ben sapendo, naturalmente, che tali figurazioni, provenienti dal portato della classicità o dalla cronaca reale, rivestono un potentissimo valore simbolico.

Anzi proprio il fatto che tutte le figure della *Divina Commedia* – guide e viaggiatore, demoni e diavoli, dannati, purganti e beati – hanno una funzione profondamente simbolica ed esemplare e che, dunque, il capolavoro dantesco può essere letto parimenti come un grande catalogo di *exempla* che si susseguono davanti agli occhi del pellegrino penitente e del pubblico dell’opera⁶, tale fatto, dicevo, rafforza ancora di più l’importanza che le figurazioni avevano per gli imaginari contemporanei all’autore, costruendoli, rinforzandoli o modificandoli anche attraverso la consegna di determinati stereotipi, compresi, inevitabilmente, quelli di genere.

2 Demonologia femminile

Come è noto⁷, per dare forma alla sua demonologia, anche a quella femminile, l’autore combina tre tradizioni: quella biblica, proveniente, in particolare, dalle pagine dell’Antico Testamento; quella classica della cultura greco-latina e, infine, quella di matrice popolare, tramandata da leggende, conti, fiori, agiografie, raccolte di miracoli e, non ultime, dalle arti figurative. Furie e Arpie appartengono, ovviamente, alla tradizione greco-latina e, facendone dei diavoli, Dante si inserisce nel solco di quell’allegoria cristiana che attribuiva, già negli anni a lui precedenti, valore demoniaco alle figure mitologiche, sfruttandole e riadattandole a fini argomentativi ed esemplificativi. Si tratta, tuttavia, di forze malefiche che agiscono su due protagonisti diversi dell’opera: le prime sono appaiate agli “angeli ribelli”, chiamate ad ostacolare il cammino del *viator* e della sua guida, mentre le seconde si accaniscono contro i dannati, accentuando la sofferenza della pena. Da tale punto di vista, entrambe esercitano – oppure tentano di esercitare – un ben preciso potere, coincidente con l’autorità di impedire il desiderio: quello di Dante e di Virgilio a procedere oltre nel percorso di redenzione dell’“uomo penitente”, nonché quello delle anime dei defunti ad evitare il dolore o un suo aggravamento.

6. Lo aveva già affermato Carlo Delcorno in *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1989.

7. Cfr. dal classico A. Graf, *Demonologia di Dante*, in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Edizioni Plurima, Roma 1989, pp. 53-85, a M. Seriacopi, *Mostri e diavoli nell’Inferno di Dante Alighieri*, Aracne, Roma 2014; a L. De Angelis, *Mostri, belve, animali, creature nell’immaginario di Dante*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2016.

Nella narrazione della *Commedia*, a notare le Furie è, innanzi tutto, il pellegrino Dante: in attesa dell'intervento divino, che permetterà di proseguire il viaggio, impegnato nell'ascolto di una minuziosa descrizione della “città dolente” da parte di Virgilio, Dante viene ad un certo punto distratto da una visione orribile, tanto da rapirne l'attenzione riservata al discorso che il suo maestro sta pronunciando; tanto che anche ora, nell'eterno tempo presente della scrittura, ha perduto ogni memoria delle parole aggiunte dal suo duca,

però che l'occhio m'avea tutto tratto
ver' l'alta torre a la cima rovente,

dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,
che membra feminine avieno e atto,

e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.

E quei, che ben conobbe le meschine
de la regina de l'eterno pianto,
“Guarda”, mi disse, “le feroci Erine.

Quest'è Megera dal sinistro canto;
quella che piange dal destro è Aletto;
Tesifón è nel mezzo”; e tacque a tanto.

Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battiensi a palme e gridavan sì alto,
ch' mi strinsi al poeta per sospetto.

“Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto”,
dicevan tutte riguardando in giuso;
“mal non vengiammo in Teséo l'assalto”.

“Volgitii 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso”.

(*If*, IX, 35-51)⁸

Come ben sintetizza Chiavacci Leonardi, «gli elementi figurativi», a cui Dante fa riferimento in tale passaggio – che abbiamo voluto riportare per intero, onde consentire un più rapido riscontro di quanto veniamo dicendo – «erano comuni a tutti i poeti antichi»⁹, così come il valore allegorico a loro attribuito e, secondo il quale, ad esempio il veleno dei serpenti è simbolo del «veleno del

8. Cito dall'edizione della *Commedia. Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991 (“I Meridiani”), dando d'ora in avanti, nel corso del testo, la sola indicazione del luogo fra parentesi, a fine citazione.

9. Ivi, p. 279, nota a v. 38.

male che corrode l'animo umano»¹⁰. Nella *Divina Commedia* la raffigurazione si alimenta soprattutto degli apporti di autori quali Stazio, Orazio e, in particolare, del contenuto del VI libro dell'*Eneide*, laddove Virgilio descrive la discesa di Enea nell'Averno. Qui Dante attua una ripresa puntuale di diversi elementi presenti nell'incontro del profugo troiano con Tisifone, alle porte della città di Dite:

stat ferrea turris ad auras,
Tisiphoneque sedens palla succincta cruenta
vestibulum exsommis servat noctesque diesque.
[...]
Tisiphone quatit insultans, torvosque sinistra
intentans anguis vocat agmina saeva sororum¹¹.

Ci sono, tuttavia, alcune importanti differenze, sulle quali ci sembra opportuno soffermarci. La prima riguarda lo spazio occupato dalle figure infernali, che in Virgilio è il “vestibolo”, l’ingresso, mentre Dante vede ergersi direttamente sulla cima dell’alta torre le «tre furie infernal». Il cambio ottiene un significativo rafforzamento del potere incombente e minaccioso delle mostruose donne, contribuendo a suggerire, attraverso la posizione di inferiorità in cui i pellegrini vengono a trovarsi, la potenziale insuperabilità dell’ostacolo, epifania di un’autorità invincibile di dominio e di controllo sul territorio, espressione – per usare termini foucaultiani¹² – contemporaneamente della *potestas* e della *potentia* stabilità inesorabilmente da un’entità suprema, a cui è impossibile non sottomettersi. La collocazione spaziale dona in tal modo consistenza – reale e simbolica contemporaneamente – alla minaccia.

Un ulteriore elemento di differenziazione dalla fonte latina sta nel fatto che i corpi che si palesano agli occhi di Dante sono dichiarati esplicitamente “femminini” o che come tali li percepisce lo sguardo del *viator*. Il *vedere* ha un ruolo sempre centrale nella *Commedia*, ma ci sembra che lo abbia in particolare qui, nell’incontro con un femminile che s’impone, innanzi tutto, per gli elementi corporei, che, come in tutte le altre forme demoniache, pur conservando tratti umani, si trasfigurano nella ferinità attestata da componenti animali. Tuttavia, *in primis*, le Furie appaiono con un corpo ricoperto di sangue e «con membra feminine e atto». Richiamo l’attenzione su quest’ultimo termine: *atto*, cioè atteggiamento. Nonostante la transizione verso l’animalità, rappresentata dai serpenti più o meno grandi che costituiscono la loro capigliatura, ricadendo sulle spalle, e parte del loro abbigliamento (la cintura, che consiste di «idre verdissime»), nonché dalle «tempie», definite «fiere», Dante insiste sull’appartenenza dei *monstrua* che ha di fronte al genere femminile, con un esplicito riferimento al loro corpo, chiamato in causa per essere ricoperto di sangue, e per la gestualità

10. Ivi, p. 280, nota a v. 40.

11. Virgilio, *Aen.*, VI, 554-556 e 571-572.

12. M. Foucault, *Microfisica del potere: interventi politici*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977.

– prossemica definita femminina anch’essa –, che è forma del consistere e del muoversi del corpo in uno spazio.

Della dimensione spaziale, o meglio del posto occupato dai corpi in essa, si serve parimenti Virgilio per definire, attraverso l’atto della nominazione, l’identità delle figure demoniache che gli si ergono dinanzi: Megera a sinistra, Aletto a destra, Tisifone al centro. Non ha bisogno d’altro Virgilio («e tacque a tanto»): la rivelazione del nome è più che sufficiente a delineare tutta intera la forza del pericolo che li sovrasta; basteranno, cioè, i dati identitari che quei soli nomi – potremmo dire, nella sequenza stessa con cui sono disposti nello “spazio fisico” della pagina – evocheranno nei saperi e nel paradigma di realtà pertinenti ai pellegrini e ai lettori per dare letteralmente “corpo” alla minaccia.

Con un significativo rovesciamento narrativo, saranno poi le Furie stesse a far propria la tecnica virgiliana: anche a loro sarà sufficiente pronunciare il solo nome di Medusa per incutere un terrore ancora maggiore negli astanti. E nel farlo, «le meschine / de la regina de l’eterno pianto» – come, anticipando, l’autore aveva inizialmente definito le tre figure demoniache – dispiegano interamente tutto il potere di una rete femminile che risale da un lato verso colei che governa il territorio in cui si è immersi – e cioè Proserpina, la *Iuno infera*¹³ –, dall’altro verso l’arma formidabile dello sguardo pietrificante della Gorgone. Tanto forte è la potenza della minaccia che a Virgilio non è sufficiente esortare Dante affinché volti il capo e chiuda gli occhi, ma egli stesso – anima incorporea – con una parte del proprio corpo (le mani) si frappone fra il potente corpo di Medusa (la virtù pietrificante del suo sguardo) e il corpo del suo allievo:

Così disse ’l maestro; ed ellí stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.

(If, IX, 58-60)

Tra la nomenclatura virgiliana e l’invocazione a Medusa si interpone la serie degli atti compiuti dalle Furie. Si tratta di azioni ampiamente coinvolgenti la dimensione corporea e consistenti nel dilaniarsi il petto attraverso le unghie, nel colpirsi con le palme e nella produzione di altissime grida, tutte azioni che terrorizzano Dante. Della declinazione del femminile fanno, dunque, parte anche degli atteggiamenti quasi animali, selvaggi – che l’autore stesso ha definito femminini –, per nulla sorprendenti in esseri plasmati in egual misura di umanità e ferinità, ma anche – vorremmo notare – comportamenti che un antico autorevole commentatore, Boccaccio, può accostare nella realtà a quelli delle «femmine che gran dolore sentono», cioè, secondo interpreti più moderni, a quelli delle prefiche nelle ceremonie funebri¹⁴.

Sul piano narrativo la violenta espressione del dolore sarebbe pertanto codice comunicativo di una sofferenza, nella fattispecie prodotta dall’ira, dal profondo

13. Cfr. *Theb.* II, 52-53.

14. Chiavacci Leonardi, in *Inferno*, cit., p. 281, nota ai vv. 49-50.

disappunto per l'ardire dei due pellegrini che invadono il territorio sorvegliato dalle Furie, come già fece Teseo. Non a caso Virgilio le definisce Erinni, le irate, e la furia, che le designa, se è certamente esito della rabbia, è però anche frutto della follia, della *perdita* del senno, cioè del raziocinio, mancanza che ben si addice ad un femminile sempre declinato, nella tradizione occidentale, e non solo, di tutti i tempi, come *pathos* e natura, piuttosto che come *logos* e ragione.

Sul piano del significato tutti i commentatori, compresi il figlio di Dante, Pietro, e Boccaccio – che si rifà all'autorità di Fulgenzio¹⁵ – interpretano le Furie non come figura del rimorso che si agita all'interno dell'animo umano e finisce per dilaniarlo – valore simbolico che l'autore non conosceva –, quanto piuttosto come rappresentanti delle tre forme classiche del male: nella mente (*prava cogitatio*), nella parola (*prava elocutio*), nell'azione (*prava operatio*), allegoria che ben s'attaglia alla città del male, esprimendolo in tutte le sue forme. Glossa Chiavacci Leonardi: «le forze del male che là è racchiuso si oppongono al viandante che cerca la salvezza, ripetendo in veste allegorica l'atto stesso dei diavoli»¹⁶.

Si tratterebbe dunque della minaccia rappresentata da una malvagità pervasiva, che invade tutto intero l'individuo, appropriandosi della sua capacità razionalizzante, della sua lingua, delle sue azioni, provocando – potremmo dire noi – la perdita definitiva della propria identità. Comprendiamo allora forse meglio il senso che la corporeità assume in questo passaggio e le ragioni che ne fanno un elemento centrale della descrizione: non può essere che un corpo femminile, caricato di ogni negatività, animalizzato, che si agita nello spazio, che si autopunisce, che dilania se stesso prima degli altri – dando in tal modo dimostrazione lampante del potere distruttivo che possiede e che può generare –, a rappresentare – letteralmente e simbolicamente – il pericolo “mortale” nei confronti di un soggetto maschile penetrato in uno spazio “femminile”, che a lui – in carne e ossa, cioè ancora dotato di corpo maschile – dovrebbe essere precluso.

Su tale linea si comprende parimenti il significato profondo dell'invocazione di Medusa da parte delle Furie, mostruosità femminina che ha potere di morte sul corpo dell'altro, non solo trasformandolo in pietra, ma menomandolo della sua umanità¹⁷ proprio attraverso l'organo imprescindibile della *cogitatio*, di quel pensiero razionale che nasce sempre dalla vista, dal vedere o dall'aver visto, come tutta la tradizione filosofica e la principale trattatistica d'amore del Medioevo, nonché la produzione poetica che ne deriva, non smettono di ricordarci. Di qui certamente proviene il valore di dimenticanza (*oblivione*) che gli antichi attribuiscono a Medusa. Essa rappresenterebbe infatti, sempre secondo

15. Fulgenzio, *Myth.*, I, vii.

16. Chiavacci Leonardi, in *Inferno*, cit., p. 296.

17. Chissà, ma questa è soltanto una suggestione *a parte subiecti*, se in quel “ricoperte di sangue” che caratterizza in prima battuta nei versi di Dante le Furie non ci sia una lontana – e forse inconsapevole – memoria della loro nascita che, secondo la *Teogonia* di Esiodo, sarebbe scaturita dal sangue di Urano evirato dal figlio Crono, memoria, dunque, della distruzione del potere generativo del maschile.

Fulgenzio¹⁸, la forma più temibile di paura, quella, appunto, che annebbia la mente e acceca la vista, provocando la perdita della memoria, prodotto – e al tempo stesso strumento indiscusso – della *cogitatio*.

Ci sembra, pertanto, che la scelta di rappresentare corpi mostruosi e demoniaci di donna in questo punto dell’Inferno non sia affatto casuale, poiché può sfruttare per le proprie finalità narrative e allegoriche la capacità potenziante di un femminile lato di un potere “castrante”, mortale, facendo affidamento allo stereotipo di “pericolosità” tradizionalmente connesso al genere e ottenendo una forte intensificazione del senso traslato. Non a caso solo un potenziamento del maschile, attraverso l’accostamento a Dante e a Virgilio di un’ulteriore espressione del maschile stesso – il Messo divino – consentirà la ripresa del viaggio, riequilibrando numerologicamente – forse in maniera del tutto inconsapevole nella costruzione dantesca – l’entità dei generi in gioco (*tre uomini* di fronte a *tre esseri dalle sembianze di donne*). E altrettanto significativamente Medusa non giunge: a parità di numeri e armi in campo, il maschile è destinato, di certo, a trionfare, come di fatto avviene.

Siamo, dunque, di fronte ad un passaggio in cui il fantasma della potenza del corpo femminile, con tutto ciò che esso rappresenta in termini di forza, controllo, minaccia e morte – tanto più grave in un regno in cui la morte di cui si tratta è quella “secunda”, come ebbe a definirla san Francesco, quella che distrugge e annulla ogni possibile speranza, precludendo la via alla beatitudine eterna e condannando parimenti all’eterna dannazione – appare non solo evidente, ma necessaria alla logica esemplare del narrato.

3 Metà donne, metà uccelli

Se tale meccanismo, applicato più o meno consapevolmente, caratterizza parte dell’uso del femminile messo in essere da Dante, non meraviglia che il ricorso al valore simbolico rappresentato da corpi di donna, mostruosi e minacciosi, torni nel XIII canto, canto che narra di coloro che hanno distrutto il proprio corpo e, con esso, dannato l’anima per l’eternità, anime disperate tra le quali alligna Pier delle Vigne.

Si tratta di un corpo che si prefigura dapprima attraverso la qualità dello spazio occupato:

Non era ancor di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco
che da neun sentiero era segnato.

Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e ’nvolti;
non pomì v’eran, ma stecchi con tòsco.

18. Fulgenzio, *Myth*, I, xxi.

Non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi colti.

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.

Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani.

(*If*, XIII, 1-15)

Della specificità corporea è certo attributo la bruttura fisica delle Arpie¹⁹, di cui, appunto, la descrizione spaziale è prefigurazione sineddotica/metonimica. In tal modo, lo spazio finisce con lo svolgere una funzione identitaria, nel senso che contribuisce a declinare qualità, realtà, caratteristiche, ruoli, saperi dei soggetti che lo abitano, caratterizzandoli immediatamente come *non umani* attraverso l'attribuzione del termine *nidi* alle dimore che esse costruiscono in questi luoghi.

Si aggiunge poi la descrizione vera e propria dei corpi: fattezze umane (colli e visi), con attributi animali (artigli e penne sul ventre), voce che eccede la forma propria della normalità. A dimostrarlo compare infatti l'aggettivo «strani», che non perde in alcun modo – ai nostri fini – la sua potenza evocativa della “non familiarità” – e dunque della pericolosità – sia che lo si attribuisca agli alberi sui quali sorgono i nidi, sia che lo si riferisca al contrario solo ai «lamenti» prodotti dalle Arpie, sia che lo si voglia ritenere qualificante entrambi, con voluta ambiguità, secondo la lettura di Chiavacci Leonardi²⁰.

Tutto ciò appare ancora più significativo quando si riflette sul fatto che nel XIII canto i dannati sono puniti mediante la perdita del corpo umano o, meglio, della sua larva – cioè attraverso la privazione definitiva di ogni umanità mediante l'annientamento dell'ultima sua parvenza –, per divenire vegetale terrificante, nodoso sterpo. Sul piano narrativo, la scelta di introdurre la figura delle Arpie ben accentua la rappresentazione dell'atrocità di una punizione in cui il corpo/effige del suicida è denaturato, come denaturato, almeno in parte, a favore della ferinità, è il corpo delle Arpie, in una visione fusionale in cui l'umano cede in un caso all'animale e nell'altro caso al vegetale contemporaneamente.

Non possiamo tuttavia fare a meno di notare come nei versi danteschi non appaia – al contrario di quanto accade per le Furie – alcun riferimento specifico, almeno parziale, alla femminilità degli “ingredienti” umani che formano i corpi di questi mostri mitologici: sono i glossatori a ricordare che i volti sono

19. Per un'interpretazione del ruolo delle Arpie si veda S. Gentili, «*Ut canes infernales*»: *Cerbero e le Arpie in Dante*, in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*. Atti del XXXIII Convegno storico internazionale (Todi, 13-16 ottobre 1996), Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1997, pp. 177-204.

20. Chiavacci Leonardi, *Inferno*, cit., p. 395, nota a v. 15.

di vergine; l'autore non ne ha bisogno, perché ancora una volta può contare sull'encyclopedia dei propri lettori che, come lui, si sono alimentati dell'*Eneide* (segnatamente del libro III), di Lucano, di Servio e di parte almeno della tradizione tardo antica, nota a Dante e ignota o non sfruttata da Virgilio. Così nell'*Eneide*:

At subitae horrifico lapsu de montibus adsunt
Harpyiae et magnis quatunt clangoribus alas,
diripiuntque dapes contactaque omnia foedant
immundo; tum vox taetrum dira inter odorem.
[...]
rursum ex diverso caeli caecisque latebris
turba sonans praedam pedibus circumvolat uncis,
polluit ore dapes²¹.

L'incursione delle Arpie contro i Troiani, descritta da Virgilio, rappresenta ancora una volta la punizione di un femminile dominante uno specifico territorio contro uomini invasori, che si comportano come se, per il solo fatto di averne calpestato il terreno, avessero diritti sullo spazio attraversato, avessero *potestas* e *potentia* per appropriarsene e governarlo. La situazione, evocata nella *Divina Commedia* («che cacciar de le Strofade i Troiani / con tristo annunzio di futuro danno»), da tale punto di vista ripete lo stesso schema rappresentativo già visto per le Furie: soggetti femminili impongono un divieto e precludono la realizzazione di un determinato desiderio (maschile), accentuando l'entità della propria *potentia* attraverso un'evocazione ostile e intimidatoria (la minaccia della morte, mediante Medusa, là; o la profezia di un giusto, quanto terribile castigo, qui).

Nel passaggio che stiamo considerando, lo sforzo decifradorio richiesto al pubblico per comprendere appieno il gioco di riferimenti messo in atto dall'autore ci sembra sia di maggiore entità. Bisogna infatti ricordare che la cacciata dalla Strofade dei Troiani ad opera delle Arpie non è un'azione di pura malvagità o di bestialità, ma la giusta risposta ad un atto di lesa maestà, di misconoscimento di un'autorità legittima:

bellum etiam pro caede boum stratisque iuvencis,
Laomedontiadae, bellumne inferre paratis
et patrio Harpyias insontis pellere regno?
[...]²².

Dell'offesa arrecata alle Arpie nel proprio regno dà conto Celeno, la quale, come è noto, profetizzerà parte dei guai che attenderanno nel futuro gli esuli troiani e, nel farlo, rivelerà la propria identità, qualificandosi come la maggiore delle Furie:

21. Virgilio, *Aen.* III, 225-228 e 232-234.

22. Ivi, 247-249.

[...] accipite ergo animis atque haec mea figite dicta,
quae Phoebo pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo
praedixit, vobis Furiarum ego maxima pando [...]²³.

Si torna così alla figurazione demoniaca di cui abbiamo precedentemente trattato, con una raffinatissima operazione intertestuale che si gioca, innanzi tutto, sul piano intratestuale – grazie alla comunanza di una ferinità e animalità del corpo (femminile) – e che si conferma attraverso la memoria extratestuale, capace di risalire a un’esplicita comune identità, evocata, nella maggiore delle fonti, dallo stesso appellativo. Furie e Arpie sarebbero dunque le due facce di uno stesso femminile, mostruoso e letale, perché capace di dare la morte e di impedire il desiderio (maschile).

Quest’ultimo ruolo lo rivestono in particolare le Arpie. Se, infatti, nella narrazione virgiliana esse imponevano la propria autorità sugli invasori sottraendo loro il cibo, contemporaneamente bisogno e desiderio dei profughi troiani, nella *Divina Commedia* tale valore si consuma sul piano allegorico, trasformando le mostruose figure nel simbolo della rapina della vita che l’uomo fa di se stesso suicidandosi. E a ragione, poiché, come ci ricorda Pietro Alighieri, nel glossare, in una breve notazione, il passaggio: «Queste arpìe significano e tiranni, però che in greco arpia vuol dire rapina. E hanno volto di vergine, però che lla rapina è sanza frutto come la vergine»²⁴. Si adombra in tal modo un’ulteriore declinazione negativa del femminile: da una parte come ciò *che priva*, togliendo ai dannati la possibilità di evitare la pena e la sofferenza – in un’epifania del potere che non giace soltanto sul piano evocativo, ma risale al livello visivo delle azioni che si dispiegano di fronte ai viaggiatori: «l’Arpie, pascendo poi de le sue foglie, / fanno dolore, e al dolor fenestra» –; e dall’altra parte come ciò che è *privato*, cioè mancante, difettoso, fallace, entrambi potenti stereotipi occidentali del femminile.

Chiosa Chiavacci Leonardi:

Come sempre in Dante, tali figure non corrispondono mai esattamente ad un significato [...], ma abbracciano una molteplicità di aspetti dell’umana condizione, sempre complessa, e li esprimono negli atti e nelle forme in cui sono sviluppate nel verso. Così le Arpie certamente raffigurano la violenza del suicida contro sé, e insieme il disperato tormento che non potrà mai lasciarlo [...]. La loro “bruttura” allude all’orrore di quella colpa, come il disumano bosco velenoso²⁵.

Potremmo dunque concludere che, nel caso di Furie e Arpie, il *topos* letterario e la *memoria dei poeti*²⁶ si fondono con uno stereotipo che giunge al suo pubblico racchiuso nella figura assunta dai loro corpi, nella ferinità e inciviltà dei lu-

23. Ivi, 250-252.

24. Il passaggio può vedersi in Seriacopi, *Mostri e diavoli*, cit., p. 47.

25. Chiavacci Leonardi, *Inferno*, cit., p. 419.

26. L’allusione è ovviamente al bel volume di G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Sellerio, Palermo 2012.

ghi che abitano, nell'orrido dei suoni che producono, tutti elementi che sono forma di un femminile – ancora una volta: secondo lo stereotipo – minaccioso e potente.

4 La conoscenza della cronaca

È evidente che un discorso diverso vada fatto per la costruzione dantesca delle “storie di donne”, così come più sopra definite.

Troppi note Francesca da Rimini, Pia de’ Tolomei e Piccarda Donati, perché sia necessario ricostruirne le vicende – a volte poco più che cammei, come nel caso di Pia de’ Tolomei. Vorrei al contrario cercare di individuare, se possibile, gli elementi comuni a queste figure femminili, la cui potenza evocativa all’interno dell’immaginario dei lettori della *Divina Commedia* è naturalmente aumentata dal probabile ricorso che il pubblico avrebbe potuto fare ai propri ricordi. Mentre, cioè, le figurazioni classiche richiedevano innanzi tutto la capacità di partecipare all’intreccio intertestuale messo in atto da Dante, attraverso la propria encyclopedie conoscitiva culturale, qui è sufficiente il ricordo del proprio vissuto storico, tanto per l’autore quanto per i destinatari dei suoi versi, di qualunque grado di cultura siano portatori.

Simile, noteremo, è innanzi tutto il *luogo testuale* che le tre figure occupano: si tratta di una posizione liminale, all’inizio del percorso del pellegrino nel Regno che si accinge ad attraversare: Francesca da Rimini occupa il V canto dell’*Inferno*, cioè è punta nel secondo cerchio, quello dei lussuriosi; Pia de’ Tolomei chiude il V canto del *Purgatorio*, si trova cioè nel secondo balzo dell’Antipurgatorio, che ospita i morti di morte violenta, pentitisi *in extremis* dei propri peccati; Piccarda Donati, infine – già evocata dal fratello Forese nel XXIV del *Purgatorio*, come bella, buona e attualmente beata –, occupa parte del III e del IV canto del *Paradiso*, risiede cioè nel primo cielo insieme ai beati che non sono stati totalmente fedeli ai propri voti.

Potremmo dire che il loro accostamento compone quasi una figura chiasmatica, ai cui lati si dispongono le figurazioni che hanno maggiore spazio di parola e al centro la sintesi fulminante del discorso di Pia. Bisogna in qualche modo attraversare ciò che esse dicono, ma anche ciò che esse rappresentano, per poter proseguire oltre: solo considerando ciò a cui ha portato il peccato della lussuria, pubblicizzato da una letteratura che celebra l’amore e la sua funzione generatrice di poesia (mi riferisco a Francesca, ovviamente), solo considerando tale colpa mortale, dicevo, si può scendere giù fino ai peccati peggiori e più nefandi, così come è necessario riconoscere l’importanza di un pentimento costante e non ridotto all’ultimo istante, per conseguire la vera purgazione dai peccati e come è altrettanto necessario svincolarsi dall’umano modo di concepire la beatitudine e la pienezza di soddisfazione del desiderio per capire che nessuna invidia, nessuna imperfezione regna fra coloro che abitano il Paradiso.

Si tratta di posizioni *marginali*, di confine, ubicazione estremamente potente, poiché consente non solo di vedere di più, da una prospettiva inusuale e misco-

nosciuta, ma anche perché, quando sapientemente e opportunamente declinata, diviene luogo di contronarrazione e di messa in crisi del discorso dominante²⁷. Si tratta di un rovesciamento estremamente potente esercitato proprio dalla cultura e dai saperi delle donne: la reclusione ai limiti, ai confini estremi operata dal maschile, come una sorta di autoprotezione e di autoseparazione da ciò che è diverso, minaccioso, e, quindi potenzialmente, pericoloso e nocivo, può al contrario rappresentare lo spazio di trasmissione di una conoscenza più profonda, al di là della specifica volontà del reclusore.

È dunque particolarmente interessante che, pur nella scarsezza numerica che contraddistingue le figure di donne – in termini ovviamente di anime parlanti – Dante scelga di collocarle in tale posizione e che da tale luogo esse trattino di desiderio – in particolare Francesca e Piccarda –, e dunque di corpo e, insieme – proprio per questo –, di dannazione o di salvazione eterna dell'anima. E mentre Francesca ne conserva ancora intatta non solo la memoria, ma parimenti la volontà – di cui sono simbolo proprio i corpi degli amanti che procedono congiunti e che mai, come Francesca dice, saranno divisi –, Piccarda celebra il raggiungimento della pienezza del desiderio, di un desiderio, tuttavia, che nasce dal trascendimento totale e definitivo del corpo, per divenire consustanzialità con il divino: potenza del corpo/superamento del corpo, ma sempre corpo sotteso alle figurazioni.

Dove possiamo collocare Pia all'interno di tale discorso? Oserei dire che il corpo, come congiunzione di tutto ciò che costituisce l'identità del soggetto, è ciò che tiene uniti i tre elementi con cui ella si presenta: il nome, cioè l'identità storica che essa ha assunto nel mondo; e i due luoghi (Siena e Maremma) che l'hanno “fatta” e “disfatta”, verbi per i quali mi pare sia del tutto superfluo sottolineare l'evidenza e la forza quasi “carnale”. Ancora una volta, il femminile non può che declinarsi a partire da una corporeità che la determina, anche quando sembrerebbe non aver più alcun legame con essa.

Tutte e tre sono vittime di una cancellazione dell'identità che avviene mediante l'annientamento corporeo o con una sottrazione violenta del corpo allo spazio prescelto, come nel caso di Piccarda, sottrazione che è comunque sradicamento forzato da parte di altri (uomini) dal mondo che il soggetto (donna) ha liberamente scelto e, dunque, negazione/soppressione dell'identità che le dovrebbe appartenere. E siccome tali crimini sono perpetrati dal maschile, marito e fratelli – si potrebbe aggiungere padri –, cioè da quanti storicamente hanno avuto e avranno ancora potere di controllo sulle donne, sul loro corpo e sul loro desiderio, potremmo dire che il femminile di cui si fanno portatrici queste storie – oltre evidentemente al loro significato dottrinale – non sarebbe altro che figura dello stereotipo della subordinazione, imperfezione, sudditanza del femminile rispetto al maschile. Sembrerebbe dimostrarlo proprio la *non calanche* con la quale tutte e tre fanno riferimento all'omicidio o al rapimento di cui sono state vittima e che, ovviamente, non ci sembra del tutto sbagliato ritenere ampiamente giustificati e giustificabili dalla società del tempo e, dunque, in larga parte anche dalla coscienza dei produttori e fruitori di letteratura, e non solo di allora.

27. bell hooks, *Elogio del margine*, Feltrinelli, Milano 1998.

Ma la *potentia* maschile appare qui affiancata a una ben più significativa *potestas* (per usare ancora una volta i termini foucaultiani) femminile: i colpevoli non solo sono puniti per i loro atti, ma lo sono più ferocemente e profondamente delle donne che hanno ucciso o forzato. Così è almeno per l'omicida di Francesca («Caina attende chi a vita ci spense», *Inferno*, V 107) e per il fratello rapitore di Piccarda, la cui condanna all'*Inferno* è prefigurata da Forese Donati in *Purgatorio* (canto XXIV).

Il discorso risulta di nuovo più complesso per Pia de' Tolomei. Chiosando i quattro versi che contengono il fulminante intervento della donna, Chiavacci Leonardi sostiene «quanto più amaro sia il sottinteso contrasto fra colui che prima inanellò e promise, e poi si fece artefice – il solo che sa – di quella morte»²⁸. È evidente l'interpretazione dell'editrice: se il marito è l'unico che sa della sua morte è perché ne è anche il responsabile. Ma forse l'indeterminatezza e l'ambiguità di Dante può parimenti derivare da un'assenza di informazioni, dalla cancellazione vera e propria del vissuto di Pia de' Tolomei dalla Storia, cioè dalla mancanza di dati oggettivi che possano funzionare da supporto alla costruzione narrativa. Ed in effetti tutti gli elementi riguardanti la vicenda di Pia de' Tolomei in nostro possesso, ma anche le notazioni di commentatori, chiosatori, glossatori contemporanei e posteriori all'autore, non sono altro, in definitiva, che prodotto di rielaborazione e tentativo di identificazione a partire dalle parole stesse di Dante, che qui non può certo contare sull'encyclopedia conoscitiva dei – e sul sapere condiviso con i – suoi lettori, né sulla propria, personale. Dunque, alla poesia dantesca non rimane altro che operare attraverso l'icasticità e la *brevitas* della locuzione, che divengono esiti stilistici più facilmente raggiungibili quando possano contare sulla semplificazione già operata dallo stereotipo: donna, sposata, uccisa dal marito, poco importa se per gelosia o per convenienza.

È evidente che noi parleremmo oggi, per tali situazioni, di femminicidio e di stupro. Ma dobbiamo essere consapevoli più che della non percezione della reale natura di tali crimini in Dante, nei suoi contemporanei e in moltissimi dei suoi lettori, anche più vicini a noi, che ben più importante è riflettere sulla natura e sui meccanismi di trasmissione di simbolici e immaginari collettivi sottesi alle figurazioni; di come determinati comportamenti sociali abbiano trovato, e spesso trovino ancora, ragione e giustificazione in potenti modelli che acquisiamo attraverso la nostra formazione, ma anche come gli strumenti che ci formano – società, politica, cultura e arte tutta, letteratura compresa –, nel consegnarci un modello che oggi potremmo o dovremmo leggere come negativo e fortemente discriminate, ci forniscono parimenti– volontariamente o involontariamente, consapevolmente o inconsapevolmente – il contromodello, o meglio la contro-narrazione, atta a proteggerci dagli stereotipi più dannosi e raccapriccianti. Penso che in tal modo, una visione complessa possa con maggiore forza, contezza e sguardo critico leggere quegli stupendi capolavori letterari che tanta parte – più di quanto a volte pensiamo – svolgono nel mondo che ci circonda e nel modo in cui lo conosciamo.

28. Chiavacci Leonardi in *Inferno*, cit., p. 161, nota al v. 135.