

**«Io son dolce serena» (*Purg.* XIX, 19):
una *conflictual reading* della “femmina balba” dantesca**

[«Io son dolce serena» (*Purg.* XIX, 19):
a conflictual reading of Dante’s “femmina balba”]

SINTESI. La “femmina balba” tormenta il sogno di Dante nel XIX canto del *Purgatorio*. Interpretata in modi diversi dalla critica, questa figura inquietante può essere messa in discussione prestando attenzione, più che al *contenuto*, al *modo* della sua rappresentazione; al fine di illuminare i concetti di psiche, inconscio e sogno secondo il paradigma filosofico-scientifico dell’epoca di Dante. Una *Traumdeutung* medievale? Certamente, da un’ampia prospettiva capace di valorizzare le analogie e salvaguardare le differenze, vi sono alcuni elementi costanti tra il paradigma antico e quello moderno che meritano di essere evidenziati. L’interpretazione del testo, quindi, deve essere intesa come una *conflictual reading*: il suo scopo è rivelare la pluralità di stili logico-linguistici che coesistono in un perenne disaccordo all’interno del testo letterario, con particolare attenzione al problema dell’identità del soggetto e alla dinamica del desiderio.

Parole chiave: Dante, *Purgatorio*, *Performance Studies*, *Conflictual reading*, femmina balba

ABSTRACT. The “stammering female” haunts Dante’s dream in Canto XIX of the *Purgatorio*. Interpreted in various ways by critics, this uncanny figure can be reconsidered by focusing less on her *properties* than on the *mode* of her representation, in order to shed light on the concepts of the psyche, the unconscious, and dreaming within the philosophical and scientific paradigm of Dante’s time. Can we speak of a medieval *Traumdeutung*? From a broad perspective that acknowledges analogies while preserving historical differences, some significant continuities between the ancient and the modern paradigms do emerge. The interpretation of the text, then, should take the form of a *conflictual reading*: its purpose is to reveal the plurality of logical and linguistic styles that coexist in constant tension within the literary text, with particular attention to the problem of subjectivity and the dynamics of desire.

Keywords: Dante, *Purgatorio*, *Performance Studies*, *Conflictual Reading*, Stammering female

Introduzione

Una delle presenze più perturbanti della *Divina Commedia* è la “femmina balba”, una strana figura metamorfica che tormenta il sogno di Dante-personaggio nel canto XIX del *Purgatorio*. Variamente interpretata dalla critica, questa figura può essere interrogata ponendo attenzione, più che alle sue *proprietà*, al *modo* della sua rappresentazione; allo scopo di illuminare la concezione della psiche, dell’inconscio e del sogno vigente nel paradigma filosofico-scientifico del tempo di Dante. Una *Traumdeutung* medievale? Di certo, in una prospettiva ampia che sappia valorizzare le analogie e salvaguardare le differenze, emergono delle costanti tra il paradigma antico e quello moderno che vale la pena di porre in evidenza.

Beninteso: praticare un “approccio psicoanalitico” su un’opera letteraria non significa né leggere il testo per psicoanalizzare l’autore, né studiare il personaggio quale soggetto psicoanalitico autonomo, né tantomeno cercare nella *fabula* una replica scolastica di complessi universali, “falsi bersagli” contro i quali ha già ottimamente messo in guardia Serpieri¹. Si tratterà allora di portare alla luce – senza pretesa di risolverli – i conflitti semantici interni al testo. Heidegger insegna: la *ποίησις* disasconde un senso del linguaggio che non è strumentale ma rivelativo². I conflitti, allora, non potranno sussistere che tra i diversi livelli di ordine logico-linguistico che convivono nel testo.

Si può dire, infatti, che quelle opere letterarie che sanno oltrepassare il proprio contesto storico di enunciazione per trasferirsi nel bachtiniano “tempo grande” della ricezione estetica e dell’interpretazione³ – e che siamo abituati a chiamare “i classici” – siano contrassegnate da uno statuto ontologico che è quello della *densità semantica*, intesa come complessità di senso e ricchezza di relazioni interne, spesso conflittuali. L’interpretazione del testo, allora, va attuata come ciò che Giovanni Bottioli definisce *conflictual reading*: il suo scopo è disascondere la *pluralità degli stili logico-linguistici* che convivono in perenne dissidio nel testo letterario, con particolare attenzione al *problema dell’identità del soggetto* e alle *dinamiche del desiderio*:

Il desiderio è qualcosa che deve venir interpretato: e l’interpretazione si dà solamente dove si presentano possibilità differenti, in conflitto tra loro. Il desiderio – e così la letteratura – esige una *conflictual reading*,

¹ Serpieri 1986: 17.

² Cfr. Heidegger 2012, 2017a, 2017b.

³ Cfr. Bachtin 1979.

perché vi è conflitto, anzitutto, tra i modi del desiderio di essere (coincidenza e non-coincidenza).⁴

Va da sé che un testo *denso* non contiene in sé tutte le sue possibili interpretazioni; è invece capace di riceverne sempre di nuove e di esserne trasformato. La densità, infatti, è la *non-coincidenza del senso*; l’interpretazione avrà per fine articolarla senza mai esaurirla e, anzi, aumentandola. Alla costante, inesauribile disponibilità dell’opera letteraria ad essere “aperta” da nuove articolazioni soggiace, fra l’altro, una *visione performativa* del testo quale processo sempre *in fieri*, entità dinamica che si svolge nell’*hic et nunc* della fruizione estetica. Per un verso, infatti, occorre ricordare che «i processi, i dinamismi, sono la virtualità essenziale e il modo di esistenza delle opere d’arte»⁵; per un altro, pensare alla performance in termini di *atto creativo, luogo di conservazione e trasmissione della memoria e strumento di comprensione del mondo* permette di interrogare un testo «come elemento attivo di una relazione dinamica che è *come una performance*»⁶.

Guardando a questo orizzonte epistemologico, perciò, appare possibile interrogare la figura della balba dantesca cercando di comprenderne non il *cosa* ma il *come*, non il significato contenutistico (il *quod repraesentat*) ma il modo della rappresentazione (il *quod repraesentatur*). Pare infatti possibile cogliere nell’episodio dantesco un modo di rivelazione che, per il duplice conflitto messo in scena – tra volontà di sapere e volontà di non-sapere di Dante-personaggio e tra diversi stili di pensiero in conflitto tra loro – è assimilabile alla relazione psicoanalitica.

«Femmina balba», «dolce serena»

Per spiegare il sogno della femmina balba occorre partire dai versi finali del canto XVIII del *Purgatorio*, che mettono in scena una lunga trattazione di Virgilio in risposta alle questioni di Dante sulla natura dell’amore. Contro il rigido determinismo di tanta trattatistica e poesia di ascendenza cortese – da Andrea Cappellano a Giacomo da Lentini, da Guinizelli a Cavalcanti –, il mantovano sostiene la libera volontà dell’uomo («virtù che consiglia», v. 62; «innata libertate», v. 68): anche ammesso, dunque, che l’amore sia nel suo

⁴ Bottioli 2018: 148.

⁵ Bottioli 2006: 237

⁶ Schechner 2018: 29. Cfr. Tomasello 2015 e Tomasello, Pizzimento 2021.

primo insorgere effetto necessario e irresistibile di influssi astrali o di altri condizionamenti esterni, all'uomo è dato il potere («la podestate», v. 72) di trattenerlo o rifiutarlo.

Dopo il discorso di Virgilio, però, Dante cade in un torpido vaniloquio («com' om che sonnolento vana», v. 87), disturbato appena dall'apparizione degli accidiosi. Sorge in lui un «novo pensiero» (v. 141) che, in un molle e disordinato vagare, diventa sonno. Le parole di Dante – «e 'l pensamento in sogno trasmutai» (v. 145) – appaiono indicative: l'*hapax* “pensamento” è un «termine tecnico già della poesia siciliana e toscana, discendente diretto dell'*amoros pessamens* del trovatore Folquet de Marseilla»⁷ che indica non un generico pensare bensì, più specificamente, come un vagheggiare amoroso da cui scaturisce l'attività onirica. Si evidenzia, così, la dimensione fisiopsicologica del sogno in linea con le tendenze dell'aristotelismo medievale⁸; si annuncia, inoltre, la «deriva onirica»⁹ del canto XIX.

Il sogno della femmina balba, che ne occupa la prima parte, è introdotto da due articolate perifrasi: la prima rileva che il calore residuo del giorno non mitiga più il freddo diffuso sulla terra dalla Luna e da Saturno e, dunque, si è nell'ora che precede di poco l'alba¹⁰; la seconda indica che a Oriente sono visibili le ultime stelle dell'Acquario e le prime dei Pesci, che insieme formano una figura simile alla *Fortuna maior* dell'arte geomantica¹¹. Indicazioni tutt'altro che estemporanee: secondo l'onirologia antica e medievale, infatti, l'ora del giorno e la disposizione degli astri esercitano un'influenza sul dormiente e decretano il tipo di sogno che farà¹². La visione di Dante, se ne deduce, ha il carattere divinatorio o profetico dei sogni mattutini¹³; la sua stessa enigmaticità, inoltre, conferma tale interpretazione, dal momento che costituisce «un elemento del genere profetico»¹⁴.

⁷ Brunetti 2014.

⁸ Barański 1996: 259.

⁹ Picone 2001: 291.

¹⁰ Così, ad esempio, già in Virgilio (*Georg.* I, 336: «frigida Saturni [...] stella»). Dante parla di Saturno come pianeta freddo in *Conv.* II, xiii, 25 («la freddura di Saturno») e nella “petrosa” *Io son venuto al punto de la rota* (*Rime*, C), v. 7 («e quel pianeta che conforta il gelo»).

¹¹ Sulla cultura astrologica e astronomica di Dante cfr. Ferrari, Pirovano 2015, Boitani 2017 e Chisena 2024. Sulla geomanzia, cfr. Charmasson 1980, Basile 2006 e Cappozzo, 2009.

¹² Cfr. Gregory 1985 e Kruger 1996.

¹³ Lo stesso Dante attesta, infatti, che «presso al mattin del ver si sogna» (*Inf.* XXVI, 7) perché la mente «peregrina / più da la carne e men da' pensier presa, / a le sue vision quasi è divina» (*Purg.* IX, 16-18)

¹⁴ Mineo 1968: 179. Cfr. Nardi 1966: 56 e Raimondi 1970: 100.

Andiamo, adesso, al sogno di Dante (*Purg.* XIX, 7-36):

mi venne in sogno 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!

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
lunghezza me per far colei confusa.

«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»
fieramente dicea; ed el venia
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'uscita.

Io mossi li occhi, e 'l buon maestro: «Almen tre
voci t' ho messe!», dicea, «Surgi e vieni;
troviam l'aperta per la qual tu entre».

Dunque, la megera subisce una metamorfosi davanti agli occhi di Dante, che ne è misteriosamente quanto fatalmente attratto. Si badi bene, però: è come se fosse lo sguardo stesso del *viator* a drizzarne le brutture trasformandola prodigiosamente in splendida seduttrice. Quella che ora egli vede è una sirena; e proprio mentre egli pare sul punto di cedere alle sue lusinghe sopraggiunge la misteriosa donna «santa e presta» che sollecita, non senza una punta di rimprovero, l'intervento decisivo di Virgilio. Ridestatosi dal sonno, Dante riprende il cammino col maestro; non prima però di incalzare il maestro con un'interpretazione del sogno che ancora lo turba. Virgilio risponde (vv. 58-60):

«Vedesti», disse, «quell'antica strega
che sola sovr'a noi omai si piagne;
vedesti come l'uom da lei si slega».

Se, come ho detto, già l'enigmaticità è una spia promettente, la richiesta di un'interpretazione da parte del sognatore ascrive senza dubbio la visione della balba alla categoria macrobiana del *somnium* o ὄνειρος: un sogno dotato di carattere divinatorio, contenente un'indicazione in forma simbolica e ambigua, che richiede un'interpretazione (*In Somn. Scip.* I, III, 10). Si nota, inoltre, che l'idea di una verità soprannaturale manifestantesi attraverso visioni immaginarie riprende la gerarchia dei sogni profetici stabilita da san Tommaso (*Sum. theol.* II^a-II^{ae}, q. 174 a. 3 co). Dante, perciò, inserisce nel *ductus* narrativo della *Commedia* un sogno che reca chiarissimi i contrassegni della profezia propriamente detta, sebbene nel suo grado inferiore.

Queste notazioni portano a riflettere sulla particolare natura di questa visione. Hollander ha notato che, a differenza degli altri due sogni purgatoriali (canti IX e XXVII), essa non anticipa eventi futuri ma riflette fatti già trascorsi¹⁵; pertanto, occorrerà comprendere se tali fatti hanno una natura *fattuale* o *semantica*. Dal canto suo, Barański ha considerato che il sogno del canto XIX costituisce «un mosaico composto da elementi legati alla descrizione virgiliana di come l'amore funziona negli esseri umani»¹⁶. La perturbante “balba” allegorizzerà, allora, la dottrina del desiderio erotico e della libertà esposta in precedenza da Virgilio? Ciò spiegherebbe le parole del mantovano a carico di una sua interpretazione come «antica strega» e dell'intero sogno come rappresentazione plastica della resistenza dell'Io a un desiderio erotico potenzialmente alienante («vedesti come l'uom da lei si slega»): non è dunque tanto il *contenuto* ma il *modo* che qui conta.

Si è detto che l'intenzione di questo saggio è interrogare la “balba” guardando più al *modo* che al *contenuto* della rappresentazione. Da quest'ultimo però è bene partire perché l'interpretazione poggi su solide basi. Occorre notare, anzitutto, che tra gli antichi commentatori danteschi è largamente attestata l'interpretazione della creatura come simbolo *a)* dei tre peccati di incontinenza, ovvero avarizia, gola e lussuria (Pietro Alighieri, Benvenuto da Imola); *b)* dell'avidità (Jacopo della Lana, l'Ottimo); *c)* della falsa felicità mondana (Francesco da Buti). La critica moderna ha offerto interpretazioni più variegate, che vertono però principalmente sulla sensualità e il desiderio erotico¹⁷.

¹⁵ Hollander 1969: 136.

¹⁶ Barański 1996: 261.

¹⁷ Cfr. Mazzotta 1995. Sulle “petrose” cfr. almeno Durling, Martinez 1990.

Diffusa è la tendenza a considerare le ricadute letterarie del desiderio erotico rappresentato dalla “balba”: guardando, ad esempio, alla deviazione amorosa e intellettuale che già fu simboleggiata dalla donna pietosa della *Vita nuova* e dalla donna gentile del *Convivio*¹⁸ o alla tentazione di un amore terreno quale è quello cantato nelle “petrose” (*Rime*, C-CIII)¹⁹. Occorrerà probabilmente ritenere che la “balba” rappresenta gli oggetti sui quali avviene un investimento di desiderio che, nel pensiero medievale, corrisponde a una *cupiditas* intesa *lato sensu*.

Ci si può certamente immergere più in profondità nella misteriosa figura muliebre. Essa, infatti, reca certamente una memoria delle sirene dell’*Odissea* che irretiscono i naviganti e, promettendo piacere e conoscenza («τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς», *Od.* XII, 188), li conducono alla morte²⁰. Beninteso: Dante non conosce l’*Odissea* in greco né ha un accesso diretto al testo; nondimeno, ha a disposizione «un’enorme quantità di materiali in base ai quali risalire in qualche modo al dettato omerico»²¹. Tra questi spicca certamente il ciceroniano *De finibus bonorum et malorum* (V, xvii, 49)²², che rivisita il testo originale in senso eminentemente gnoseologico²³, restituendo un’immagine di Ulisse-*sapiens* attratto non dalla seduzione dei canti ma dalla promessa della conoscenza. E tuttavia la rappresentazione dantesca «va contro tutte le fonti relative a Ulisse e le sirene, che vogliono l’eroe greco vincitore nei loro confronti»²⁴. Anzitutto, nel *Purgatorio* la sirena è una sola (e non due o tre come in Omero e nella tradizione antica) e, oltretutto, non ha l’aspetto di creatura metà donna e metà pesce o uccello. È possibile che Dante segua Isidoro di Siviglia, secondo cui una è la sirena che affascina col canto; ma le *Etimologie* vedono nelle sirene delle meretrici che traviano gli uomini (*Etym.* XI, iii, 30). Questa interpretazione chiama a sua volta in causa un’altra figura dell’*Odissea* cui una tradizione assai consolidata ha accostato la “balba”: Circe, da più commentatori danteschi definita proprio *meretrix*. Un’identificazione che parrebbe confermata dal fatto che nel poema omerico è proprio a lei – e non alle sirene – che Ulisse soccombe. Dunque, l’episodio purgatoriale invoca una Circe «in

¹⁸ Cfr. Mazzeo 1958.

¹⁹ Cfr. Caldarone 1995.

²⁰ Così, anche in Virgilio (*Aen.* V 864-865): «Iamque adeo scopulos Sirenum advecta subibat / difficilis quondam multorum ossibus albos». Sul simbolismo delle sirene cfr. Rahner 1971 e Mancini 2005.

²¹ Brunetti 2014: 568.

²² È un’opera che Dante ben conosce e cita nel *Convivio* (I, xi, 14).

²³ Cfr. Caligiure 2004: 335.

²⁴ Mineo 2008: 138.

funzione di sirena»²⁵? Certo è che l'accostamento della sirena alla «δεινὴ θεὸς ἀδῆεσσα» (*Od.* X, 136) allontana decisamente dai miraggi di conoscenza che baluginano dalle creature di Omero o Cicerone: qui pare più che altro in gioco «un edonistico, effimero appagamento sensuale»²⁶.

La “balba” sembrerebbe piuttosto da ascrivere alla tradizione culturale della fata che, da un lato, in una prospettiva adeguatamente ampia riconduce a sé figure come quelle della sirena e di Circe e, dall'altro, costituisce un'immagine archetipica della “donna potente”²⁷. Potente per il desiderio che suscita, potente per la forza d'attrazione che esercita, nella quale l'amante rischia di essere fatalmente avvinto, di annullarsi. Fra i tratti stabili nella *Gestalt* della fata, del resto, la “balba” esprime senz'altro *disumanità, potenza magica, animalità, marginalità, erotismo, oscurità e metamorfosi*²⁸.

Il sogno della “balba”, perciò, manifesta i pericoli di un desiderio nel quale l'amante rischia di annullarsi. Un desiderio confusivo. Mostra, inoltre, come un'attitudine distorta sia capace di ravvivare fantasmaticamente persino un oggetto che sul piano effettuale apparirebbe trascurabile quando non indegno. Tutto ciò vale senz'altro per la sfera erotica, in accordo con la teoria cortese²⁹. Ma se dietro questa inquietante figura sono adombrati i conflitti di un *eros* distorto, il travimento che ne deriva ha, per il Dante-personaggio, una ricaduta prima di tutto poetica. Ciò sarà definitivamente chiarito nell'Eden, in cui Beatrice contesterà al *viator* non atti disprezzabili o passioni degeneranti bensì proprio la produzione poetica che, dopo la *Vita nuova*, ha colpevolmente deviato dalla sintesi di *eros* e *charitas* raggiunta dal libello grazie all'epifania della gentilissima per ricadere sul tema degli effetti negativi del desiderio erotico, forza distruttiva e inconciliabile con la ragione. Produzione entro la quale spiccano proprio le “petrose”, il «maggior concorrente»³⁰ della *Divina Commedia*.

Un passo di Orazio parrebbe confermare questo pensiero. Nell'*incipit* del *De arte poetica* (1-9), infatti, il poeta latino traccia un paragone tra la poesia e la sirena:

Humano capiti cervicem pictor equinam
Iungere si velit et varias inducere plumas

²⁵ *Ibi*: 139.

²⁶ Brunetti 2014: 572.

²⁷ Donà 2020: 31.

²⁸ *Ibi*: 32 ss.

²⁹ Andrea Cappellano insegna che il desiderio trasforma «personam degenerem et deformem in nobilem, formosam, pulcherrimam» (*De Am.* XVI)

³⁰ Bologna 1998: 99.

Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
Spectatum admissi risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
Persimilem, cujus velut aegri somnia vanae
Fingentur species; ut nec pes nec caput uni
Reddatur formae.³¹

Il paragone è tutto teso a sottolineare come l’opera poetica richieda armonia e unità in tutte le sue parti; più interessante, nondimeno, è il richiamo alle immagini oniriche («aegri somnia», «vanae [...] species») nelle quali pare anticipato lo stato di vaneggiamento di Dante-personaggio nel passo in esame. Tutto questo ci mette su una strada interessante: «Dante non sta parlando solo della seduzione e dell’amore [...]: sta parlando della letteratura»³². Come non pensare, allora, a un celebre passo della *Consolatio* boeziana – altro testo assai noto e caro a Dante – in cui la Filosofia, rappresentata come una donna, conforta il protagonista ai ceppi e scaccia da lui le «scenicis meretriculas», le «Sirenes usque in exitium dulces» (*Cons. Phil.* I, i) della poesia mondana per curarlo con le Muse della poesia rivolta – direttamente o indirettamente – a Dio?

La “balba”, quindi, più che per il suo intrinseco significato allegorico, interessa in quanto *modo del linguaggio*; un linguaggio che comprime, confondendole, una serie di immagini mnestiche – la sirena, Circe, la meretrice, la *Gestalt* della fata – atte a raffigurare non uno specifico desiderio con un oggetto ben determinabile, bensì la dimensione stessa del desiderio. È, per dirla con Freud, l’ombra dell’oggetto che è caduta sull’Io³³. È probabilmente per questo che Dante-poeta lascia che permanga una relativa oscurità intorno al contenuto di significato dell’inquietante megera: in questo caso – e ciò varrà anche per la donna «santa e presta» – è la *funzione* della figura, più che la sua *identità*, a costituirne il principio d’individuazione.

³¹ Il passo, assai fortunato, è citato anche da Tommaso d’Aquino (*Sum. theol.* III^a q. 1 a. 1 arg. 2).

³² Brunetti 2014: 574.

³³ Freud 1977: 297.

Inconscio, sogno, stili di pensiero

La “balba” è, dunque, un modo del linguaggio che irrompe nel *ductus* del Poema sacro. Occorre chiedersi: *di che tipo di linguaggio?* Inevitabilmente, un linguaggio opaco, ambiguo, confuso; un linguaggio onirico; un linguaggio legato al desiderio che proprio nel sogno si manifesta. Tutto questo, lo si è detto, è presentato da Dante attraverso i contrassegni più evidenti dell’esperienza onirico-visionaria così come erano stati tassonomizzati dalla riflessione filosofico-scientifica medievale sulla psiche e le sue dinamiche.

Per entrare nel vivo della questione, occorrerà notare che la suddivisione della psiche in parti legate da rapporti conflittuali – tipica del pensiero freudiano – è virtualmente contemplata già dalla filosofia greca³⁴ e rimane lungamente materia tradizionale del pensiero occidentale. La generale analogia non deve, tuttavia, oscurare le profonde differenze tra i modelli filosofici antichi e medievali e quello psicoanalitico moderno:

la parte irrazionale dell’anima per Platone come per Cartesio e per altri filosofi sfugge al controllo della volontà ma non a quello della coscienza. Non è così per la psicoanalisi, e lo stesso Freud ha sottolineato talvolta questa differenza come la più importante, e comunque quella decisiva.³⁵

Comune a entrambe le epistemologie, in ogni caso, è una fondamentale *autonomia dello psichico* rispetto al mondo esterno. Freud lo afferma con chiarezza: la psiche è capace di ignorare la differenza tra realtà e fantasia, col risultato che quest’ultima può scatenare effetti patogeni al pari, se non addirittura più, di un evento reale. Ne consegue che «la realtà psichica è quella determinante»³⁶. Certo: se a determinare un comportamento fosse non un evento reale ma una fantasia, ci muoveremmo pur sempre entro una *causalità fattuale*. Occorre cercare, invece, una *causalità semantica*: una rappresentazione psichica, infatti, spostata nell’inconscio tende a subire innumerevoli metamorfosi attraverso i rapporti che stabilisce con altre rappresentazioni. Per farlo «dovrà seguire una via, un procedimento, una tecnica, un *modo* che risulterà descrivibile da un punto di vista *linguistico e logico*»³⁷.

Occorrerà, allora, pensare che l’inconscio, più che «un crogiuolo di eccitamenti ribollenti»³⁸, sia uno *stile di pensiero* con un funzionamento logico

³⁴ Bottirolì 2006: 197.

³⁵ *Ibid.* Cfr. Freud 1976: 76

³⁶ Freud 1976: 522.

³⁷ Bottirolì 2006: 208.

diverso da quello della coscienza ma, al pari di questa, operante tramite procedure linguistiche e retoriche. Non per caso lo stesso Freud ritiene che le interpretazioni della psicoanalisi siano innanzitutto *traduzioni*: da un modo espressivo estraneo, quello dell’inconscio, a uno familiare, quello della coscienza, dalla “lingua del sogno” a quella della vita vigile:

In questo modo si apprendono le peculiarità di questo linguaggio onirico e si ricava l’impressione ch’esso appartenga a un sistema espressivo molto arcaico. Così per esempio nella lingua del sogno la negazione non viene mai indicata in modo particolare. Nel contenuto onirico i contrari stanno l’uno per l’altro o sono rappresentati dallo stesso elemento.³⁹

Pertanto, il conflitto tra i sistemi della psiche è essenzialmente un *conflitto tra stili logico-linguistici*. La coscienza, il sistema logico-linguistico dello stato di veglia, è retto da uno stile di pensiero *separativo* in cui si dà un *principio di identità come coincidenza* ($A = A$ e $\neq non-A$):

Separativo non vuol dire che non esiste la possibilità di legami, e di inferenze, ma che questi legami sono univoci. L’univocità è la rigidità semantica. Nell’ambito del separativo, dunque, incontriamo articolazioni rigide, come quelle che presiedono ai paradigmi in linguistica, dove i termini si presuppongono reciprocamente: si tratta però di *presupposizioni differenziali*, non di presupposizioni reciproche tra opposti⁴⁰.

I doveri dell’Io nascono nella relazione tra l’Io e l’Io ideale. Tuttavia i desideri latenti, non direttamente accessibili all’Io, tendono a emergere dall’inconscio. Il conflitto tenderà ad assestarsi in formazioni di compromesso: *in primis* proprio il sogno, che permette ai desideri latenti di affiorare in superficie, opportunamente tradotti in un linguaggio che li *rivela* – nel duplice senso di “togliere il velo” e “coprire di nuovo con un velo” –:

Il sogno è un linguaggio *confusivo* per diversi motivi: (i) perché non si serve della negazione; (ii) perché può invertire le particelle sincategorematiche tra pensieri manifesti e pensieri latenti; (iii) perché si serve anche di altri tipi di inversione (temporali, causa/effetto); (iv) perché cancella le distinzioni di tempo.⁴¹

Nella relazione confusiva, il desiderio fa sì che un termine sia invaso dall’altro, che sia in suo potere, che svanisca nell’alterità⁴². Va da sé: la manifestazione

³⁸ Freud 1977: 185.

³⁹ Freud 1991: 177.

⁴⁰ Bottioli 2013: 166.

⁴¹ Bottioli 2020: 223.

ne del desiderio comporta per l'io il rischio di alienarsi in esso; ma anche la possibilità di superarlo e, perciò stesso, oltrepassare se stesso («vedesti come l'uom da lei si slega»). La confusività, infatti,

è in grado di produrre oltrepassamenti di identità, che consentono al soggetto di non restare immobilizzato in se stesso [...]; ma può produrre movimenti disordinati e frenetici che equivalgono all'immobilità.⁴³

Si potrebbe obiettare che simili considerazioni sarebbero troppo contemporanee per trovare riscontro nella riflessione medievale. Di certo, però, l'onirocritica tradizionale ha buon gioco nel considerare il sogno come un linguaggio, «cioè come un'attività psichica non estranea alla dimensione del significato»⁴⁴. Si è già detto che, accostando l'epistemologia psicoanalitica a quella filosofica antica e medievale, emerge una comune considerazione dell'autonomia della psiche rispetto al mondo esterno. I medievali, in particolare, teorizzano la *phantasia* come una facoltà ricettiva della psiche che, astraendoli, trasforma dati sensibili ed eventi fattuali in rappresentazioni mentali ed eventi semantici, in *phantasmata* che a loro volta costituiranno gli oggetti dell'intelletto. Il funzionamento della *phantasia* è vividamente reso dalle varie teorie d'amore d'ascendenza cortese e stilnovista: si pensi alla complessa fenomenologia erotica di Cavalcanti, che alla donna amata vertiginosamente irraggiungibile sostituisce una rappresentazione mentale sempre disponibile all'amante, il quale può proiettarvi un desiderio ormai del tutto staccato dalla realtà. Del resto, anche nella *Vita nuova* la *phantasia*, da un lato, alimenta i *phantasmata* erotici e, dall'altro, esplose esternamente come parola poetica. Comune a simili esempi è, del resto, la drammatizzazione della realtà interiore che non comporta astrazione ma concretezza plastica delle dinamiche psichiche.

La teoria psicologica medievale contempla, del resto, casi eccezionali in cui la *phantasia* può svincolarsi dai propri oggetti concreti e persino dai sensi stessi per creare rappresentazioni mentali che, nondimeno, si presentano all'io con la forza e la evidenza della realtà esterna. Ciò avviene, ad esempio, in casi-limite come la *visione profetica* e il *delirio amoroso*. Sulla prima abbiamo la testimonianza dello stesso Dante: la visione che egli dichiara di aver effettivamente sperimentato nella *Commedia* lo ha posto in uno stato tale da oltrepassare le sue stesse possibilità cognitive: è uno stato che il pensiero medievale definisce *abstractio a sensibus* (*Epist. XIII*, xxviii [77-82]; cfr. ad es. *Sum. theol.* II^a-II^{ae}, q. 175) e che, in un paradigma moderno, potrebbe ascrivere a

⁴² Cfr. Bottiroli 2013: 191.

⁴³ Bottiroli 2020: 221.

⁴⁴ Bottiroli 2006: 210.

quei fenomeni di *trance* di cui Turner e Schechner hanno indagato gli aspetti performativi⁴⁵, nei quali si registra l’armonizzazione o la sintonizzazione tra le attività del lobo cerebrale sinistro (sede del pensiero razionale e del linguaggio, preposta al sistema ergotropico) e del lobo di destra (sede delle percezioni spaziali e tonali, preposta al sistema trofotropico)⁴⁶. È precisamente di questa esperienza che Dante vuol dare contezza: «O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l’ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti» (*Par.* I, 22-24). L’«ombra [...] segnata» è, appunto, il fugace residuo dello stato di *samādhi* che la *phantasia* riveste di dati sensibili – in particolare traducendolo in un linguaggio iconico – affinché permanga nella memoria e resti disponibile all’elaborazione dell’intelletto.

Nel quadro dell’autonomia della psiche sancita dal ruolo della *phantasia* come creatrice di immagini mentali, l’esperienza di *samādhi* dà vita a *metafore congiuntive* nelle quali l’asimmetria tra metaforizzante e metaforizzato rimane sempre stabile. Se il sommo oggetto della visione, Dio, «secundum proprietatem dici non posse» (*Sup. Sent.* I, d. 34 q. 3 a. 2 co), allora il linguaggio, proprio in virtù della sua naturale *improprietas*, potrà ricorrere alla metafora che, prima ancora che modo d’espressione e comunicazione, è modo di comprensione e rammemorazione dell’inattingibile esperienza di *samādhi*⁴⁷. Questo dato tradizionale rimonta a Dionigi l’Areopagita e al suo fondamentale insegnamento sulle «similitudini dissimili (ἀναπλάσαι [...] ἀνομοίους)» (*Coel. Hier.* II, 4, 141 C). Rette da una logica congiuntiva, esse applicano la metafora al discorso apofatico che nega a Dio ogni attribuzione che, immancabilmente, ne costituirebbe una limitazione. Se Dio non è comprensibile, non è conoscibile, non è comunicabile, allora la parola dovrà usare figure che suggeriscano l’indicibile sancendo al contempo, contro ogni illusione rappresentativa, l’incolmabilità dell’abisso che separa il divino dall’umano.

Nel caso di un desiderio latente, invece, la *phantasia* crea *metafore confusive* nelle quali si dà un’identificazione totale e simmetrica tra metaforizzante e metaforizzato. I *phantasmata* che sorgono, allora, possono imprigionare l’Io «nelle scorie del mondo, cioè nelle cose sensibilmente percepite e nelle passioni da esse suscitate»⁴⁸. È quanto avviene, ad esempio, nelle “petrose”,

⁴⁵ Cfr. Turner 1993: 276 ss. e Schechner 2018: 313 ss.

⁴⁶ Cfr. Schechner 2018: 319. Cfr. D’Aquili, Laughlin, McManus 1979.

⁴⁷ Cfr. Ariani 2009: 25: «Quando si tratti dunque di esprimere l’abissale eccedenza divina [...], una *proprietas* in sé assolutamente inattingibile [...], i *corpora vilia* forniti dai sensi all’intelletto in forma di *phantasmata* sono l’unico mezzo a disposizione per dire e scrivere *sub figuris*, che altro non sono che *similitudines* radicalmente dissimili dall’oggetto metaforizzato».

⁴⁸ Pinto 2017: 94.

ove la dimensione metaforica è ossessivamente ripiegata sull'immagine della pietra la cui presenza, attraverso un uso intensivo dell'*aequivocatio*, apre un mondo di significati instabili che slittano continuamente gli uni sugli altri: la donna, la dura pietra, la pietra preziosa etc. Non solo, ma la pietra assurge a metaforizzante ora della donna con la sua riluttanza, ora dello stesso protagonista nella sua ossessione erotica che, spinta al parossismo, vorrebbe condurlo o alla *con-fusione* con l'amata o all'annientamento nell'algida desolazione di un mondo invernale. Siamo di fronte a metafore confusive «nelle quali la sovrapposizione è completa, e la relazione di somiglianza viene trasformata in relazione di identità (completa e letterale)»⁴⁹. Tant'è: la donna è completamente oggettivata nella pietra ma – proprio come nel linguaggio onirico – la somiglianza è diventata una piena identità che annulla l'asimmetria del rapporto metaforico, cosicché anche la pietra si assimila nella donna («e 'l mio disio però non cangia il verde, / sì è barbato nella dura petra / che parla e sente come fosse donna», CI, 4-6).

La *phantasia*, in questo caso, agisce come l'attività psichica più direttamente in contatto con le pulsioni profonde che, contraddistinte dalla plasticità, sono ben disponibili a esser tradotte in una molteplicità di rappresentazioni mentali⁵⁰. Essa agisce, dunque, come un *sistema di traduzione e trasformazione del desiderio che ricorre a procedure di tipo retorico*. Ne dà conferma Pinto:

La polarità tra fantasie buone e fantasie cattive (nella cultura antica) può essere così descritta come disponibilità e resistenza, rispettivamente, a trasformare le mete originarie delle pulsioni sessuali e a sublimarle in mete spirituali. Posto un grado zero di sublimazione (cioè la conversione della energia libidica in attività socialmente utili e moralmente legittime, attraverso una immaginazione che registra «correttamente» i dati del reale, secondo i paradigmi scientifici e culturali di un'epoca determinata), la fantasia scivola verso il basso se produce fantasmi legati al principio di piacere originario, che cerca una scarica immediata nell'oggetto da cui la sensazione di piacere dipende, e si spinge verso l'altro se accentua la repressione del piacere in direzione di una spiritualizzazione estrema, che implichi un distacco radicale non solo dalle mete originarie ma anche dalle attività socialmente utili.⁵¹

⁴⁹ Bottioli 2006: 255.

⁵⁰ Cfr. Freud 1976: 22: «Le pulsioni sessuali si caratterizzano per la loro capacità di assumere funzioni in larga misura vicarianti le une rispetto alle altre, e per la facilità con cui mutano i propri oggetti. In base a queste ultime proprietà sono capaci di prestazioni che si allontanano considerevolmente dalle mete originarie della loro attività (*sublimazione*)»

⁵¹ Pinto 2017: 94 ss.

Dunque, esiste un “lato oscuro” della fantasia: demoni e uomini malvagi sono accomunati da quella che Dionigi chiama «φαντασία προπετής» (*Div. Nom.* IV, 23, 725B) e che Scoto Eriugena traduce *phantasia proterva* (*De Div. Nom.* IV, 220). Tommaso commenta che «deceptio [...] in nobis proprie fit secundum phantasiam, per quam interdum similitudinibus rerum inhaeremus sicut rebus ipsis, ut patet in dormientibus et amentibus» (*Sum. theol.* I^a q. 54 a. 5 ad 1). Ancora una volta, è possibile apprezzare come tali indicazioni vadano nella direzione di un’ autonomia dello psichico, che sovrappone al reale i propri fantasmi, dettati dal principio del piacere.

Si può, perciò, concludere che la “balba” costituisce «un esempio di fantasma negativo, cioè di pulsionalità non disciplinata e quindi liberamente alla ricerca dell’oggetto sessuale originario»⁵². La sua trasformazione in sirena, d’altro canto, «rappresenta bene l’ autonomia della immaginazione, che sovrappone al reale i propri fantasmi, dettati dal principio di piacere»⁵³.

Conclusioni, prospettive

Si è tentato di sperimentare il metodo della *conflictual reading* sul testo della *Commedia*. Ne è emersa l’ idea che la “femmina balba” non è solo, come potrebbe emergere da un approccio critico tradizionale, un’ *immagine confusiva* bensì soprattutto il contrassegno dell’ emersione, nella superficie semantica della *Commedia*, di uno stile di linguaggio – ergo: di pensiero – confusivo; con un inevitabile, conseguente conflitto che dona al testo densità e complessità. Come nell’ *Edipo* sofocleo di Freud, a contare maggiormente nell’ episodio dantesco non è l’ *oggetto* (il desiderio) ma il *modo* progressivo della rivelazione e il contrasto tra volontà di sapere e volontà di non-sapere del protagonista.

Dante, dunque, è colui che vuole e al contempo non-vuole conoscere il proprio desiderio. Trovandosi di fronte a esso, egli corre il rischio di perdervisi del tutto, oppure può comprendere come slegarsene per oltrepassare se stesso e procedere nel proprio cammino ultraterreno – un’ indicazione non di poco conto se si vuol leggere la *Commedia* come un percorso iniziatico.

L’ agnizione, vera e propria indagine sull’ identità dell’ eroe, getta luce su questa che rappresenta un modo dell’ identità umana: un’ identità mai coincidente con se stessa, aperta alla possibilità della caduta come dell’ oltrepassamento; un’ identità che non è soltanto fattuale ma ha una natura essenzialmente semantica.

⁵² *Ibi*: p. 96.

⁵³ *Ibi*: p. 102

Bibliografia

Opere di Dante

- Brambilla Ageno, F. (ed.). 1995. *Convivio*, Le Lettere, Firenze.
- Chiavacci Leonardi, A.M. (ed.). 2016. *Divina Commedia* (1991), Mondadori, Milano.
- Pirovano, D. - Grimaldi, M. (eds.). 2015. *Vita nuova • Rime*, t. I, *La Vita nuova • Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Salerno Editrice, Roma.
- Pirovano, D. - Grimaldi, M. (eds.). 2019. *Vita nuova • Rime*, t. II, *Rime della maturità e dell'esilio*, Salerno Editrice, Roma.

Altre opere e studi

- Ariani, M. 2009. I “metaphorismi” di Dante, in Id. (ed.), *La metafora in Dante*, Olschki, Firenze, pp. 1-57.
- Bachtin, M. 1979. *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, trad. it. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino.
- Barański, Z.G. 1996. «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino.
- Basile, B. 2006. *Dante e la geomanzia*, “Rivista di studi danteschi”, 6, pp. 371-378.
- Boitani, P. 2017. *Dante e le stelle*, Castelvevchi, Roma.
- Bologna, C. 1998. *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita Nova», “Petrose” e «Commedia»*, Salerno Editrice, Roma.
- Bottiroli, G. 2006. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino.
- 2013. *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 2018. *Il desiderio effroyant di Julien Sorel. Un conflictual reading per un romanzo di formazione*, “Enthymema”, 21, pp. 134-151.
- 2020. *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del “non”*, Mimesis, Milano.
- Brunetti, G. 2014. *Canto XIX. Tra sogno e visione: femmine, sirene e donne gentili*, in E. Malato – A. Mazzucchi (eds.), *Lectura Dantis Romana. Cento Canti per Cento Anni*, vol. II, t. 2, Salerno Editrice, Roma, pp. 561-582.
- Caldarone, F.I. 1995. *Tre fasi poetiche della vita di Dante nei tre sogni del Purgatorio*, “Esperienze letterarie”, 20, pp. 35-42.
- Caligiure, T. 2004. *La “femmina balba” e la “dolce serena”*, “Rivista di Studi Danteschi”, 2, pp. 333-366.
- Cappozzo, V. 2009. *Libri dei sogni e geomanzia: la loro applicazione letteraria tra Islam, medioevo romanzo e Dante*, “Quaderni di Studi Indo-Mediterranei”, 2, pp. 207-227.

- Charmasson, T. 1980. *Recherches sur une technique divinatoire : la géomancie dans l'occident médiéval*, Droz/Champion, Genève/Paris.
- Chisena, A. 2024. *Le "prime" stelle di Dante. Astronomia e astrologia fra Vita Nova e Convivio*, Angelo Longo, Ravenna.
- D'Aquili, E. - Laughlin, C.D. - McManus, J. (eds.). 1979. *The Spectrum of Ritual*, Columbia University Press, New York.
- Donà, C. 2020. *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale*, WriteUp, Roma.
- Durling, R.M. - Martinez, R.R. 1990. *Time and the Crystal: Studies in Dante's Rime Petrose*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford.
- Ferrari, A. - Pirovano, D. 2015. *Dante e le stelle*, Salerno Editrice, Roma.
- Freud, S. 1976. *Opere*, vol. VIII, 1913-1917, trad. it. di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino.
- 1977. *Opere*, vol. IX, 1917-1923, trad. it. di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino.
- 1991. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. e cura di S. Daniele et al., Bollati Boringhieri, Torino.
- Gregory, T. 1985. *I sogni e gli astri*, in T. Gregory (ed.), *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 111-148.
- Heidegger, M. 2012. *L'origine dell'opera d'arte*, trad. it. di G. Zaccaria e I. De Gennaro, C. Marinotti, Milano.
- 2017a. *In cammino verso il linguaggio*, trad. it. di A. Caracciolo, Mursia, Milano.
- 2017b. *Introduzione alla filosofia. Pensare e Poetare*, trad. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano.
- Hollander, R. 1969. *Allegory in Dante's «Commedia»*, Princeton University Press, Princeton.
- Kruger, S.F. 1996. *Il sogno nel Medioevo*, trad. it. di E. D'Incerti e G. Iamartino, Vita e Pensiero, Milano.
- Mancini, L. 2005. *Il rovinoso incanto. Storia di sirene antiche*, Il Mulino, Bologna.
- Mazzeo, J.A. 1958. *A note on the «Sirens» of Purgatorio, XXXI 45*, «Studies in Philology», LV/3, pp. 457-63.
- Mazzotta, G. 1995. *Il sogno della Sirena («Purgatorio» XIX)*, in N. Merola e C. Verbaro (eds.), *Il sogno raccontato*. Atti del convegno internazionale di Rende (12-14 novembre 1992), Monteleone, Vibo Valentia, pp. 117-36.
- Mineo, N. 1968. *Profetismo e Apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla Vita Nuova alla Divina Commedia*, Università di Catania - Facoltà di Lettere e Filosofia, Catania.
- Mineo, N. 2008. *Saggi e letture per Dante*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- Nardi, B. 1966. *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Picone, M. 2001. *Canto XIX*, in G. Güntert e M. Picone (eds.), *Lectura Dantis Turicensis*, vol. II, Franco Cesati, Firenze, pp. 287-306.

- Pinto, R. 2017. *La femmina balba e la fantasia proterva (Dante, Purg. XIX 1-33)*, in P. Amalfitano (ed.), *Il piacere del male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale*, vol. I, Pacini, Pisa, pp. 93-108.
- Rahner, H. 1971. *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, trad. it. di L. Tosti, Il Mulino, Bologna.
- Raimondi, E. 1970. *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino.
- Schechner, R. 2018. *Introduzione ai Performance Studies*, trad. it. di D. Tomasello, Cue Press, Imola.
- Serpieri, A. 1986. *Retorica e immaginario*, Guanda, Parma.
- Tomasello, D. 2015. *Della performatività. Come il Cognitive Turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, "Testi e Linguaggi", 9, pp. 57-65.
- Tomasello, D. - Pizzimento, P. 2021. *Una premessa teorica e due casi di studio per l'utilizzo del paradigma dei Performance Studies in ambito letterario*, "Oblio", 11, 42-43, pp. 15-26.
- Turner, V. 1993. *Antropologia della performance*, trad. it. di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna.