

Transcultural
**Journal of
Humanities & Social Sciences**

Print ISSN 4239-2636 Online ISSN 4247-2636



An Online Academic Journal of
Interdisciplinary & transcultural topics in Humanities
& social sciences

TJHSS

Designed by Abeer Azmy&Omnia Kafat

BUC Press House



**Proceedings of The 1st International Conference
on
Dante and the Arab World: 700 Years Later**

Special issue:

**Proceedings of The 1st International Conference
on
Dante and the Arab World: 700 Years Later
23rd - 24th October 2021**



Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences (TJHSS) is a journal committed to disseminate a new range of interdisciplinary and transcultural topics in Humanities and social sciences. It is an open access, peer reviewed and refereed journal, published by Badr University in Cairo, BUC, to provide original and updated knowledge platform of international scholars interested in multi-inter disciplinary researches in all languages and from the widest range of world cultures. It's an online academic journal that offers print on demand services.

TJHSS Aims and Objectives:

To promote interdisciplinary studies in the fields of Languages, Humanities and Social Sciences and provide a reliable academically trusted and approved venue of publishing Language and culture research.

- | | |
|----------------------|------------------|
| ▣ Print ISSN | 2636-4239 |
| ▣ Online ISSN | 2636-4247 |

Transcultural Journal for Humanities & Social Sciences (TJHSS)

Prof. Hussein Mahmoud

BUC, Cairo, Egypt

Email: husein.hamouda@buc.edu.eg

Editor-in-Chief

Prof. Fatma Taher

BUC, Cairo, Egypt

Email: fatma.taher@buc.edu.eg

Associate Editors

Professor Kevin Dettmar,

Professor of English

Director of The Humanities Studio Pomona College,
USA,

Email: kevin.dettmar@pomona.edu

Professor Giuseppe Cecere

Professore associato di Lingua e letteratura araba
Università di Bologna Alma Mater Studiorum, Italy

Email: giuseppe.cecere3@unibo.it

Prof. Dr. Richard Wiese

University of Marburg/ Germany

Email: wiese@uni-marburg.de,
wiese.richard@gmail.com

Prof, Nihad Mansour

BUC, Cairo, Egypt

Email: nehad.mohamed@buc.edu.eg

Managing Editors

Prof. Mohammad Shaaban Deyab

BUC, Cairo, Egypt

Email: Mohamed-diab@buc.edu.eg

Dr. Rehab Hanfy

BUC, Cairo Egypt

Email: rehab.hanfy@buc.edu.eg

Editing Secretary

ADVISORY EDITORIAL BOARD

Prof. Lamiaa El Sherif
BUC, Cairo Egypt
Email:
lamia.elsherif@buc.edu.eg

Prof. Carlo Saccone
Bologna University,
Italy
Email:
carlo.saccone@unibo.it

Dr. V.P. Anvar Sadhath.
Associate Professor
of English,
The New College
(Autonomous),
Chennai - India
Email:
sadathvp@gmail.com

Prof. Baher El Gohary
Ain Shams
University, Cairo,
Egypt
Email:
baher.elgohary@yahoo.com

Prof. Lamyaa Ziko
BUC, Cairo Egypt

Email:
lamiaa.abdelmohsen@buc.edu.eg

Prof. El Sayed Madbouly
BUC, Cairo Egypt
Email:
elsayed.madbouly@buc.edu.eg

Prof. Dr. Herbert Zeman
Neuere deutsche
Literatur
Institut für
Germanistik
Universitätsring 1
1010 Wien
E-Mail:
herbert.zeman@univie.ac.at

Prof. Dr. p`hil. Elke Montanari
University of
Hildesheim/
Germany
Email:
montanar@unihildesheim.de,
elke.montanari@unihildesheim.de

Prof. Renate Freudenberg-Findeisen

Universität Trier/
Germany
Email: freufin@uni-trier.de

Professor George Guntermann
Universität Trier/
Germany
Email:
Guntermann-Bonn@t-online.de

Prof. Salwa Mahmoud Ahmed
Department of
Spanish Language
and Literature
Faculty of Arts
Helwan University
Cairo- Egypt
Email:
Serket@yahoo.com

Prof. Manar Abd El Moez
BUC, Cairo Egypt
Email:
manar.moez@buc.edu.eg

Isabel Hernández
Universidad
Complutense de
Madrid, Spain
Email:
isabelhg@ucm.es

Elena Gómez
Universidad
Europea de Madrid,
Spain
Email: elena.gomez@universidadeuropea.es
Universidad de
Alicante, Spain
Email: spc@ua.es

Mohamed El-Madkouri
Universidad
Autónoma de
Madrid, Spain
Email: el-madkouri@uam.es

Carmen Cazorla
Universidad
Complutense de
Madrid, Spain
Email: mccazorl@filol.ucm.es

Prof. Lin Fengmin
Head of the
Department of
Arabic Language
Vice President of
The institute of
Eastern Literatures
studies
Peking University
Email: emirlin@pku.edu.cn

Prof. Sun Yixue
President of The
International School
of Tongji
University
Email: 98078@ton
gji.edu.cn

**Prof. Wang
Genming**
President of the
Institute of Arab
Studies
Xi'an International
Studies University
Email: [genmingwa
ng@xisu.cn](mailto:genmingwang@xisu.cn)

Prof. Zhang hua
Dean of post
graduate institute
Beijing language
university
Email: zhanghua@
bluc.edu.cn

**Prof. Belal
Abdelhadi**
Expert of Arabic
Chinese studies
Lebanon university
Email: [Babulhadi5
9@yahoo.fr](mailto:Abulhadi59@yahoo.fr)

**Prof. Jan Ebrahim
Badawy**
Professor of
Chinese Literature
Faculty of Alsun,
Ain Shams
University
Email:
[janeraon@hotmail.c
om](mailto:janeraon@hotmail.com)

**Professor Ninette
Naem Ebrahim**
Professor of
Chinese Linguistics
Faculty of Alsun,
Ain Shams
University
Email: [ninette_b86
@yahoo.com](mailto:ninette_b86@yahoo.com)

**Prof. Galal Abou
Zeid**
Professor of Arabic
Literature
Faculty of Alsun,
Ain Shams
University
Email:
[gaalswn@gmail.co
m](mailto:gaalswn@gmail.com)

**Prof. Tamer
Lokman**

Associate Professor
of English
Taibah University,
KSA
Email:
[tamerlokman@gma
il.com](mailto:tamerlokman@gmail.com)

Prof. Hashim Noor
Professor of
Applied Linguistics
Taibah University,
KSA
Email:
prof.noor@live.com

**Prof Alaa
Alghamdi**
Professor of English
Literature
Taibah University,
KSA
Email:
[alaaghamdi@yahoo
.com](mailto:alaaghamdi@yahoo.com)

**Prof. Rasha
Kamal**
Associate Professor
of Chinese
Language
Faculty of Alsun,
Ain Shams
University. Egypt

Email:
[rasha.kamal@buc.e
du.eg](mailto:rasha.kamal@buc.edu.eg)

**Professor M.
Safeieddeen
Kharbosh**
Professor of
Political Science
Dean of the School
of Political Science
and International
Relations
Badr University in
Cairo
Email:
[muhammad.safeied
deen@buc.edu.eg](mailto:muhammad.safeieddeen@buc.edu.eg)

**Professor Ahmad
Zayed**
Professor of
Sociology
Dean of the School
of Humanities &
Social Sciences
Badr University in
Cairo
Email: [ahmed-
abdallah@buc.edu.e
g](mailto:ahmed-abdallah@buc.edu.eg)

Table of Contents

Dante Alighieri e la promozione culturale italiana	8
Daide Scalmani	
العواقب الوخيمة لانتهاك حرمة النصوص	13
محمود سالم الشيخ	
“What Dante Means to Me?” Dante Alighieri's Influence on T.S. Eliot and other English Writers	20
Mohammad Shaaban Deyab	
Alcuni problemi traduttologici nella versione araba di Vita nuova di Dante	35
Hussein Hamouda	
L'amore per la figura femminile tra Dante Alighieri e Ibn Arabi	41
Lamia El Sherif	
Beatrice in Muḥammad Mandūr's Words	51
Paola Viviani	
Dante arabo: direzioni di indagine	65
Giuseppe Cecere	
Dante e il paradosso femminile nell'immaginario medievale	80
Christine Samir Girgis	

Dante e il paradosso femminile nell'immaginario medievale

Christine Samir Girgis
Lecturer of Italian Literature
Department of Italian Language
School of Linguistics, Badr University in Cairo
Email: christine.girgis@buc.edu.eg

Abstract

This study analyzes the position of the father of the Italian language, Dante Alighieri, towards the ambivalence of the female figure, produced by the medieval imagination. The purpose of this writing is to show the paradox that enveloped this figure in the course of the Dark Ages and of which Dante himself is an emblem, through a study that, in addition to framing the context of the time, goes from the 'Dolcestilnovo' to the 'stony rhymes'. The Middle Ages is par excellence the century of the predominance of religion over reason, yet it is at this point that the theological paradox that surrounds the figure of woman appears: to which female model does the medieval world refer, that of Mary or Eve? Is the Virgin, the one who intercedes for mankind before the Creator, the representation of the medieval woman or Eve, the one who first violated God's law? The Italian writer himself represents this paradox both in the 'stony rhymes' (anticipating the figure of the femme fatale of nineteenth-century literature) as well as in the various female figures inserted in Hell, and in the angelic figure of Beatrice. Therefore, if on the one hand the world of medieval literature presents the angelic features of the female figure, on the other it condemns this same figure in as many literary and artistic representations, up to blossom in repressive attitudes that culminate in the sad historical chapter of the court of Inquisition.

Keyword: Woman - condemnation - Inquisition - redemption - paradox

Abstract

Il presente studio analizza la posizione del padre della lingua italiana, Dante Alighieri, nei confronti dell'ambivalenza della figura femminile, prodotta dall'immaginario medievale. Lo scopo di tale scritto è di mostrare il paradosso che avvolge tale figura nel corso dei secoli bui e di cui Dante stesso ne è emblema, attraverso uno studio che, oltre ad inquadrare il contesto dell'epoca, va dalle rime stilnovistiche a quelle petrose.

Il Medioevo è per antonomasia il secolo del predominio della religione sulla ragione, eppure è in questo punto che appare il paradosso teologico che avvolge la figura della donna: a quale modello femminile si rifà il mondo medievale, quello di Maria o di Eva? La Vergine, colei che intercede per il genere umano davanti al Creatore, è la raffigurazione della donna medievale o Eva, colei che per prima violò la legge di Dio?

Lo scrittore italiano rappresenta egli stesso questo paradosso tanto nelle Rime petrose, (anticipatrici della figura della femme fatale della letteratura ottocentesca) quanto nelle diverse figure femminili inserite nell'Inferno, e nella figura angelica di Beatrice.

Dunque, se da un lato il mondo della letterature medievali presenta le sembianze angeliche della figura femminile, dall'altro ne condanna questa medesima figura in altrettanti raffigurazioni letterarie ed artistiche, fino a sbocciare in atteggiamenti repressivi che culminano nel triste capitolo storico del tribunale dell'Inquisizione.

Parole-chiave: Donna – condanna – male – riscatto - paradosso

Le vicende dell'amore costituiscono un tema di grande rilevanza antropologica e di lunga durata. Nell'immaginario medievale, rinascimentale e dei secoli successivi, l'amore si identifica con il tema della donna. Non solo, ma la figura femminile diventa luogo di proiezione simbolica di molteplici significati filosofici, etico-religiosi e sociali.

Il Medioevo è per antonomasia il secolo del predominio della religione sulla ragione, eppure è in questo punto che appare il paradosso teologico che avvolge la figura della donna: a quale modello femminile si rifà il mondo medievale, quello di Maria o di Eva? La Vergine, colei che intercede per il genere umano davanti al Creatore, è la raffigurazione della donna medievale o Eva, colei che per prima violò la legge di Dio?

In un dialogo immaginario, contenuto nel *Tractatus quaestionis ventilatae coram domino nostro Iesu Christo inter Virginem Mariam ex una parte, et diabolum ex altera parte attribuito*, il giurista, qualunque sia la sua identità, immagina lo svolgimento di un processo civile, avviato dall'azione del diavolo che – testimoni Maometto e Cerbero – chiede la restituzione del genere umano: un'umanità che affida la sua difesa, di fronte a Cristo Giudice, alla Vergine Maria. Tuttavia questa sua capacità di assumere il ruolo di avvocata e difensore, in quanto donna, viene eccepita e contrastata da Satana il quale sostiene il suo punto di vista proprio sulla base delle fonti normative tratte dal Decreto di Graziano¹(contenente decisioni sia in materia giuridica sia in materia teologica), nel quale si affermava la debolezza e la conseguente inferiorità della donna in quanto fu la prima a cedere alla tentazione del serpente.

L'identità femminile per tutto il corso dei secoli bui rimane così sempre in bilico tra Eva e Maria, nonostante, infatti, da un lato la Chiesa proclami l'uguaglianza tra gli uomini (intesi con genere umano e non come differenziazione tra i sessi) e veda nella figura di Maria l'unica porta di accesso alla grazia divina, dall'altro troviamo perennemente una condanna che sembra pesare senza lasciare spazio ad alcuna forma di riscatto per la donna, alla quale non resta che soggiacere al ruolo di dominus maschile.

¹ cfr. D. Quaglioni., *La Vergine e il diavolo. Letteratura e diritto, letteratura come diritto*, in *Laboratoire italien. Politique et société* 5, Open Edition Journal, Université de Lion, 2005, pp. 39-55.

Questa ambivalenza presente nel pensiero medievale appare nel pensiero teologico ed intellettuale dell'epoca, attraverso raffigurazioni artistiche e letterarie che divengono emblemi e portatori di tale paradosso: trovano nella figura della donna, e di conseguenza nel suo rapporto con il diavolo, il capro espiatorio a tutti i mali che affliggevano l'epoca. Tutto ciò per cui non si trovava un'immediata spiegazione, infatti, era colpa della subdola tentazione del diavolo e di chiunque si fosse alleato con esso; e da questo avrà origine un altro concetto che sarà tanto caro alla letteratura ottocentesca del Dottor Faust: il patto con il diavolo che porta l'uomo ad una dannazione che esclude il raggiungimento della pace eterna.

Tornando allo stretto rapporto esistente tra donna e diavolo nell'immaginario medievale, tale pensiero iniziò a diffondersi in modo così articolato al punto che molti quadri dell'epoca, tra cui il celebre dipinto di Niccolò di Tommaso, intitolato 'Tentazione di Adamo ed Eva' (eseguito nella seconda metà del XIV secolo e conservato a Pistoia), dipingono il serpente con le sembianze femminili di una fanciulla. O ancora nel quadro di Giotto, 'Giudizio Universale' (eseguito tra il 1304 e il 1306 e conservato a Padova, nella Cappella degli Scrovegni), dove ritroviamo riprodotta una movimentata scena infernale, in cui i diavoli armati di seghie, rastrelli e bastoni si accaniscono unicamente contro dei corpi femminili, tanto concreti quanto sensuali.

Niccolò di Tommaso, *Tentazione di Adamo ed Evà* (seconda metà del XIV secolo, Pistoia)



Giotto, *Giudizio Universale* (tra il 1304 e il 1306, Cappella degli Scrovegni, Padova)



In aggiunta a ciò, la nascita del monachesimo nei primi secoli dopo l'anno Mille in Europa, alimentò ancor di più l'ossessione per i peccati carnali, di cui Eva fu la causa primaria.

Il giurista cartaginese Tertulliano², rifacendosi agli scritti paolini, accusa la donna di aver violato per prima la legge di Dio, per questo essa deve necessariamente sentirsi addosso il peso della colpa per aver gettato l'intero genere umano nel peccato. La donna è descritta come una porta attraverso la quale accedere a Satana e in quest'ottica sembra chiaro come, in pieno Trecento, Raimondo da Capua, appartenente alla famiglia di Pier delle Vigne¹⁹ (quest'ultimo inserito nella selva dei suicidi nel XIII canto dell'*Inferno*), intriso della cultura medievale e teologica dell'epoca, abbia potuto provare perplessità di fronte alla grandiosità delle opere letterarie e alla condotta religiosa di Caterina da Siena (1347-1380). Egli stesso infatti affermò questo a riguardo della donna:

“Cercavo tutti i mezzi e tutte le vie per accertarmi se il suo modo di fare procedeva da Dio o no: se c'era della sincerità, o della finzione... Le donne, perdendo facilmente la testa, cadono con molta facilità negli inganni del nemico, come avvenne alla prima madre di tutti..”³

² Quinto S. Tertulliano, *L'eleganza delle donne. De cultu femianrum*, a cura di Sandra Isetta, Bologna, EDB, 1986 in Hannah Bianca Schiavano, *L'io Femminile nella Letteratura Romanza Medievale*, (Tesi di laurea), Pisa, 2015-2016, Fabrizio Cigni, Maria Grazia Capusso, p. 10.

³ G. Minucci, *La donna giudice, Innocenzo III e il sistema del diritto commune*, Universidad Católica di Murcia, il 15 dicembre 2016, in occasione della “II International Conference: Justice, Mercy and Law. From Revenge to Forgiveness in the History of Law”, organizzata dalla “Cátedra Internacional conjunta Inocencio III”, pp. 85-86.

Dunque ancora una volta, la figura femminile sembra non potersi riscattare ed uscire dal ventre della “mater grandeva omnium nostrorum”, nel quale rimane imprigionata. E questa prigione in cui è rinchiusa sembra essere la giusta sentenza che i teologi e i dotti dell’epoca hanno emanato per poter ricreare un ordine sociale che altrimenti andrebbe perduto.

La questione del paradosso della figura femminile però non si limita solo alla contrapposizione dell’immagine di Eva, facilmente ingannabile da Satana, con quella di Maria, la Santa Vergine che prega incessantemente per la salvezza del genere umano. La cultura medievale infatti arriva a vedere il corpo femminile come instrumentum del diavolo e fu proprio da questo snodo che iniziò ad aprirsi il triste capitolo della caccia alle streghe.

Si iniziò a pensare che alcune donne offrivano volontariamente il proprio corpo al diavolo e con lui stringevano un patto scellerato, qualificandosi così inequivocabilmente e pericolosamente come streghe; ed è proprio con l’uscita di questo pensiero che le streghe passarono dall’essere criminali, al pari di ladri e assassini, all’essere «eretici e apostati, individui intrinsecamente malvagi che avevano rifiutato la fede cristiana e deciso di servire il nemico di Dio»⁴. In tal maniera, veniva a crearsi «uno stereotipo dell’eretico come di un adoratore, segreto, notturno, sessualmente promiscuo del Diavolo», contro cui l’intera società medievale si scaglierà con tutta la propria forza nel corso dei secoli.

In questo modo, nell’immaginario medievale inizia a farsi strada l’idea che il diavolo possedeva altri poteri che non si estendevano solo all’Inferno, ma anche sulla Terra, dove «mossi dalla vanità o dall’odio, maghi, stregoni e streghe si mettevano al suo servizio, attendendo difesa e protezione in cambio del totale dono di sé».⁵ Si credeva che le streghe, offrendosi totalmente al diavolo, contraevano con esso un patto di devozione e sottomissione dal quale ottenevano però un immenso potere da cui generavano i loro malefici.

Di questa nuova immagine, derivante dal topos medievale della colpevolezza della donna della caduta del genere umano, Dante ne parla nel XX cerchio infernale, dove sono puniti gli indovini e i maghi.

La strega si ritrova punita, a fianco degli indovini, nella quarta bolgia dell’ottavo cerchio. All’arrivo in questo cerchio, il poeta viene colpito profondamente dalla condizione delle anime di indovini e streghe, che subiscono la medesima pena: esse camminano a ritroso, piangendo in silenzio, «con il corpo travolto»⁶ di modo che la testa sia rivolta all’indietro, facendo «petto de le spalle».⁷ Ovviamente la costrizione di poter guardare solo indietro è il chiaro contrappasso per chi, come maghi e indovini, volle vedere troppo in là, tentando di prevedere il futuro. L’immagine dell’uomo, così distorta e snaturata dal reale semiante, tanto da umiliare l’essere umano togliendogli la propria dignità, provoca un triste pianto in

⁴ Brian P. Levack, *La caccia alle streghe*, trad. it. di Alberto Rossati e Sandro Liberatore, Bari, Laterza, 1993 (London 1987), p. 11.

⁵ C. Arnould, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, trad. it. di Vito Carrasi, Bari, Edizioni Dedalo, 2011 (Paris 1992), p. 35.

⁶ D. Alighieri, *Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2013, Introduzione al canto xx, p. 593.

⁷ Ivi, canto xx, v. 37, p. 604.

Dante che vede rappresentata in tale pena fisica la condizione simbolica di tutto l'Inferno. Virgilio, notando il pianto del proprio compagno, lo riprende per l'eccessiva pietà dimostrata nei confronti di questi peccatori e inizia a presentargli le anime che procedono in processione di fronte ai loro sguardi: apre le fila il mitico re di Argo Anfiarao, seguito dal celebre indovino Tiresia e da Arunte. Vi è poi una lunga digressione su Manto, figlia di Tiresia, maga tebana fondatrice della città di Virgilio: Mantova.

Il poeta latino narra a Dante che Manto, giunta in Italia alla ricerca di un luogo isolato in cui stabilirsi per fuggire ad ogni contatto umano, decise d'insediarsi lungo il Mincio, nel mezzo di una palude secca ed arida e senza abitanti. Una volta sicura di essere isolata e lontana da sguardi indiscreti, iniziò quindi a praticare le arti magiche e lì rimase fino alla sua morte, protetta e riparata naturalmente dal fiume. Dopo la sua dipartita, gli uomini nelle vicinanze decisero di stanziarvisi al suo posto, sfruttando le difese naturali della palude e vi fondarono una città, dandole il nome di colei che per prima vi aveva abitato.

Dunque pare evidente che la donna è senza ombra di dubbio rappresentabile come strega: cerca luoghi isolati, addirittura poco confortevoli o adatti alla vita umana, in cui stanziare, pratica arti magiche nascondendosi dagli altri individui e viene definita da Dante "vergine cruda". Proprio tale definizione pare essere un indizio della natura stregonica della donna. Infatti indicando la donna come "vergine", Dante si richiama a una qualità che si credeva propria delle maghe; non di rado infatti, nell'antichità le sacerdotesse e le fanciulle dedite al culto di Artemide (poi Diana nella cultura romana), dea vergine della caccia, praticavano la castità.

Dopo questa breve parentesi, Dante giunge finalmente alla terzina sulle streghe:

Vedi le triste che lasciaron l'ago,

la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; fecer malie con erbe e con imago.

Nella processione di queste anime, dunque, si accompagnano anche le empie donne che lasciarono i loro compiti femminili, rappresentati dagli attrezzi della filatura, pratica prettamente riservata alle donne, per dedicarsi, invece, alle arti magiche e divinatorie.

Il motivo per cui Dante dedica una breve sequenza a questa figura femminile della strega è a mio parere un punto di discussione molto ampio. Alcuni critici infatti ritengono che lo scrittore non si sia dilungato in questo passo e non abbia specificato il rapporto diretto tra donna-strega e diavolo, poichè la bolla papale che riconoscerà la stregoneria come nuova eresia giungerà solamente nel 1326⁸. Tuttavia, come si è dimostrato inizialmente, la figura femminile fu caratterizzata da questo stretto rapporto con il diavolo anche prima dell'emanazione della condanna per stregoneria, dunque era chiara agli uomini dell'epoca, ed inevitabilmente anche allo scrittore italiano, la colpevolezza di Eva e di conseguenza della figura femminile in sè. Ritengo che forse, il voler dedicare una terzina a queste figure

⁸ Di Gesaro P., *Streghe*, Bolzano, Praxis 3 Editore, 1988, pp. 6-7.

femminili nell'Inferno dantesco, potrebbe forse essere una volontà dell'autore di discostarsi, in misura minima, dal pensiero comune di colpevolezza della donna.

Dico in misura minima, non a causa dell'immagine di Beatrice che il poeta ha ricreato nelle sue opere stilnovistiche e nella Divina Commedia e nemmeno a causa dell'immagine della Vergine Maria dantesca, la forza motrice che spingerà Virgilio ad intraprendere il viaggio con Dante e porgerà la sua preghiera a Dio per la salvezza del poeta, ma perchè lo scrittore è egli stesso emblema del paradosso della figura femminile medievale: da una lato abbiamo Beatrice e la Santa Vergine, ma dall'altro (anche se solo in quattro componimenti) abbiamo la figura di 'petra' nelle Rime petrose.

Tale definizione (rime petrose) appartiene ai commentatori, e fa riferimento all'amore dell'autore per una petra che compare in quattro componimenti affini per poetica e per argomento. La composizione risale, secondo indicazioni dello stesso Dante, ai mesi che seguono il dicembre 1296.

Ispiratrice è una donna sensuale e crudele, indifferente all'amore del poeta e anzi lieta solo di conquistarlo con il proprio fascino; il termine chiave 'petra' è probabilmente *senhal*⁹ allusivo alla durezza della donna, benchè non sia da escludere che possa trattarsi di nome proprio

Alla violenza della passione e alla ostinata crudezza dell'amata corrisponde uno stile violentemente realistico, irto di dati concreti e persino brutali¹⁰. Coerente con il clima di esasperazione formale (e psicologica) è il corso a suoni aspri e duri.

'Così nel mio parlar voglio esser aspro' è uno dei quattro componimenti in cui appare la posizione del poeta verso la donna. Le immagini e lo stile qui presenti definiscono una materia e una disposizione psicologica violente ed esasperate. Nella parte iniziale del componimento, domina nel poeta la consapevolezza che la donna è invulnerabile all'amore; successivamente il poeta ha come un proposito di vendetta ed infine ci viene presentato il desiderio dello scrittore nei confronti di tale figura. Il sogno del poeta però non è di realizzare i propri desideri, ma di rovesciare le posizioni e veder soffrire la donna. Egli sogna di aggredire fisicamente la donna, esattamente nelle parti che avevano tanto lodato gli stilnovisti: gli occhi. È come se fosse avvenuto un vero e proprio effetto di profanazione di quegli elementi della figura femminile tanto cari all'amor cortese.

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,

⁹ <https://www.treccani.it/vocabolario/senhal/>. *Senhal*: *senhal* <sen'ál> s. m., provenz. [lo stesso etimo dell'ital. segnale]. – Il nome fittizio con cui nella poesia provenzale era designata la persona, spec. la dama, di cui il trovatore trattava, o quella a cui la lirica era indirizzata. Nel linguaggio critico e filologico, si indicano col termine provenzale anche i nomi fittizi usati da poeti italiani sull'esempio provenzale.

¹⁰ R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, F. Marchese, *Medioevo e Rinascimento (dalle origini al 1610)*, Palumbo Editore, Palermo, 2007, p. 123.

con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso,
guarderei presso e fiso,
per vendicar lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace.

(Così el mio parlar voglio esser aspro Così el mio parlar voglio esser aspro, vv. 66-79.)

Dunque siamo ben lontani dalla figura dell'angelica Beatrice delle rime stilnovistiche e della Santa Vergine del Paradiso della Commedia.

La descrizione di Petra assume connotazioni negative, simili a quelle che hanno avvolto la figura di Eva: una donna che merita asprezza e durezza (per riprendere i termini usati dal poeta nel titolo del componimento) perchè colpevole di aver dannato il poeta con una forma d'amore tanto lontana da quello cortese, al punto da spingerlo a colpirla; e di nuovo una volta, il topos di Eva, la causa prima della caduta del genere umano, si ripresenta.

Osservando più attentamente il componimento si noterà una lieve somiglianza, o meglio un'anticipazione di quella che sarà una delle protagoniste della letteratura di fine Ottocento: la femme fatale.

In realtà il modello di femminilità malvagia ha radici antiche: da Lilith, il demone ebraico divoratore di bambini, a Circe e Medea, donne sensuali e letali, della letteratura classica. L'archetipo della donna malvagia, dopo essere passato attraverso fiabe e trattati giuridici, giunge alla fine dell'Ottocento in una nuova veste. Seducente, ammaliante, caratterizzata da una bellezza tanto intrigante quanto inquietante: è così che appare la donna fatale del XIX secolo.

L'immagine della femme fatale viene presentata come figura negativa di fronte alla quale l'uomo finisce spesso per soccombere, esattamente come il poeta fiorentino nelle rime petrose. Essa è presentata come una bella donna senza pietà, dai lunghi capelli e dagli occhi profondi (ancora una volta si ripresenta il topos dell'amor cortese dei capelli e degli occhi, ma con un pieno rovesciamento, come quello avvenuto in 'Così nel mio parlar voglio esser asprò).

Il critico Osvaldo Duilio Rossi definisce la figura della donna fatale come «affascinante e seduttrice, lussuriosa e dissanguatrice di uomini».¹¹ E queste parole tanto care alla poetica del Decadentismo, in particolar modo alla figura dell'Elena dannunziana de *'Il piacere* (1889), non possono che rimandare all'immagine di Eva, colei che si fece sedurre dal serpente, e sedusse a sua volta Adamo, portando l'intera umanità alla dannazione.

Dunque il paradosso della figura femminile, tipico dell'epoca medievale, si presenta nel contrapporre la pietra delle rime petrose a Beatrice, appartenente alla ben nota produzione stilnovistica dello scrittore.

Tuttavia tale atteggiamento di asprezza da parte del poeta, non si presenta nei confronti di Francesca da Paolenta (inserita, insieme a Paolo Malatesta, nel quinto canto dell'*Inferno*, nel cerchio dei lussuriosi), che nonostante fosse una figura infernale, suscita nello scrittore sentimenti di pietà e di compassione, ben lontani da quelli suscitati nel componimento petroso.

Ascoltando la triste storia dei due innamorati, in cui s'immedesima con tutte le sue fibre, Dante sviene poichè ha il coraggio di condannare e forse proprio per questo suo di comprensione verso quell'amore che decide di non condannare le due anime alla separazione eterna, ma le pone l'una abbracciata all'altra, anche se travolti incessantemente dalla bufera.

La poesia di Dante, per paradosso, è tanto lontana dall'asprezza dimostra nei confronti di pietra, e per un momento sembra di essersi allontanati dal clima infernale. Si susseguono molti vocaboli che fanno rivivere la dolcezza di quell'incontro d'amore tra Paolo e Francesca: i "dolci pensier", il tenero "disio", i "dubbiosi disiri", i "dolci sospiri", gli "sguardi innamorati". D'altronde è proprio nel contrasto fra la dolcezza di quegli attimi felici e la durezza della pena inesorabile ed eterna che sta il doloroso dramma dei due amanti: "nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria", afferma Francesca.¹²

Si può affermare che il riscatto che ebbe la figura femminile nel Medioevo iniziò con la nascita della letteratura dell'amor cortese, il quale anche in questo caso si intrecciò con le vicende politiche e teologiche che riguardarono la Chiesa medievale. Si osservi il caso del catarismo e della sua conseguente influenza sulla letteratura provenzale.

I catari, appartenenti al catarismo, condannavano ogni atto della carne, e preferivano l'amore spirituale a discapito di quello fisico. Tale movimento dei catari attecchì soprattutto nel sudovest della Francia, nei domini dei conti di Tolosa, in particolare nella regione di Albi, per questo motivo, i catari sono conosciuti anche con il nome di albigesi. Essi inoltre basavano la loro dottrina religiosa basata sull'opposizione del bene e del male. Questa dualità viene rappresentata dal corpo, che incarna il Male, e dall'anima che, invece, purificandosi attraverso una serie di reincarnazioni e di rigida osservanza delle regole della vita catara, è capace di

¹¹ O. D. Rossi, *Femmes Fatales, seduzione letale e mito meduseo*, in «Gorgona, rivista di cultura polimorfa», novembre 2009, p. 20.

¹² Cfr. [F. Cavalli](#), *La Figura Femminile Nella Divina Commedia di Dante Alighieri*, *Revista de Letras*, Vol. 7 (1965), pp. 121-134.

raggiungere il Bene, senza dunque far riferimento all'origine del Male, in quanto conseguenza dell'atto di Eva. La crociata albigese bandita da papa Innocenzo III portò alla cosiddetta diaspora trobadorica: molti trovatori fuggirono e vennero accolti in altre corti, soprattutto nei comuni liberi e nelle corti ghibelline dell'Italia settentrionale, dove i poeti ebbero la possibilità di esercitare la loro arte. Ciò generò la fioritura di una lirica italiana che imitava quella provenzale, in varie zone della penisola, in modo particolare nella Sicilia di Federico II, e la nascita di numerosi ateliers che si specializzarono nella produzione di raccolte di poesie trobadoriche¹³.

Un altro elemento che portò al riscatto dell'immagine femminile fu l'avvento della cavalleria, grazie al quale si diffonde nella Chiesa, e diventa popolarissimo, il culto di Maria. Inizia inoltre a subentrare l'immagine della figura femminile creata dall'aristocrazia e il rapporto di amore si modella secondo il codice del vassallaggio feudale.

La nuova letteratura laica in volgare nasce come letteratura d'amore e mette in crisi l'egemonia del clero sulla cultura. Lo dimostra la teoria dell'amor cortese, dove l'amore da passione negativa diventa fonte di nobilitazione e di virtù. Andrea Cappellano definisce un codice di comportamento in cui il rapporto innamorato-donna riflette quello feudale fra vassallo e signore (*sevitium-privilegium*) ed infine si afferma l'esistenza di uno stretto rapporto fra gentilezza e amore: la gentilezza, cioè la purezza e la nobiltà di costumi e di sentimenti, non dipende dalla nobiltà di sangue, ma dalla nobiltà d'animo e si associa al bisogno di amore¹⁴.

Ed in tutto questo non può che inserirsi la poetica stilnovistica di Dante, eppure non si tratta di una posizione identica a quella dell'amor cortese e dolcestilnovista contemporaneo all'autore.

Già dalla Vita Nova, Dante mostra una posizione originale all'interno dello schieramento stilnovista. Egli riusa gli insegnamenti dei maestri costruendo però una nuova poetica: al centro dell'attenzione non sta più la descrizione degli effetti dell'amore sull'interiorità del poeta, ma la rappresentazione della donna amata, le cui lodi costituiscono il primo scopo della scrittura. Inoltre l'immagine della donna-angelo assume un senso proprioamente teologico: Beatrice è colei che dà beatitudine, il tramite fra il mondo terreno e la verità divina.

Nella Divina Commedia, Beatrice ha una funzione attiva di primo piano. Apre il poema scendendo all'Inferno per invocare il soccorso di Virgilio. Ha ancora gli attributi della bellezza stilnovistica ("lucevan gli occhi suoi più che la stella), ma il suo ruolo è cambiato. La funzione salvifica non è più effetto immediato della sua apparizione; la donna non è oggetto passivo di amore e dunque figura statica, ma figura in movimento, è personaggio che ama e che agisce:

'Amor mi mosse, che mi fa parlare'.

¹³ H. B. Schiavano, Op. Cit., p. 25

¹⁴ R. Antonelli, M.S. Sapegno, *Il senso e le forme. Le origini e il Duecento*, La Nuova Italia, Venezia, 2011, p. 1.

La donna non è più un semplice stimolo a un processo di nobilitazione interiore, ma assume nella Commedia una funzione dottrinarica, ella infatti spiega al poeta l'ordine provvidenziale dell'universo.

Al termine del viaggio, alle soglie della visione divina, Dante ricapitola il ruolo svolto dall'amata nel suo cammino da 'servò a uomo 'liberò dal peccato e così si esprime in un commosso ringraziamento finale, suggellato da un ultimo, amoroso sguardo di Beatrice:

“Tu m’hai di servo tratto a libertate

Per tutte quelle vie, per tutt’i modi

Che di ciò fare avei la potestate.

La tua magnificenza in me custodi,

Sì che l’anima mia, che fatt’hai sana,

Piacente a te dal corpo si disnodì’.

Così orai; e quella, sì lontana

Come pareva, sorrise e riguardommi,

Poi si tornò all’eterna fontana.

(Par. XXXI, 85-93)

Tuttavia la produzione delle rime petrose è successiva a quella delle rime stilnovistiche e quindi pare improbabile che un cambio rotta da parte dell'autore, in cui si sostituirebbe ad un'immagine colpevole come quella di pietra, derivante per alcuni tratti da quella di Eva, un'immagine angelice e beata di Beatrice.

Sulla scia dell'immagine femminile, che sembra ben lontana da quella dell'Eva medievale o della pietra delle rime petrose, appare l'immagine della Vergine Maria, la quale vede il poeta in pericolo e interviene con rapida sollecitudine (If II) poichè spinta dalla compassione materna, interviene a chiedere la grazia al Signore, per aiutare Dante.

E difatti è questo il ruolo che agli occhi del poeta ricopre Maria: alla Vergine Maria Dante rivolge una splendida preghiera, che mette in bocca a Bernardo di Chiaravalle alla fine del viaggio (Pd XXXIII, 1-39), in cui il santo chiede a Lei che interceda presso Dio affinché il poeta abbia la visione mistica di Lui. Ed Essa ottiene la grazia.

Per concludere, il paradosso della figura femminile esistente nell'immaginario medievale non può dirsi risolto nella letteratura dantesca, anzi è lo scrittore stesso a farsi portatore e specchio di tale ambivalenza, caratterizzante l'immagine della donna nel Medioevo.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri D., *Inferno*, Oscar Mondadori, Milano, ss2013
- Antonelli R., Sapegno M. S., *Il senso e le forme. Le origini e il Duecento*, La Nuova Italia, Venezia, 2011
- Arnould C., *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, trad. it. di Vito Carrasi, Bari, Edizioni Dedalo, 2011.
- Cavalli F., *La Figura Femminile Nella Divina Commedia di Dante Alighieri*, Revista de Letras, Vol. 7, 1965.
- Di Gesaro P., *Streghe*, Bolzano, Praxis 3 Editore, 1988.
- Levack B. P., *La caccia alle streghe*, trad. it. di Alberto Rossatti e Sandro Liberatore, Bari, Laterza, 1993 (London 1987)
- Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., *Medioevo e Rinascimento (dalle origini al 1610)*, Palumbo Editore, Palermo, 2007.
- Minucci G., *La donna giudice, Innocenzo III e il sistema del diritto commune*, Universidad Católica di Murcia, il 15 dicembre 2016, in occasione della “II International Conference: Justice, Mercy and Law. From Revenge to Forgiveness in the History of Law”, organizzata dalla “Cátedra Internacional conjunta Inocencio III”.
- Montesano M., *Caccia alle streghe*, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Quaglioni D., *La Vergine e il diavolo. Letteratura e diritto, letteratura come diritto*, in Laboratoire italien. Politique et société 5, Open Edition Journal, Université de Lion, 2005.
- Rossi O. D., *Femmes Fatales, seduzione letale e mito meduseo*, in «Gorgon α, rivista di cultura polimorfa», novembre 2009.
- Schiavano H. B., *L'Io Femminile nella Letteratura Romanza Medievale*, (Tesi di laurea), Pisa, 2015-2016, Fabrizio Cigni, Maria Grazia Capusso.
- Tertulliano Q. S., *L'eleganza delle donne. De cultu femianrum*, a cura di Sandra Isetta, Bologna, EDB, 1986.