

## SANDRA CARAPEZZA, *Lo sguardo di Sapia*

### Una donna senza amore

Protagonista del canto XIII (vv. 85-154) del *Purgatorio* è la senese Sapia, che espia nella seconda cornice la colpa dell'invidia, tanto viscerale in lei da indurla, secondo il suo stesso racconto, a gioire della disfatta dei suoi concittadini nella battaglia di Colle Val d'Elsa (1269). Vedendoli in fuga, alzò lo sguardo verso il cielo gridando temeraria che ormai non avrebbe avuto più nulla da temere da Dio. Si pentì in punto di morte e perciò dovrebbe trovarsi nell'Antipurgatorio, ma Pier Pettinaio, un sant'uomo della città, pregando per la sua anima ne ha accelerato l'espiazione. Con gli altri invidiosi, appare a Dante coperta di cilicio, appoggiata ai compagni di pena e con loro sorretta dalla parete del monte. I suoi occhi sono cuciti con filo di ferro, per contrasto con lo sguardo invidioso con cui essi guardarono in vita.

Fra le – non molte – anime di donne che Dante incontra durante il suo viaggio probabilmente quella della senese Sapia è tra le meno note al lettore comune<sup>1</sup>, complice forse anche l'affinità onomastica con la più fortunata concittadina Pia, che impone un confronto in cui inevitabilmente il livore dell'invidiosa risulta schiacciato dalla cupa tragedia della

---

<sup>1</sup> Il giudizio si intende ovviamente al di fuori del circuito della critica specialistica: valgono come prove la marginalità dell'episodio nell'esperienza scolastica dei più, confermata dalla mancanza dell'apparato didattico del canto XIII nelle principali edizioni integrali con analisi parziali (per es. quelle curate da Gianluigi Tornotti e da Alessandro Marchi, rispettivamente per Bruno Mondadori e Paravia), e le minori ricadute artistiche del personaggio, rispetto a quelle di Pia e di Francesca – per quanto non assenti: si veda Caciorgna (2018), che comunque osserva l'innegabile sproporzione nella fortuna iconografica delle sue senesi. Diverso è invece il giudizio degli studiosi. Attilio Momigliano vi vide persino una proiezione autobiografica dello scrittore: «Sapia è, tra le figure della *Commedia*, una di quelle in cui più chiaramente si riflette il temperamento di Dante, capace delle più soavi finezze e delle mosse più gagliarde e delle più risolte durezze» (*DanteLab*, commento di Attilio Momigliano a Pg XIII 109-129). Tra i commentatori recenti, Anna Maria Chiavacci Leonardi ritiene Sapia una «personalità intensa e viva» (*DanteLab*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi a Pg XIII 145). Infine, Francesco Bausi la indica come uno dei personaggi più intensi dell'intera *Commedia*, Bausi (2014), p. 337.

vittima dell'assassinio<sup>2</sup>. Se si eccettuano Matelda e Beatrice, che hanno una condizione anomala rispetto agli altri personaggi del poema, sono solo cinque le donne che Dante rappresenta in dialogo con sé stesso personaggio nei tre regni: Francesca, Pia, Sapia, Piccarda e Cunizza<sup>3</sup>.

Tra le cinque Sapia appare come la meno conforme ai paradigmi muliebri<sup>4</sup>. Persino Francesca, l'unica dannata a cui è concesso diritto di parola, si mostra più delicata, nella sua intenzione – pur frustrata – di pregare Dio per la pace del pellegrino. Inoltre, neppure la fervida fantasia dei lettori romantici è riuscita ad assegnarle la parte dell'eroina amante. Francesca e Cunizza sono a tutti gli effetti coinvolte in vicende amorose, sebbene di segno diverso, e i loro racconti grondano sangue, sicché in loro il binomio amore-violenza si legge a buon diritto. Nelle poche parole di Pia non si fa cenno ad amore, ma soltanto al matrimonio e poi all'enigma della sua morte, che solo il marito può risolvere. Il suo silenzio ha lasciato posto nella mente dei lettori per romanzi di amore e tradimento. Piccarda invece si pone al di fuori dell'amore terreno, per la sua scelta della monacazione. Per lei le nozze sono una violenza, subita per azione degli uomini disposti al male. Il rapimento lascia dunque filtrare il rovesciamento dell'amore, come sacrilega infrazione alla verginità che si era promessa. Il tema della chiusura che attraversa le parole della beata fa emergere per contrasto la tragica violazione di quella chiusura. Si affaccia l'immagine della violenza sul suo corpo sottratto al chiostro e costretto a offrirsi a un marito sgradito.

---

<sup>2</sup> Pompeo Venturi e, con lui, i commentatori ottocenteschi che lo prendono a riferimento assegnano a Sapia discutibili costumi, che le sarebbero costati la relegazione nel castello fuori città: «era questa sguajata Gentildonna Sanese, esiliata dalla Patria, e rilegata in Colle, non credo per le sue virtù», Venturi (1732), p. 103, n. 52; e Giosafatte Biagioli «non era una Susanna», Biagioli (1819), p. 205, n. 109-110. Lo stesso Venturi parla di «concettino miserabile» a proposito del v. 109 (p. 133, n. 63). Altri lettori nel XIX secolo, al contrario, la presentano come una donna caritatevole, sulla base del suo lascito al Comune di Siena. Così Bartolomeo Aquarone, seguito per es. da Scartazzini: «Ma questa donna, tanto odiosa ne' versi di Dante, e che uno si raffigura colla faccia appuntata aguzza quasi un merlo; non pare fosse quale ce la mostra il poeta ghibellino, scrivendo il Purgatorio. Meno forse che negli asti partigiani pare fosse una buona donna; e unitamente al marito Ghinibaldo Saracino aveva fatto costruire un'ospizio pe' passeggiari a Castiglioncello Monteriggioni». Aquarone (1865), p. 127.

<sup>3</sup> Sulle figure femminili, Glenn (2008); Sapia alle pp. 76-85.

<sup>4</sup> A meno di non ritenere tipicamente femminile l'invidia, così Luigi Bennassuti, interessante esponente dell'esegesi ottocentesca: «È poi da gran conoscitore di umane passioni lo scegliere a primo campion dell'invidia una donna piuttosto che un uomo, perché infatti la invidia, come passion bassa e debole, è passione più da donne che da uomini», Bennassuti (1865), p. 293, n.70.

In Sapia non si trova traccia del motivo erotico, che connota in modi diversi le altre anime femminili. Eppure, *Pg XIII* è un canto suggellato dal tema amoroso<sup>5</sup>. Dopo la percezione visiva della nuova cornice, Dante avverte le voci che esprimono «ala mensa d'amor cortesi inviti» (*Pg XIII 27*)<sup>6</sup>. L'amore è il valore opposto al peccato dell'invidia, perciò su di esso si insiste nel canto<sup>7</sup>. La prima di queste voci ricorda le parole di Maria al miracolo delle nozze di Cana<sup>8</sup>. Il significato dell'*exemplum* è qui legato alla carità di Maria, ma rievoca più estesamente l'episodio evangelico, in cui è rappresentato un banchetto nuziale, tanto più perché il v. 27 ha già sollecitato l'attenzione su una mensa connessa con amore, come è appunto la festa del matrimonio<sup>9</sup>. La terza voce (su cui tornerò) esordisce addirittura con l'imperativo del verbo amare (*Pg XIII 37*), e Virgilio esplicita che l'amore è la virtù che tiene a freno l'invidia (ivi, 38-39: «sono / tratte d'amor le corde dela ferza»)<sup>10</sup>.

Non va dimenticato che questo è il contesto in cui si colloca il personaggio di Sapia. Dal suo racconto è assente l'amore e ciò risalta forse maggiormente per il fatto che si tratta di un personaggio femminile. Dopo l'adultera Francesca e dopo la vittima del marito (Pia), la terza donna entra in scena nel segno dell'amore, e con la memoria del banchetto di Cana. L'amore,

---

<sup>5</sup> Sull'amore nei canti degli invidiosi, Della Terza (1966) e Cassel (1989). Il tema dell'amore ha particolare rilievo nella lettura del canto condotta da Mira Mocan (2015). Tra gli studi sul *Pg XIII* segnalo la proposta interpretativa di una lettura verticale, che pone in relazione questo canto con *If XIII* e con *Pd XIII*: Wilson (2016). Alcune delle osservazioni che conduco qui in merito alla figura di Sapia, e dunque al canto in cui è presentata, possono concorrere ad argomentare l'idea della rete di rimandi con *If XIII* (il tema dell'invidia, il motivo della caccia, la cortesia) e con *Pd XIII* (la sapienza, che Sapia rimuove da sé e che è invece al centro del canto del *Paradiso*).

<sup>6</sup> La *Commedia* è letta nell'edizione curata da Giorgio Inglese (2007, 2011, 2016), che segue, con pochi adattamenti, il testo di Petrocchi. A proposito di questo verso, Kablitz (2001), p. 205.

<sup>7</sup> Per un'interpretazione del peccato in relazione alla moderna psicoanalisi, rimando alla lettura di Jeremy Tambling, che trova nelle parole di Sapia consonanza con le osservazioni sull'invidia di Melanie Klein: «Her speech 'Omaipiú non ti temo' (No longer do I fear you, l. 122), which involves pride (she speaks with 'ardita faccia', as though pride were a component within envy), resonates with Klein's analysis. It rejects God's creativity, but this has been renamed by her as oppressiveness, like wintry conditions, in a spirit that as projected onto the other the bad qualities in the self», Tambling (2010), p. 120. Sul peccato dell'invidia, anche Pulcini (2011).

<sup>8</sup> Sugli *exempla* mariani, si veda almeno Semola (1998).

<sup>9</sup> Spera (2015), pp. 212-213, fa notare che il richiamo al passo evangelico trascina con sé il ricordo all'intervento diretto di Maria in soccorso di Dante e quindi alle altre due donne: il pensiero alle tre donne celesti è in piena sintonia con il tema dell'amore che, latente, attraversa il canto e con la presenza di un personaggio femminile. È curioso osservare che la voce che dobbiamo identificare con quella di Maria parla in latino, come Amore nella *Vita nuova*.

<sup>10</sup> Tateo (2001) osserva il valore positivo di questo invito: la ferza è sprone al bene, non strumento punitivo; questo messaggio esortativo si inquadra nel contesto storico che Dante ha in mente.

che manca nella vicenda di Sapia, rimane sullo sfondo. Il suggello al tema amoroso si ha proprio con una battuta del personaggio. Quando apprende che Dante è vivo, Sapia dichiara che il privilegio del protagonista è un segno dell'amore di Dio nei suoi confronti (e 'segno' è parola di forte carica sacrale: il *signum* con cui Dio distingue): «gran segno è che Dio t'ami» (*Pg* XIII 146). L'anima della donna che in vita fu invidiosa ora proclama l'eccezionalità dell'uomo che si trova di fronte: naturalmente a questo punto non può esserci in lei nessuna traccia dell'invidia e questa battuta sembra volerlo assicurare. Inoltre, è interessante osservare che tra le varie espressioni con cui l'autore avrebbe potuto far parlare il personaggio sceglie qui di riferire la propria condizione come il segno dell'amore. Ne risulta l'immagine di Dante oggetto dell'amore di Dio, immagine che pone in risalto la carità divina<sup>11</sup>, ma allude forse anche al merito particolare di Dante: l'invidia non è tra i peccati che può imputare a sé stesso e l'invidia dal suo punto di vista è soprattutto una colpa civile. Dante, quindi, rivendica implicitamente il merito di non essersi macchiato di colpe distruttive dell'ordine civile. Il contrassegno dell'amore di Dio, infine, è indicato proprio da un'anima femminile: il poeta che ha cantato l'amore per le donne ora si fa definire amato da Dio attraverso le parole di una donna.

### **Sapia: una donna *engagée***

Sapia non ha una storia di adulterio, di nozze imposte né di rapimento. Di lei Dante dovette conoscere le parentele, che rimandano alle famiglie attive nella città senese<sup>12</sup>. Non è un dettaglio irrilevante: Sapia – come del resto le altre quattro donne del poema – riconduce

---

<sup>11</sup> La carità divina è vista come un argomento cruciale dei canti centrali del *Purgatorio* (e di conseguenza del poema) nella lettura di Giuseppe Mazzotta. La carità ha valore generativo, perché produce altra carità. La creazione del mondo (e dunque dell'uomo) è atto di carità; l'invidia è la negazione di questo principio. Secondo Mazzotta in questa idea si trova un nodo comune alle tre cornici, di superbi, invidiosi e iracondi, e il discorso prepara al vero centro strutturale del poema, Mazzotta (2014), p. 146.

<sup>12</sup> L'identificazione della figura storica di Sapia è già problematica per i commentatori trecenteschi: Jacopo della Lana e l'Anonimo la definiscono soltanto come donna senese (*DanteLab*, Commento di Jacopo della Lana e Commento dell'Anonymus Lombardus a *Pg* XIII 109-111). L'identificazione oggi accettata è frutto delle ricerche degli eruditi ottocenteschi e primo-novecenteschi: Repetti (1833), pp. 590-591 (*s.v. Castiglioncello di Monteriggioni*); Aquarone (1865), pp. 123-132; Frittelli (1920); Lisini (1920). Si veda la voce *Sapia* nell'*Enciclopedia Dantesca*, Varanini (1970). Una ricostruzione dei luoghi legati alla sua vicenda è proposta da Baldini-Gelli (2018).

al contesto comunale del secondo Duecento<sup>13</sup>. Le figure storiche femminili a cui Dante assegna particolare rilievo sono accomunate dall'appartenenza alla cronaca del presente. Le eroine del passato, così come le grandi donne della storia ebraica, sono enumerate attraverso la rassegna; non sono ammesse a parlare con Dante. Persino Lucia, l'unica santa cristiana che Dante incontra, entra in contatto con il protagonista solo in forma mediata: di lei riferisce Virgilio in *If* II e il suo intervento diretto avviene sottospecie di sogno, in *Pg* IX.

Se, a differenza delle altre quattro donne, Sapia non dà adito a sviluppare trame d'amore sui cenni biografici che dà di sé, come le altre, invece, riporta alle violenze delle città italiane. Anzi è questo il tema cardine della sua storia. Il poeta sceglie però di non assegnare a questo personaggio il ruolo di vittima, ma di mostrare attraverso di lei la perversione morale che si scatena in quel mondo lacerato dalle lotte fra le parti. La scelta è particolarmente significativa in quanto si tratta di un personaggio femminile, quindi topicamente più incline a rivestire la parte della vittima: la stessa che Francesca maliziosamente rivendica per sé, a cui Pia pudicamente accenna, e che Piccarda può con ogni diritto ricoprire. Diverso è il caso di Cunizza, che della violenza si fa annunciatrice, grazie alla verità che le discende direttamente da Dio. Nell'efferatezza della sua profezia anch'essa supera l'immagine stereotipa del genere femminile, forse anche per effetto dello stesso discorso profetico, a cui si richiedono determinate forme espressive, e che si fonda sui modelli tanto delle sibille antiche quanto delle sante ispirate.

A Sapia non tocca rivelare il futuro, ma denunciare la sua colpa, che riconduce a una vicenda toscana degli anni dell'infanzia dantesca. È la prima anima degli invidiosi con cui Dante parla; nel canto successivo, con Rinieri da Calboli e Guido del Duca, la denuncia del male morale e civile dell'Italia assume toni ancora più espliciti. Il canto XIII è quindi una sorta di preludio allo sviluppo del tema civile che si compie nel XIV. Il precedente, il canto XII, è dedicato agli esempi di superbia punita e al rituale del passaggio alla nuova cornice, con la cancellazione della P dalla fronte di Dante e la formulazione della beatitudine. I nomi evocati sono tratti della storia lontana, classica ed ebraica, e con essi il discorso ha lasciato il

---

<sup>13</sup> La continuità tra XIII e XIV secolo è sottolineata per la storia fiorentina da Davis (1988), pp. 114-115. Il discorso può essere esteso alla storia italiana nel complesso.

presente (non del tutto, comunque, perché nel descrivere il passaggio dalla prima alla seconda cornice l'autore coglie l'occasione per evocare in termini ironici la sua città, «la ben guidata», *Pg* XII 102)<sup>14</sup>. In verità, la scarsa frequenza di riferimenti espliciti al presente connota non solo il canto XII ma l'intera cornice dei superbi, con l'eccezione proprio di Provenzan Salvani, personaggio che riconduce direttamente al canto XIII per la parentela con Sapia<sup>15</sup>. Con il canto XIII si torna alla contemporaneità, e in uno spazio neppure troppo distante dalla città del poeta.

Dalla storia del passato, richiamata dagli *exempla* della cornice dei superbi, si torna prepotentemente all'età cristiana. Il terzo esempio della virtù contraria al vizio che si espia nella seconda cornice rappresenta un'eccezione all'usuale prassi degli *exempla* delle cornici, perché si tratta del caso di Cristo, mai altrove menzionato a questo proposito<sup>16</sup>. La ragione è spiegata da Virgilio: l'invidia è il contrario dell'amore. Ma va rilevato anche che la citazione del discorso della montagna riporta all'esplicita annunciazione della novità del cristianesimo rispetto alla religione del passato: rispetto al principio noto dell'amare il prossimo, Gesù aggiunge l'insegnamento che Dante riporta qui al v. 36 «Amate da cui male aveste» (*Mt* 5 44). Il più chiaro richiamo alla nuova legge si trova nel vangelo di Giovanni (*Gv* 13, 34), ed è appunto il principio dell'amore. L'insistenza sul tema dell'amore a questo punto del canto ribadisce anche la pertinenza tutta moderna della sezione che segue.

Lo stesso effetto ha la preghiera a Maria, Michele e tutti i santi: quasi una preparazione all'immagine con cui sono presentati gli invidiosi, che riconduce alla cultura penitenziale cristiana del cilicio. Poco oltre, nuovamente Dante ricorda una scena connessa con la pratica religiosa medievale: i mendicanti posti a elemosinare «a' perdoni» (*Pg* XIII 62), come dovevano vedersi nelle città italiane del Due e Trecento. C'è insomma un avvicinamento al

---

<sup>14</sup> Il fatto che gli *exempla* evocino personaggi della cultura ebraica e classica non comporta la mancanza di un valore morale connesso con il presente, anche nel canto XII, come mostra Mineo (2008), che suggerisce anche l'analogia tra il caso di Firenze e gli esempi della cornice dei superbi (ivi, p. 228). Rimane comunque evidente che, a parte il riferimento finale alla ben guidata, la lettera del testo proietta verso il passato il cuore del canto XII.

<sup>15</sup> Spera (2015), p. 209. Veglia (2017), pp. 51-61, si sofferma invece sulla relazione tra la storia di Provenzan Salvani e l'esperienza biografica dantesca. Si noti anche che Provenzan Salvani e Sapia sono entrambi senesi. Sul particolare rilievo di Siena nel *Purgatorio*, Buonocore (2018).

<sup>16</sup> Volpi (2012), pp. 337-338. La lettura di Volpi pone in luce la continuità tra i canti degli invidiosi e quelli dei superbi.

presente, che quasi prepara al racconto delle anime degli invidiosi. La ragione è di ordine morale e civile: l'invidia è uno dei peccati più gravi per la comunità civile, nel pensiero dantesco, insieme con la cupidigia e la superbia, come l'autore dichiara più volte nel poema. È dunque uno dei mali del suo tempo; inoltre, si è ravvisata in questo peccato una connotazione fortemente cristiana: superbia e invidia, colpe che non hanno corrispondenza nell'ordine infernale, rispetto agli altri peccati sono proprie del pensiero cristiano<sup>17</sup>. Sicuramente per Dante l'invidia ha conseguenze rovinose sulla comunità civile. È degno di nota che nel canto XIII, ad anticipare le celebri rassegne di Toscana e di Romagna del XIV, Dante ricorra a una figura femminile, assai lontana dai modelli del genere.

### **La cortesia di Sapia**

La peculiarità di Sapia emerge fin dalla prima battuta che pronuncia quando ancora il protagonista (e il lettore con lui) ignora chi stia parlando. Le sue prime parole pongono in evidenza l'errore di Dante<sup>18</sup>. Il pellegrino aveva chiesto alle anime se qualcuna tra loro fosse «latina» (*Pg* XIII 92), cioè italiana. La voce che gli risponde esordisce con il vocativo «O frate mio» (*ivi*, 94), che ha una forte connotazione affettiva. L'appellativo di frate è usato con discreta frequenza dalle anime degli ultimi due regni nei confronti di Dante, ma in associazione con il possessivo ricorre solo nelle parole di Matelda, volte ad attirare l'attenzione del pellegrino verso il primo fulgore con cui si palesa la mistica processione (*Pg* XXIX 15). Anche in questo caso, dunque, si tratta di una figura femminile e forse ciò non è senza rapporto con la partecipazione emotiva implicata nell'espressione. È un appellativo che denota la cortesia dell'anima: non a caso ricorro a questa parola, che introduce un concetto fondamentale nella cultura di Dante, richiamato esplicitamente nella cornice degli

---

<sup>17</sup> La tesi, in riferimento a *Pg* XIII, è argomentata da Mocan (2015), p. 67, con il richiamo alle *auctoritates* della teologia medievale (Cipriano, Agostino, Gregorio Magno, fino a Tommaso). Sui peccati di superbia e invidia nell'*Inferno*, Perotti (2011).

<sup>18</sup> La lettura di Ciccuto (2018) illumina eloquentemente le funzioni che Dante assegna alla parola in questo canto: dalla forma della negazione e del contrasto con cui Sapia si presenta (a dire l'insufficienza della parola umana), alla parola/bestemmia che segna il culmine del suo peccato, per finire con la parola preghiera salvifica. *A latere*, Virgilio rimane pressoché muto e come tale è definito dall'*agens* al v. 141.

invidiosi<sup>19</sup>. Apparentemente, in questo appellativo si esaurisce la attestazione di una particolare benevolenza di Sapia all'indirizzo di Dante. Da questo punto infatti le sue parole mirano a rettificare l'affermazione del vivo: le anime sono cittadine della città di Dio, non ha più senso tra loro la partizione geopolitica terrena. La precisazione è a vantaggio di Dante, perché gli trasmette una verità che è importante ribadire. In questo può essere considerata come un atto di carità, dal momento che tale è la correzione fraterna<sup>20</sup>.

Va notato che solo dopo avere raccontato la propria storia Sapia apprende che Dante è vivo e dunque può giovarle, benché, a differenza di altri espianti, la donna non domandi di raccomandarla ai familiari vivi perché preghino per lei, ma solo di riferire che è salva, per rimediare alla fama che crede circoli intorno al suo destino dopo la morte. Quando si dispone a rispondere a Dante e quando dà conto del suo caso, Sapia non sa che potrà avere un vantaggio da questa conversazione. La sua disponibilità è davvero gratuita e deve perciò essere considerata come atto di carità, nonché come forma di cortesia, seppure meno apparente delle profferte esplicite formulate da altri personaggi.

Ma è innegabile che l'effetto che si ricava dal modo in cui l'anima ha parlato la pone in termini diversi rispetto alle due anime femminili che Dante ha ascoltato finora. Francesca impiega tre terzine (*If* V 88-96) per assicurare a Dante la propria disponibilità a rispondere alle domande di lui. Lo apostrofa come «animal grazioso e benigno» (*If* V 88): «grazioso» non è un termine di grande uso nel poema e curiosamente proprio a questo aggettivo ricorre il protagonista sia per interrogare gli invidiosi (e dunque Sapia), sia parlando con Piccarda, cosicché il termine si trova a raccordare tre dei cinque incontri con anime femminili. La cortesia di Francesca verso il pellegrino si rivela nell'insolito saluto che gli rivolge: pregherebbe per lui, se Dio le fosse amico (ma non lo è). È vero che tanta buona disposizione verso il vivo non è del tutto gratuita da parte sua, non fosse altro che per la momentanea eccezionale sospensione della pena di cui gode fintanto che dura la conversazione. Rimane inequivocabile, comunque, l'impressione della gentilezza di questo approccio.

---

<sup>19</sup> Per un'analisi della cortesia nel contesto storico-politico dantesco, oltre alla voce *Cortesia* nell'*Enciclopedia Dantesca*, Pasquini (1970), si vedano Kirkpatrick (1980); Fassò (2005); Olson (2014). Sull'argomento, da una prospettiva diversa, anche Carpi (2004). Su Sapia 'cortese', Scorrano (1996).

<sup>20</sup> Pirovano (2017), p. 49.

Analogo è il caso di Pia: l'anima esordisce con un sospiro («Deh!», *Pg* V 130) e il suo primo pensiero va al bisogno di riposo di Dante al termine del viaggio. Quasi come una raccomandazione premurosa e anche confortante, Pia stabilisce (si direbbe con femminile buon senso) una priorità terrena e naturale per il vivo: quella della quiete necessaria dopo l'esperienza eccezionale e faticosa del cammino lungo i tre regni. Solo dopo avere soddisfatto questo bisogno, Dante è chiamato a ricordarsi di lei.

Le due anime beate sono predisposte a giovare al protagonista dalla loro stessa condizione e ne danno segnali visibili. Piccarda è descritta «pronta e con occhi ridenti» (*Pd* III 42), e, prima di rispondere alla domanda di Dante, esplicita la perfetta sintonia tra la carità delle anime beate e quella di Dio; in ragione di questa carità, dunque, si dispone a soddisfare le richieste del vivo. Anche Piccarda, come Sapia, corregge un'idea sbagliata di Dante, ma nel suo caso lo scrittore dedica una terzina a riferire il sorriso e lo splendore reso più intenso dal desiderio di sciogliere il dubbio del protagonista. Per Sapia, dove pure la correzione non ha tono di rimprovero, non ricorre una simile attenuazione. Cunizza non antepone al discorso su di sé nessuna formula di cortesia, anzi principia con il *topos* narrativo della *decriptio loci*. Ma prima che la beata cominci a parlare, Dante ha osservato che la sua luce si è fatta più vicina e splendente per dimostrare l'intenzione di voler compiacere ai suoi interrogativi. È una cortesia fisica, fatta di prossemica e di luce, e non di formule verbali.

In questo Cunizza appare come la più vicina a Sapia fra le quattro anime. Anche l'invidiosa, infatti, dà prova della sua disponibilità a rispondere alle domande di Dante con un gesto: dopo aver pronunciato le parole con cui corregge l'idea che sopravviva il senso di identità locale tra le anime salve, appare a Dante nella posa di un cieco che sia in attesa di risposte, con il mento sollevato. Il gesto ha innanzi tutto un valore sul piano della resa poetica: Dante scrittore ricostruisce con precisione la scena, in modo che il lettore riesca davvero a figurarsi il gruppo delle anime penosamente addossate le une sulle altre, la voce che si leva da una di loro, lo sguardo del vivo alla ricerca di chi abbia parlato e poi l'individuazione dello spirito che si distingue dagli altri per il volto sollevato. Cogliere quel gesto rientra dunque nell'intenzione poetica dell'autore di non costruire una visione sfumata, ma offrire una scena di vivace realismo. L'atteggiamento dell'anima però acquista

anche altri significati. Il suo moto del capo verso l'alto corrisponde a un'apertura; se a questo si aggiunge che la virtù che questi spiriti devono esercitare è specificamente la carità, assume maggior interesse l'accostamento con le prime parole che Piccarda rivolge a Dante. La beata afferma che la carità non chiude le porte a un giusto desiderio: la metafora delle porte – che nel discorso della santa si iscrive in una rete di riferimenti al motivo claustrale – si collega all'apertura agita da Sapia con il suo stesso corpo per rispondere a Dante. La carità, perfettamente compiuta in Piccarda, va maturando in Sapia, la cui colpa è stata l'esatto opposto della carità.

C'è un altro momento nell'episodio di Sapia che trova corrispondenza per antitesi nelle prime parole di Piccarda. La donna del Paradiso assicura che nei beati non può che esserci carità perché la loro disposizione deriva direttamente da Dio; la corte celeste è voluta da Dio simile a lui. Sapia nella vita terrena ebbe la presunzione di pensare che Dio avesse adeguato la propria volontà alla preghiera di lei. È l'aberrante ribaltamento della situazione descritta da Piccarda: non gli uomini conformi alla volontà di Dio, ma Dio esecutore della volontà umana: «e io pregava Idio di quel ch'è' volle» (*Pg XIII 117*).

La cortesia, che è evocata da Dante in *Pg XIII 27*, non è certo violata dall'anima di Sapia, mentre lo fu dalla peccatrice Sapia nella vita terrena. Il tema è presente nel canto; l'atteggiamento dello spirito attesta la propria cortesia, più di quanto lo facciano le sue parole. Inoltre, la questione si presta a qualche osservazione nella prospettiva di genere. In letteratura il mondo cortese è inscindibile dalla presenza femminile. Non a caso la celebre formula con cui nel canto successivo Guido del Duca rievoca quel mondo è inaugurata proprio dalle donne: «le donne e 'cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia» (*Pg XIV 109-110*). Anche Guido del Duca è un invidioso; forse non è senza significato che la cornice in cui la cortesia ha tanto rilievo annoveri una donna, come prima delle anime con cui Dante si intrattiene. Disattendendo le aspettative, però, quest'anima non è solo la meno tipicamente femminile fra le cinque donne con cui Dante parla, ma appare in assoluto poco incline a conformarsi a quella gentilezza donnesca che pure lo scrittore assegna ad altre figure di donne. È vero che la stessa Beatrice sa essere fiero ammiraglio in

alcuni suoi interventi, ma pure la prima immagine di lei, mediata dalle parole di Virgilio, ce ne mostra gli occhi luccicanti di pietà per l'amante.

L'aver posto in risalto il tema della cortesia in rapporto alla rappresentazione convenzionale delle qualità femminili e maschili induce, infine, a osservare la scelta di ricorrere alla similitudine con lo sparviero sottoposto alla pratica della ciliatura per renderlo docile. Il paragone, le cui fonti e i cui significati sono stati posti in luce dalla critica<sup>21</sup>, fa pensare alla caccia, che è uno dei passatempi maschili per eccellenza nella società cortese medievale. Boccaccio distingue «uccellare» e «cacciare» e li indica per primi fra i modi con cui gli uomini (maschi) possono svagarsi (*Dec. Proemio*, 12). Non è che una notazione a margine, in secondo ordine rispetto ai più evidenti valori di questa similitudine, ma rimane una suggestione interessante il riferimento all'universo maschile dell'alta società medievale, entro questo canto siglato dalla cortesia, e prima di incontrare un'anima femminile.

Tra i significati della comparazione con lo sparviero c'è anche la funzione per la quale è praticata la ciliatura. Dante scrive che la si fa all'animale selvaggio perché non sta quieto (*Pg XIII 71-72*). Analogamente le anime stanno con gli occhi cuciti per espiare la loro colpa. Rivolgendosi allo spirito che gli ha parlato (di cui ancora non conosce l'identità), il protagonista usa il verbo 'domare': «Spirto – diss'io – che per salir ti dome» (*Pg XIII 103*). Il predicato ricorre soltanto qui e in *Pg XI*, dunque a proposito dei superbi<sup>22</sup>: invidia e superbia necessitano di essere domate. Qui il discorso è diretto all'anima che si scoprirà essere stata quella di una donna. In un contesto in cui la figura etimologica è strutturante, perché su di essa si regge il contrappasso degli invidiosi («Invidus dictus ab intuendo felicitatem alterius»<sup>23</sup>) nonché la rete semantica del vedere, qui a maglie assai strette<sup>24</sup>, di fronte a un personaggio che per presentarsi allude alla parodia del significato del suo nome («Savia non

---

<sup>21</sup> Il richiamo più evidente è al trattato di Federico II, ma Giuseppe Ledda ricorda anche Bartolomeo Anglico, Ledda (2019), pp. 155-158.

<sup>22</sup> Volpi (2012), p. 347 nota l'occorrenza comune nel quadro dei parallelismi tra i canti degli invidiosi e quelli dei superbi.

<sup>23</sup> *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiae sive Origines*, X, 134.

<sup>24</sup> Sul campo semantico della vista, il rimando va a Singleton (1966). Il tema è posto in rilievo in tutte le letture del canto. Segnalo, tra le altre, Camerino (2016). Sulla frequenza della figura etimologica e del poliptoto in *Pg XIII*, Volpi (2012), p. 334.

fui, avvegna che Sapia / fossi chiamata», *Pg* XIII 109-110<sup>25</sup>), può non essere del tutto arbitrario porre in relazione il 'domarsi' dell'anima al suo essere 'donna', ovvero *domina*, secondo l'etimo diffuso; del resto, la speculazione sulle associazioni onomastiche è suggerita anche dalla rima, giacché il predicato «dome» è ripreso proprio dal termine «nome»<sup>26</sup>. Sul proprio nome ragiona Sapia, sul nome 'donna' abbinato alla necessità di 'domarsi' possiamo porre l'attenzione noi lettori, *a posteriori*, appreso qual è lo spirito che si sta domando e avendo nella mente la secolare rappresentazione della donna (etimologicamente *domina*) domata.

L'azione del 'domarsi' è presentata da Dante come funzionale al salire, cioè alla progressione lungo il monte, fino alla vetta e poi al Paradiso. All'immagine dell'anima di Sapia (donna) domata che sale si oppone l'immagine che il personaggio usa raccontando il suo peccato, o piuttosto il «punto» che la vinse e l'avrebbe condotta alla rovina se non si fosse pentita alla fine della sua vita, cioè quel momento su cui (per lei come per le altre anime dei tre regni) lo scrittore costruisce le memorabili storie del poema. La colpa è commessa dalla donna già in età avanzata, ovvero, nelle sue parole, «già discendendo l'arco d'i miei anni» (*Pg* XIII 114). Salendo, con un movimento faticoso, lo spirito va verso la salvezza, mentre scendendo (l'arco degli anni) si avviava alla rovina.

## Lo sguardo verso l'esterno e la responsabilità individuale

A Sapia il poeta affida un messaggio di ordine civile. È chiaro fin dalla sua prima battuta. In Purgatorio non conta che le anime siano italiane, esse sono cittadine della città di Dio<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Non entro nel merito della questione della follia, sulla quale riflettono già molti studi critici, anche in rapporto al caso di Sapia, che si professa folle (*Pg* XIII 113). Segnalo soltanto che si può fare in proposito la considerazione che Elisa Brilli fa sull'insipienza dei fiorentini nell'epistola VI, senza naturalmente implicare alcun rapporto di derivazione diretta tra i due passi danteschi. *L'insipiens*, giusta la lezione dei salmi 13 e 52, è privo del *timor Dei*. Sapia appunto si definisce priva di saggezza e il suo atteggiamento culmina con la sfida a Dio. Va ricordato che il motivo dell'insipienza è ripreso nelle ultime parole del personaggio in rapporto alla vanità dei senesi. Le osservazioni di Brilli sono particolarmente rilevanti nel discorso condotto qui perché la vanità di cui si ragiona è connessa con il male civile, a partire dal paradigma di Babele, Brilli (2012), p. 162. Su Sapia/sapienza, Soro (2011).

<sup>26</sup> Le tre rime in -ome sono tutte costituite da bisillabo preceduto da monosillabo (*Pg* XIII 101, 103, 105).

<sup>27</sup> Mocan (2015), p. 68 (ma il discorso è condotto lungo tutto il saggio) insiste molto sul richiamo alla agostiniana *Civitas Dei*.

La rima qui connette «cittadina» con «peregrina» (*Pg* XIII 94 e 96): la prima condizione è quella delle anime salve, la seconda è invece quella degli uomini sulla terra. In questa attribuzione di significati c'è un rovesciamento delle aspettative, giacché le prime anime espianti che Dante incontra sono definite 'pellegrini', alla stessa stregua dei due poeti: «noi siamo pelegrin come voi siete» (*Pg* II 63), mentre 'cittadino' ricorre spesso a indicare i fiorentini. L'anima invece tiene a precisare che ora, nell'aldilà, può essere cittadina dell'unica vera città. La parola 'cittadino' nel suo discorso muta radicalmente referente, con l'effetto di porre in risalto l'antitesi dell'uno rispetto all'altro: ai cittadini di Firenze (la città «partita», *If* VI 61) Sapia oppone le anime cittadine della città vera e, in quanto «una», unita. Questa nuova cittadinanza supera quella terrena, nella quale Sapia si è riconosciuta da viva. Il termine è pronunciato ancora (*Pg* XIII 115) per indicare i senesi sconfitti, ai quali la donna ha guardato con invidia. L'eco dei tanti discorsi sulla condizione dell'Italia e in particolare l'eco di *If* VI si sente qui prima ancora dell'identificazione del personaggio. È già chiaro che da quest'anima dovremmo attendere una riflessione di ordine politico-civile.

La prima informazione che l'anima dà di sé è la provenienza, in obbedienza alla domanda di Dante. Riprendendo l'interrogativo che aveva sollecitato la precisazione dello spirito sulla cittadinanza dell'aldilà, Dante chiede a chi parla di farsi riconoscere per il «luogo» oppure per il nome (*Pg* XIII 105). Persiste dunque nella dimensione geopolitica. Questa volta lo spirito lo asseconda, seppure rimuovendo al passato remoto la propria cittadinanza in terra.

Il campo semantico della vista, centrale nel canto, connota anche il racconto di Sapia. La definizione di questo personaggio sembra avvenire attraverso uno sdoppiamento, di cui danno conto proprio le sue parole. Sapia si fa conoscere in quanto anima salva, dal suo atteggiamento e da ciò che dice, ma al centro del suo racconto c'è la Sapia terrena, peccatrice. È come se lo spirito guardasse al sé vivo, con la lucidità di chi si è pentito e può dunque ripercorrere la propria vicenda e farne un caso esemplare a vantaggio comune.

Anche in rapporto allo sguardo si può distinguere la Sapia anima espiente dalla peccatrice terrena. La prima compie il gesto di volgere il viso verso l'alto. Non si può dire propriamente che abbia uno sguardo, dal momento che i suoi occhi sono cuciti, ma, dal

movimento del capo possiamo intendere che, pur senza vista, lo sguardo è dapprima chino, poi si solleva verso il punto da cui proviene la voce, dunque si innalza.

La Sapia terrena invece guarda i suoi concittadini in fuga e poi volge la faccia (proprio questo è il termine, mentre prima Dante aveva usato la sineddoche «mento», *Pg XIII 102*) verso Dio. Su questo sguardo si sono soffermati i lettori del poema, ponendone in luce la somiglianza ma anche la distanza dalla bestemmia di Capaneo. Il primo sguardo, quello rivolto ai senesi inseguiti è stato chiosato dagli antichi commentatori in riferimento al castello Castiglion Ghinibaldi da dove Sapia potrebbe avere davvero visto l'inseguimento dei vinti. Lo sguardo che rivolge ai concittadini sconfitti è sbagliato: è il guardare torto proprio dell'invidioso. Dante coglie il peccato esattamente nell'atto da cui deriva etimologicamente il nome di esso: l'invidia di Sapia è uno sguardo sbagliato.

Ma vorrei porre in rilievo un altro aspetto di questa scena. È l'immagine di una donna che, dall'interno del suo castello, volge gli occhi verso l'esterno e contempla un evento della storia, che si sta svolgendo proprio davanti a lei. La sua reazione è del tutto sbagliata, perché l'animo con cui si dispone a guardare è corrotto dall'invidia, e sbagliato è il suo volgersi a Dio quasi come in atto di sfida. Sapia, nel suo atteggiamento terreno fino agli ultimi giorni, rimane una figura negativa. È rilevante, comunque, che Dante costruisca un personaggio femminile proiettato verso l'esterno, seppure in modo sbagliato. Sapia è coinvolta nella storia del suo presente, le preme conoscere l'esito della battaglia. Come nota Porena<sup>28</sup> non sappiamo per quali ragioni la Sapia storica dovesse portare invidia ai concittadini, ma di lei ci rimane il ritratto di una peccatrice, il cui peccato è connesso con la situazione politica. Se è anacronistico definirla una donna 'impegnata', anche in ragione della impossibilità di distinguere nel contesto delle lotte comunali del Duecento le dinamiche familiari da quelle di ordine civile, è però anche innegabile l'esistenza, nella sensibilità medievale, dell'immagine della donna paga dell'ago, del fuso e dell'arcolaio, come afferma con chiarezza qualche decennio dopo Boccaccio (*Dec., Proemio, 12*).

Sapia non si è attenuta soltanto alle femminili occupazioni domestiche; dal suo castello ha guardato fuori e la responsabilità di questo sguardo è soltanto sua. La donna non associa

---

<sup>28</sup> *DanteLab*, Commento di Manfredi Porena a *Pg XIII*, *Nota finale*.

nessuno nella sua colpa, soprattutto non menziona il marito o i familiari. Nel suo discorso aggettivi e pronomi di prima persona si ripetono con una certa insistenza. Il vocativo con cui interpella Dante già accentua il coinvolgimento personale: «frate mio» (Pg XIII 94) è espressione d'affetto che investe direttamente chi parla. Sapia insomma è un personaggio che dice 'io', che si distingue fin da questa prima battuta. Al tempo stesso, però, per la categoria di anime di cui fa parte vive una condizione speciale di fusione con le compagne. La prima impressione che Dante ha vedendo gli invidiosi è che siano una cosa sola con la pietra della montagna e poi, quando distingue i contorni delle ombre, esse gli appaiono appoggiate solidalmente le une alle altre. Così Sapia: dopo avere indicato in Dante il proprio fratello, parla della condizione comune delle anime («ciascuna», v. 94), non solo di quelle della cornice, ma dell'intero regno. La prima persona nel suo racconto non contrasta con la carità che deve esserle propria a correzione dell'invidia, poiché non scaturisce dal desiderio di distinguersi, ma dal riconoscimento del proprio errore.

L'invidia è colpa egoistica: tanto è vero che la virtù opposta è la carità. Sapia sembra applicare quasi una forma di contrappasso alle sue parole: al rapporto distorto che ha avuto con gli altri in vita, ora contrappone la sincera confessione della sua colpa<sup>29</sup>. Gli altri sono nominati, non a caso, insieme con la presentazione di sé stessa. Il v. 106 comincia con «io» e termina con un *enjambement* forte che dilata l'altro polo: «questi / altri». L'io si pone insieme con gli altri, in un rapporto di solidarietà, e, con loro, Sapia compie la sua espiazione affinché Dio si offra a loro, «se ne presti» (v. 108): in questa espressione c'è l'idea del compimento della carità in Dio, come dono giusto e liberale.

Quando comincia il racconto Sapia si concentra su di sé: ricorre con una certa frequenza il verbo essere alla prima persona, e si infittiscono, complessivamente, le marche della prima persona<sup>30</sup>; l'aggettivo 'mio' che era stato tra le prime parole pronunciate dall'anima, nella

---

<sup>29</sup> Francesco Spera sottolinea la prevalenza della parola diretta nella cornice degli invidiosi e la pone in relazione con la modalità degli *exempla* in questa regione, come una sorta di contrappasso: «Se questi hanno peccato partendo dalla vista, devono poi espiare anche proclamando o ascoltando una parola vera e giusta, severa e insieme solidale», Spera (2015), p. 222.

<sup>30</sup> Il rapporto che gli invidiosi hanno tra loro è posto in rilievo da tutte le letture, ma dei due poli – l'io e l'altro – si tende a porre l'accento sull'altro; si distingue Heather Webb, che sottolinea specificamente il riconoscimento dell'individualità, necessario per il confronto con l'alterità, Webb (2016), pp. 117-118. La

sua seconda battuta conta cinque occorrenze. «Mio» è una parola che Francesca non pronuncia mai. Il suo discorso contiene naturalmente espressioni alla prima persona, l'io è soggetto e oggetto di vari predicati, ma il pronome che contraddistingue il suo discorso è piuttosto il 'noi'. Vero è che Francesca parla anche per Paolo: ai due Dante voleva parlare e quando si rivolge a lei (l'unica anima femminile che il protagonista chiama per nome) la interroga sulla storia di entrambi, ma in questa insistita fusione con l'amato, rispecchiata dall'uso della prima persona plurale, c'è anche la condivisione del peccato, forse non senza l'intenzione di un'attenuante della colpa comune, non sgradita alla dannata. Francesca, insomma, tende a mostrare il suo peccato come l'inevitabile esito delle circostanze, e sé stessa come soggetto passivo. Sapia invece afferma con risoluzione la propria responsabilità nel peccato. In questa affermazione di sé si avvicina a Piccarda, che in una terzina racconta la sua scelta di farsi monaca (*Pd* III 103-105), inanellando tre verbi alla prima persona nel giro di due soli versi: «fuggîmi, e nel suo abito mi chiusi / e promisi la via della sua setta». Suo malgrado, Piccarda diviene poi soggetto passivo degli uomini avvezzi a fare il male, che la strappano dal chiostro. Ma nei gesti di fuggire, chiudersi nell'abito monacale e promettere si intende la risolutezza di questa donna, ancora giovinetta (stando alle sue stesse parole, *Pd* III 103). Sapia invece è ormai avviata alla vecchiaia (quasi in opposizione anagrafica, oltre che morale, con la beata), ma come Piccarda compie da sola una scelta. Nel suo caso si tratta di una scelta sbagliata.

Ora, dopo il pentimento, l'anima racconta con precisione la sua storia, senza cercare in alcun modo né di giustificarsi né di condividere con altri il proprio peccato. Delle cinque anime femminili, soltanto Francesca e Sapia si diffondono così a lungo sul «punto» che ne ha condizionato il destino ultraterreno. Pia tace del tutto, Cunizza si dice vinta da un amore a cui ora deve la salvezza, Piccarda riferisce la sua scelta della monacazione e la violenza di cui fu poi vittima in due terzine. Sapia denuncia la propria colpa, che è una colpa di ordine civile. Non è dunque casuale tanta insistenza sulla prima persona, se si considera la dimensione civile dell'invidia. Dal punto di vista morale, il peccato è il contrario della carità;

---

problematica questione del rapporto tra grandezza individuale e bene comune è alla base anche della lettura di Stern (2018), pp. 81-137.

si traduce in uno sguardo perverso verso gli altri, che ora Sapia emenda anche denunciando soltanto sé stessa, senza in alcun modo scaricare sugli altri la responsabilità. Se si passa al piano civile, la decisa formulazione della prima persona può alludere al coinvolgimento di ciascuno nel male che rovina l'Italia del presente. Denunciando la propria colpa Sapia diviene il paradigma di quanto dovrebbe fare ciascuno degli invidiosi, dei superbi, degli avidi che seminano la violenza nei comuni italiani. L'invidia è un peccato che mina la comunità civile; ciascuno dei colpevoli dovrebbe fare ammenda della propria colpa, riconoscendo la personale responsabilità nello stato attuale del mondo, esattamente come fa l'anima espiante con il proprio discorso.

Sapia, che ha provato invidia verso i suoi concittadini, non è indulgente nei loro confronti neppure ora, ma è significativo che la critica sia pronunciata solo dopo il racconto del suo peccato. Se si considera la parte centrale del suo discorso come una sorta di confessione, è rilevante che in questa parte non è contenuta l'allusione alla vanità dei senesi. Soltanto dopo, quando l'autodenuncia è già completata, quando si è detta responsabile unica del proprio peccato, l'anima può anche formulare il proprio giudizio contro i concittadini. Il male è anche in loro, ma l'estensione di esso non attenua il peso della colpa di ognuno, come Sapia ha ben capito.

Sull'equilibrio tra l'io e il noi si fonda la comunità civile, secondo il modello dell'unica vera città a cui Sapia allude con la sua prima battuta. Il suo atteggiamento mostra che l'azione di ciascuno ha conseguenze per sé ma anche per gli altri, dal momento che l'invidia di Sapia si iscrive nel clima delle violenze cittadine, benché non abbia comportato un effetto diretto su di esse. Ma ancora la sua vicenda rivela le potenzialità positive della comunità civile, perché grazie a un concittadino Sapia ha avuto accesso alla cornice abbreviando l'attesa nell'antipurgatorio. Con quest'episodio Dante ripete la denuncia delle violenze del suo tempo, che percorre tutto il poema; offre l'esempio negativo di una colpa, ma anche quello positivo del riconoscimento del peccato nella doppia dimensione, morale e civile. Sapia, la meno femminile delle cinque interlocutrici di Dante, ha in verità una profonda cortesia, dal momento che il suo discorso concorre a mostrare il comportamento che conduce all'ordine civile, anche attraverso la rivelazione sincera dell'errore.

Raccontando senza infingimenti della Sapia terrena, la Sapia anima del Purgatorio fa un atto di carità e cortesia tanto più efficace in quanto pienamente ancorato alla vita reale.

La verità di cui è portatrice non riguarda solo la portata distruttiva dell'invidia, ma anche l'importanza dell'azione individuale nel sistema civile. Da questa azione dipende o l'evoluzione negativa, quella che è in atto nell'Italia del Due e Trecento, o l'evoluzione positiva, ovvero la città terrena come specchio di quella divina. Questa verità è affidata a un personaggio femminile. Una donna che ha guardato verso l'esterno con uno sguardo sbagliato, ma che ora guarda alla sua vicenda con lo sguardo lucido che le consente di identificare la colpa propria e vedere anche le colpe altrui.

Sandra Carapezza

Università degli Studi di Milano

[sandra.carapezza@unimi.it](mailto:sandra.carapezza@unimi.it)

## Riferimenti bibliografici

Aquarone (1865)

Dante in Siena ovvero Accenni nella Divina Commedia a cose Sanesi per B. Aquarone, Siena, Gatti, 1865.

Baldini-Gelli (2018)

Giacomo Baldini e Annica Gelli, *Ritrovar Sapia. Storie, leggende e luoghi di Sapia tra Siena e Colle*, in *Savia non fui. Dante e Sapia fra letteratura e arte*, a cura di Marilena Caciorgna e Marcello Ciccuto, Livorno, Sillabe, 2018, pp.46-53.

Bausi (2014)

Francesco Bausi, Canto XII. L'orgoglio dei superbi calpestato, in *Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 337-366.

Bennassuti (1865)

La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento cattolico di Luigi Bennassuti, Verona, Civelli, 1865.

Biagioli (1819)

La Divina Commedia di Dante Alighieri col comento di G. Biagioli, t. II, Parigi, Dondey-Dupré, 1819.

Brilli (2012)

Elisa Brilli, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012.

Buonocore (2018)

Eleonora Buonocore, *The other model: Siena as a purgatorial city in Dante*, in *Vedere nell'ombra. Studi su natura, spiritualità e scienze operative offerti a Michela Pereira*, a cura di Cecilia Panti e Nicola Polloni, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 331-341.

Caciorgna (2018)

Marilena Caciorgna, *Immagini di Sapia tra Otto e Novecento*, in *Savia non fui. Dante e Sapia fra letteratura e arte*, a cura di Marilena Caciorgna e Marcello Ciccuto, Livorno, Sillabe, 2018, pp. 34-45.

Camerino (2016)

Giuseppe Antonio Camerino, *Oltre il tema dell'invidia. La tecnica del 'vedere' e del 'ritrarre' nel canto di Sapia*, in Id., *Con più arte la rincalzo. Percorsi compositivi nella «Commedia» di Dante*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2016, pp. 83-100.

Carpi (2004)

Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004.

Cassel (1989)

Anthony K. Cassel, *Il sapore dell'amore: i canti dell'invidia*, in *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander, Milano, FrancoAngeli, 1989, pp. 165-183.

Ciccuto (2018)

Marcello Ciccuto, Un passaggio (e un personaggio)-chiave del «Purgatorio» dantesco: Sapia fra sapienza e carità, in *Savia non fui. Dante e Sapia fra letteratura e arte*, a cura di Marilena Caciorgna e Marcello Ciccuto, Livorno, Sillabe, 2018, pp. 14-21.

DanteLab

*DanteLab*, dir. Daniel Rockmore, Graziella Parati, Laurence E. Hooper *et al.*, Dartmouth College, 2020, <<http://dantelab.dartmouth.edu/>> (ultima consultazione: 20/11/2020).

Davis (1988)

Charles T. Davis, *Il buon tempo antico*, in Id., *L'Italia di Dante*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 109-133.

Della Terza (1966)

Dante Della Terza, I canti del disordinato amore. Osservazioni sulla struttura e lo stile del «Purgatorio», in «Belfagor», 21 (1966), 2, pp. 156-179.

Fassò (2005)

Andrea Fassò, La cortesia di Dante, in Id., *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, 2005, pp. 175-201.

Frittelli (1920)

Ugo Frittelli, Si può «rinfamar» Sapia? (chiosa dantesca), Siena, Lazzeri, 1920.

Glenn (2008)

Diana Glenn, Dante's reforming mission and women in the «Comedy», Leicester, Troubadour, 2008.

Inglese (2007)

Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007.

Inglese (2011)

Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.

Inglese (2016)

Dante Alighieri, *Commedia. Paradiso*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.

Kablitz (2001)

Andreas Kablitz, *Canto XIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 199-209.

Kirkpatrick (1980)

Robin Kirkpatrick, *The principle of courtesy in the «Convivio» and the «Comedy»*, in «Italian Studies», 35 (1980), pp. 25–30.

Ledda (2019)

Giuseppe Ledda, *Il bestiario nell'aldilà. Gli animali nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2019.

Lisini (1920)

Alessandro Lisini, *A proposito di una recente pubblicazione su la Sapia*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», 27 (1920), pp. 61-89.

Mazzotta (2014)

Giuseppe Mazzotta, «*Purgatory*» 11-17, in Id., *Reading Dante*, New Haven-London, Yale University Press, 2014, pp. 143-151.

Mineo (2008)

Nicolò Mineo, *Lettura del canto XII del «Purgatorio»*, in Id., *Saggi e letture per Dante*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2008, pp. 187-229.

Mocan (2015)

Mira Mocan, *Il livore dell'invidia e la luce della sapienza: lettura di «Purgatorio» XIII*, in «L'Alighieri», 46 (2015), pp. 61-85.

Olson (2014)

Kristina M. Olson, *Courtesy lost. Dante, Boccaccio, and the Literature of History*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2014.

Pasquini (1970)

Emilio Pasquini, *Cortesia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana-Treccani, 1970-1978, < [https://www.treccani.it/enciclopedia/sapia\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sapia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)> (ultima consultazione: 20/11/2020)

Perotti (2011)

Pier Angelo Perotti, *Superbia e invidia nell'«Inferno» dantesco*, in «Tenzone», 12 (2011), pp. 153-180.

Pirovano (2017)

Donato Pirovano, *Il livido colore dell'invidia. Lettura di «Purgatorio», XIII*, in «Rivista di Studi Danteschi», 17 (2017), pp. 18-65.

Pulcini (2011)

Elena Pulcini, *Invidia. La passione triste*, Bologna, il Mulino, 2011.

Repetti (1833)

Emanuele Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, vol. I, Firenze, Tip. Tofani, 1833.

Scorrano (1996)

Luigi Scorrano, *La carità di Sapía («Purgatorio» XIII)*, in Id., *Tra il «banco» e «l'alte rote»*. Letture e note dantesche, Ravenna, Longo, 1996, pp. 31-49.

Semola (1998)

Mariangela Semola, *Maria e gli altri exempla biblici nei canti X-XXVI del «Purgatorio» dantesco*, in *Memoria biblica e letteratura italiana*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, L'Orientale Editrice, 1998, pp. 9-32.

Singleton (1966)

Charles S. Singleton, Campi semantici dei canti XII dell'«Inferno» e XIII del «Purgatorio», in *Miscellanea di studi danteschi*, a cura di Vincenzo Pernicone, Genova, Bozzi, 1966, pp. 11-22.

Soro (2011)

Antonio Soro, *La Sophia-Sapienza nei panni di Sapia Salvani nel «Purgatorio» dantesco*, in *La letteratura degli Italiani. Centri e periferie*, a cura di Domenico Cofano e Sebastiano Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011, nel cd allegato.

Spera (2015)

Francesco Spera, *I canti degli invidiosi nel «Purgatorio» dantesco*, «Studi e problemi di critica testuale», 90 (2015), pp. 209-227.

Stern (2018)

**Paul Stern**, *Dante's philosophical life: politics and human wisdom in «Purgatorio»*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2018.

Tambling (2010)

Jeremy Tambling, *Envy*, in Id., *Dante in Purgatory. States of Affect*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 103-126.

Tateo (2001)

Francesco Tateo, Topografia e casistica dell'invidia («Pg» XIII), in Id., *Simmetrie dantesche*, Bari, Palomar, 2001, pp. 137-151.

Varanini (1970)

Giorgio Varanini, *Sapia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana-Treccani, 1970-1978 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/sapia\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/sapia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/>) (ultima consultazione: 20/11/2020).

Veglia (2017)

Marco Veglia, *Dante leggero*, Roma, Carocci, 2017.

Venturi (1732)

Il Purgatorio di Dante Alighieri col commento del p. Pompeo Venturi, Lucca, Cappuri, 1732.

Volpi (2012)

Mirko Volpi, *Dante tra superbia e invidia. Lettura del canto XIII del «Purgatorio»*, in «Rivista di Studi Danteschi», 12 (2012), pp. 326-360.

Webb (2016)

Heather Webb, *Dante's Persons. An Ethics of the Transhuman*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Wilson (2016)

Robert Wilson, *Would you Adam and Eve it?*, in *Vertical Readings in Dante's Comedy*, edited by George Corbett and Heather Webb, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 31-53.

*The essay focuses on the figure of Sapia («Purgatorio» XIII), as a female character. She is compared with the other female souls speaking to Dante in the three kingdoms, mainly Piccarda. Sapia is apparently far from the typical female paradigm. However, Canto XIII of «Purgatory» is crossed by the theme of love and Sapia's attitude is characterized by courtesy. Dante commits to this woman a political-civil message and makes her an exemplar of right living in society. Sapia is able to recognize her own moral and civil guilt. Her account shows that everyone has a share of responsibility in public life. She is the woman looking outwards, not satisfied with the domestic role. Her gaze has been misdirected, while now being safe she is a fulfilled citizen of the city of God.*

*Parole-chiave: Sapia; invidia; Purgatorio; donna; comunità civile*