

Mario Cimini¹

Aspetti del codice gestuale nella “Divina Commedia”

«La civiltà medievale – ha scritto Jacques Le Goff – è una civiltà del gesto». Gli atti della vita pratica «sono accompagnati da gesti, si manifestano per mezzo di questi. Il vassallo mette le sue mani in quelle del signore, le stende sulla Bibbia, spezza una pagliuzza o getta un guanto per sfida. Il gesto è gravido di significato e di impegno». Ancora più importanti sono i gesti nella prassi liturgica: «Gesti di fede: segni di croce. Gesti di preghiera: mani giunte, mani alzate, mani in croce, mani velate. Gesti di penitenza: ci si batte il petto. Gesti di benedizione: imposizione delle mani e segni di croce. Gesti di esorcismo: incensamenti. L'amministrazione dei sacramenti culmina in alcuni gesti. La celebrazione della messa è un susseguirsi di gesti». L'arte della parola non può fare a meno dei gesti: «Il genere letterario feudale per eccellenza è la canzone di gesta: *gesta* e *gestus* appartengono alla stessa famiglia lessicale». Tantomeno vi può rinunciare l'ambito figurativo: «L'importanza del gesto è fondamentale per l'arte medievale: esso la anima, la rende espressiva, le dà il senso della linea e del movimento»².

Le ragioni della preminenza nel Medioevo del codice gestuale rispetto ad altri codici comunicativi sono ovviamente ben documentabili sul piano storico: siamo innanzitutto in un contesto di sostanziale debolezza della scrittura e di prevalente oralità, come i sistemi stessi di trasmissione delle prime opere letterarie romanze ben attestano. Ugualmente predominante è la cultura del “visivo”: i cicli pittorici che ricoprono pareti e volte delle chiese medievali, così come le miniature che adornano i rotoli che il sacerdote sciorina dall'alto del pergamino di fronte ad un uditorio quasi totalmente illetterato, rispondono in primo luogo ad esigenze comunicative, narrative, di espressione concettuale, poi magari anche estetiche. Nessuna meraviglia, dunque, che i gesti raffigurati, le posizioni e i movimenti nello spazio, assumano valori denotativi e connotativi che finiscono per costituire un vero e proprio codice semiotico. Ma c'è di

¹ Professore Ordinario di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali dell'Università «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara.

² J. Le Goff, *La civiltà dell'occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 381.

più. «Il gesto – afferma Michel Guérin – opera una schematizzazione del pensiero astratto attraverso il corpo»³; di conseguenza, l'importanza del ruolo sociale dei gesti rimanda direttamente alla centralità epistemologica nel medioevo cristiano di chi ne è l'agente esclusivo, ovvero il corpo stesso. «Parlare dei gesti, – sottolinea Jean-Claude Schmitt – significa anzitutto parlare del corpo»⁴, con tutte le ambigue implicazioni che tale associazione comporta nel Medioevo. Il corpo è da un lato negatività, “prigione dell'anima”, fonte di peccato e di concupiscenze; di conseguenza, anche i suoi movimenti – i gesti, appunto – possono essere materia di riprovazione. Da un altro versante, però, «è nel corpo, e proprio mediante gesti di carità e di pentimento, che l'uomo può costruire la sua Salvezza. Per il cristiano, il corpo è un male necessario: lo stesso mito fondatore del cristianesimo racconta di una “presa del corpo”, l'Incarnazione del Figlio di Dio, che è garanzia della Redenzione dell'umanità decaduta»⁵. E dunque, esistono gesti di autodisciplina e contrizione che costituiscono una sorta di viatico alla salvezza.

Ora, per quanto riguarda Dante, nonostante l'oceanica bibliografia che la *lectura perennis* ha generato, l'attenzione verso gli aspetti della comunicazione non verbale nella *Commedia* è stata alquanto marginale, spesso confinata ad osservazioni estemporanee nel contesto di studi ispirati ad altre categorie ermeneutiche. Si potrebbe a questo proposito citare l'illuminante analisi della postura di Farinata degli Uberti da parte di Auerbach⁶ (in verità anticipata dalla lettura desantisiana dello stesso episodio⁷), o la notevole letteratura critica sorta su gesti emblematici come le “fiche” di Vanni Fucci⁸ (meno frequentata la zona di *Inf.* XXV, 45, in cui Dante fa esplicito

³ M. Guérin, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 14 (traduzione nostra).

⁴ J.-C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1999, p. 8.

⁵ *Ibidem*. Riferimento d'obbligo, in questo caso, è al volume di J. Le Goff, *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

⁶ Cfr. E. Auerbach, *Farinata e Cavalcante*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 200, vol. I, pp. 188-221.

⁷ Cfr. F. De Sanctis, *Il Farinata di Dante*, in Id., *Lezioni e saggi su Dante*, a c. di S. Romagnoli, Torino, Einaudi, 1967, pp. 653-680.

⁸ Consistente la bibliografia su questo episodio; cfr., per esempio, tra i contributi più recenti: I. Baldelli, *Le fiche di Vanni Fucci*, in «Giornale storico della letteratura italiana», n. 565, 1997, pp. 1-38; M. Berisso, *Gestacci (a proposito di 'Inf.' XXV, 1-3 e di una recente ipotesi)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», n. 576, 1999, pp. 583-589; A. Mazzucchi, *Le “fiche” di Vanni Fucci ('Inf.' XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in «Rivista di studi danteschi», n. 1, 2001, pp. 305-315; C. Del Popolo, *In margine alle 'fiche' di Vanni Fucci*, in «Rivista di studi danteschi», n. 2, 2004, pp. 367-373.

riferimento al *signum silentii*: «mi puosi 'l dito su dal mento al naso»⁹). In ogni caso, siamo di fronte a letture non sistematiche della trama gestuale dell'opera. Tra i tentativi di carattere più organico, potremmo segnalare alcuni interventi di Gino Casagrande¹⁰, le indagini di Gianni Oliva sul corpo e la prossemica in alcuni canti della *Commedia*¹¹, un interessante saggio di Stefano Prandi sui gesti di Virgilio¹², una schedatura piuttosto capillare della gestualità infernale dovuta ad una studiosa spagnola, Violeta Diaz Corralejo¹³ (che poi interpreta i dati in chiave prevalentemente allegorica). Più di recente, dopo un paio di nostri sondaggi sull'*Inferno*¹⁴ e sul *Purgatorio*¹⁵, è comparso un saggio di Paolo Rigo che ha il merito di ricondurre la gestualità dantesca all'ambito retorico¹⁶. Ma progetti più ambiziosi di sistemazione complessiva finora sono mancati. Abbiamo cercato di rimediare a questa lacuna con una ricerca confluita per buona parte nel volume *Il codice gestuale nella Commedia e altre cose dantesche*, pubblicato presso le edizioni Mimesis di Milano nel 2021. Nei limiti di questo intervento ne sintetizziamo alcuni punti salienti.

La prima considerazione da fare è che la funzione comunicativa ed espressiva della gestualità nei tre regni oltremondani attraversati da Dante presenta caratteristiche e finalità diverse per ovvie ragioni, non ultima quella della differente natura dei mondi rappresentati. La prima cantica della *Commedia* «si distingue per il gestire energico e

⁹ Cfr. M. Villa, *Chiose a Inf. XXV 45: «mi puosi 'l dito su dal mento al naso»*. Per una semantica del gesto dantesco, in «Studi danteschi», a. LXXVIII, n. 78, 2013, pp. 101-118

¹⁰ Cfr. in particolare G. Casagrande, *La comunicazione non verbale nella Divina Commedia*, in «L'Alighieri», a. XIV, n. 1, 1973, pp.3-22.

¹¹ Cfr. G. Oliva, *Per altre dimore. Forme di rappresentazione e sensibilità medievale in Dante*, Roma, Bulzoni, 1991 (in particolare i capitoli: *Il corpo e la morte selvaggia (Purg. V)*, pp. 33-50; *Per una grammatica dei sensi: prossemica, suoni, colori (Purg. XXXI)*, pp. 76-100. M. Gragnolati, *Dal riflesso al mezzo. Il corpo animato tra Inferno e Purgatorio*, in Id., *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013, pp. 69-78.

¹² Cfr. S. Prandi, *I gesti di Virgilio*, in «Giornale storico della letteratura italiana», n. 172, 1995, pp. 56-75.

¹³ Cfr. V. Diaz Corralejo, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004; il volume è stato anticipato da un saggio, *Uno spazio inesplorato: i gesti nella "Commedia"*, testo di una comunicazione presentata nell'ambito del convegno "Per correr miglior acque..." *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno di Verona - Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 867-873.

¹⁴ Cfr. M. Cimini, *Aspetti del codice gestuale nell'Inferno di Dante*, in «Studi medievali e moderni», n. 1-2, 2012, pp. 79-107.

¹⁵ Cfr. M. Cimini, *Il "visibile parlare". Per un'analisi del codice cinesico-gestuale nel Purgatorio di Dante*, in Aa. Vv., *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, a cura di M.Cimini, A. Di Nallo, V. Giannantonio e M. Menna, Lanciano, Carabba, 2018, pp. 13-32.

¹⁶ P. Rigo, *Dante e la retorica del gesto. Primi appunti*, in «Critica letteraria», n. 181, 2018, pp. 751-769.

abrupto e per il movimento spesso scomposto e violento con cui si estrinsecano le emozioni caratteristiche del primo regno»¹⁷. Il sistema cinesico e gestuale nella seconda cantica, per certi versi, presenta molti aspetti che possono definirsi di continuità rispetto all'*Inferno*. La sostanza realistica che connota il mondo purgatoriale – il più umano dei tre regni dell'aldilà – implica quasi di necessità una rappresentazione figurativa del corpo, delle sue movenze e posture, che attinge inevitabilmente ad un repertorio di situazioni terrene. Tuttavia, è innegabile che, al pari del versante propriamente linguistico, anche il codice cinesico-gestuale rilevabile nel *Purgatorio* sia contraddistinto da peculiari marche semiotiche. Nel Paradiso, infine, prevale un «gestire [...] immateriale»¹⁸, ponderato, corrispettivo da un lato della ineffabilità delle emozioni stesse e, dall'altro, di quell'equilibrio che è emanazione divina. Qui i movimenti corporei individuali sono pressoché inesistenti, la luce domina e assorbe i contorni di ogni essere; prevalgono, invece, le coreografie corali delle anime o delle schiere angeliche, che sì, danno vita a figurazioni coreutiche e disegnano geometrie (cerchi o “ruote” principalmente) o figure allegoriche (come l'aquila nel cielo di Giove, *Par. XVII-XIX*), ma i particolari sono dissolti in un mare di luminosità che sfoca le sagome.

Soffermiamoci ora brevemente su alcuni tratti della gestualità infernale. Se, come è stato giustamente scritto, nella riflessione medievale «l'universo della colpa è un universo ordinato»¹⁹, in Dante quest'ordine viene prima di tutto emblemizzato in una serie di figurazioni plastiche che rispondono ad un criterio fondamentale “cinesico”. La punizione dei peccati si traduce nell'accentuazione o di una condizione di stasi, fino all'immobilismo assoluto, o in un'accelerazione parossistica del movimento che genera nelle anime dei dannati disdicevoli fenomeni di *gesticulatio*, ossia un'agitazione frenetica, scomposta, irragionevole. Dante, in effetti, recupera e reinterpreta certi modelli semiotici cari alla cultura classica e medievale (destinati peraltro a perpetuarsi anche in forme moderne e contemporanee), per i quali la

¹⁷ T. Wlassics, *Coreografie dantesche*, in Id., *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Firenze, Olschki, 1975, p. 206.

¹⁸ Ivi, pp. 206-207.

¹⁹ C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 181-182. «Assente tanto nel pensiero classico, quanto in quello ebraico, – sottolineano le autrici – l'idea che il discorso sui vizi generi un sistema appare invece l'elemento essenziale e il dato costante della riflessione medievale sul tema del peccato».

descrizione dell'altro mondo inevitabilmente riconduce ad archetipi costituiti attraverso processi di selezione ed accentuazione²⁰.

Nella fattispecie, le pene infernali rinviano paradigmaticamente alle leggi del “contrapasso”, per analogia o contrasto con i peccati che caratterizzano le anime dei dannati in una sorta di «fissità ontica»²¹, ma nel dettato poetico della *Commedia* esprimono anche e soprattutto «la concretizzazione visibile del peccato stesso»²². A categorie di ordine morale corrisponde in tal modo il «visibile parlare» (*Purg.* X, 95)²³ di *tableaux vivants* in cui l'osservatore coglie posture, movimenti, gesti di valore emblematico-modale.

L'immobilismo interiore che, nella vita terrena, è stato il marchio distintivo degli ignavi – che proprio per questo «mai non fur vivi» (*Inf.* III, 64) – è ribaltato, sul piano dell'eternità della pena, nell'agitazione di una corsa convulsa dietro una «'nsegna» che si muove «tanto ratta» da parere all'osservatore «indegna» «d'ogne posa» (*Inf.* III, 52-54); gli «sciaurati» per di più sono «ignudi e stimolati molto / da mosconi e da vespe» (*Inf.* III, 64-65), ragion per cui le loro movenze, di necessità, si disegnano nella mente del lettore come sequenza di gesti squilibrati, disarmonici, sbilanciati. Lo stesso principio “ipercinesico” regola la pena dei lussuriosi, degli avari e dei prodighi. Questi ultimi “riddano” (*Inf.* VIII, 24) – ovvero, girano in maniera vorticoso, come in una danza (oppure, secondo un'altra interpretazione del verbo, si “scontrano” violentemente tra loro²⁴) – nel cerchio loro assegnato, compiendo l'*inanis opera* di spingere pesi «per forza di poppa» (*Inf.* VIII, 24), percuotendosi e ingiuriandosi a vicenda nel momento dell'incontro. Tra l'altro, l'identica punizione per due peccati diametralmente opposti –

²⁰ Cfr. C. Segre, *L'invenzione dell'altro mondo*, in Id., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 11-23.

²¹ Richiamando classificazioni della teologia medievale, Silvio Pasquazi distingue, per quanto riguarda la pena del contrapasso, una *poena sensus* e una *poena damni*; mentre quest'ultima «consiste nella privazione di Dio, ch'è l'oggetto cui aspira necessariamente e perpetuamente [...] ogni creatura razionale», privazione che genera nelle anime dannate «un'interna tragica contraddizione», la *poena sensus*, invece, «è quella specificamente connessa con i vari peccati e che determina le diverse condizioni in cui Dante vede le anime; ed è alla *poena sensus* che devesi ricondurre la legge del contrapasso, la quale non deve intendersi come ritorsione vendicativa, bensì come proseguimento di decisioni operate nella vita terrena, e tale proseguimento è fissità ontica nei dannati e abito accidentale nel Purgatorio» (S. Pasquazi, *Contrapasso*, in *Enciclopedia dantesca*, Biblioteca Treccani, Milano, A. Mondadori, 2005, vol. 7, pp. 390-391).

²² Ivi, p. 391.

²³ Per le citazioni dal testo dantesco si fa riferimento all'edizione critica *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994 (disponibile anche in rete all'indirizzo: <https://www.danteonline.it>).

²⁴ Per questo problema interpretativo, cfr. la voce “riddare” nell'*Enciclopedia dantesca*, cit., vol. 13, p. 574.

da un lato frutto di un insano amore per il possesso delle ricchezze (il «mal tenere») e, dall'altro, di una incosciente deriva dissipatrice (il «mal dare») – riporta figurativamente il discorso a quella *coincidentia oppositorum* che del male, comunque sia classificato, sottolinea la fondamentale natura di allontanamento da un giusto mezzo. Corrono poi in condizioni innaturali scialacquatori, sodomiti e ladri («correan genti nude e spaventate, / senza sperar pertugio o elitropia: / con serpi le man dietro avean legate», *Inf.* XXIV, 92-94). Altri dannati sono colti nel vivo di rabbiosi e violenti gesti autolesionistici: è il caso dell'iracondo Filippo Argenti che, straziato dai compagni di sventura, aggrava bestialmente il suo dolore mordendo se stesso («e 'l fiorentino spirito bizzarro / in sé medesimo si volvea co' denti», *Inf.* VIII, 62-63).

Emblematicamente ipercinetici o in preda a veri e propri *raptus* motorî appaiono i rappresentanti più tipici del folclore infernale, mostri e demoni, la cui *gesticulatio* è il segno macroscopico del loro essere lontani dalla cristiana moderazione e dall'equilibrio su cui Dio ha fondato la creazione²⁵. Cerbero, la «fiera crudele e diversa» (*Inf.* VI, 14), esprime tutta la sua canina bestialità da un lato ringhiando e latrando sguaiatamente e dall'altro agitandosi convulsamente («le bocche aperse e mostrocci le sanne; / non avea membro che tenesse fermo», *Inf.* VI, 23-24)²⁶. Le Erinni, certo per statuto mitologico, appaiono furibonde nei loro gesti “irragionevoli” («Con l'unghie si fendea ciascuna il petto; / battiensi a palme e gridavan sì alto / ch'i' mi strinsi al poeta con sospetto», *Inf.* IX, 49-51), palesando l'angosciosa disperazione del loro essere schiave «de la regina de l'eterno pianto» (*Inf.* IX, 44).

Eccessivi e scomposti si rivelano movimenti e atteggiamenti dei demoni di Malebolge: come scrive Tommaso Sozzi, questi «sono tutti naturalità e vitalità, mobilità

²⁵ Sulla questione del “mostro gestuale”, che dialetticamente pone nell'immaginario medievale il tema dell'ordine e della norma creati da Dio, cfr. J.-C. Schmitt, *op. cit.*, pp. 164-168: «Immagine di apparente inversione dell'ordine della natura e della cultura, – scrive lo storico francese (pp.165-166) – al centro della riflessione filosofica, morale o estetica dei chierici, il mostro diventa in questo periodo [XII secolo] più utile che mai, perché la trasgressione serve all'affermazione della norma».

²⁶ Come notava efficacemente Giovanni Boccaccio nel suo commento al canto VI, si tratta di atti tipici della “comunicazione gestuale” canina: «sí come ne' superiori cerchi è addivenuto all'autore d'essere stato con alcuna parola spaventato da' diavoli presedenti a' cerchi, ne' quali disceso è, cosí qui similmente mostra Cerbero averlo voluto spaventare. E questo, con quello atto generalmente soglion fare i cani, quando uomo o altro animale vogliono spaventare: inanzi ad ogni altra cosa gli mostrano i denti» (G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. VI, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965, p. 211).

estrema nel vigore degli istinti e degli appetiti, impazienti e ribelli, infesti ai dannati e volubilmente rissosi tra loro»²⁷.

Suprema manifestazione del realismo comico-drammatico di Dante, le scene di cui sono protagonisti gli «angeli neri» (*Inf.* XXIII, 131) sono rimarcate in primo luogo dai loro fulminei e minacciosi scatti, sin dal primo apparire: «e vidi dietro a noi un diavol nero / correndo su per lo scoglio venire. (*Inf.* XXI, 29-30).

Passando al Purgatorio, va innanzitutto messo in rilievo il ruolo della gestualità del Dante-personaggio, uomo vivo in un mondo di ombre. *Homo viator* nel senso pieno dell'espressione, egli è, dunque, fondamentalmente un corpo in movimento che qui, sulla montagna purgatoriale, compie un reale e al contempo allegorico viaggio di ascesa in cui il percorso verticale si alterna a spostamenti in orizzontale indotti dalla particolare conformazione “a balze” dei luoghi. Di conseguenza gli atti corporei più frequenti sono quelli del salire, perlopiù con fatica, e del deambulare lungo le cornici. Sono sempre movimenti condivisi tra Dante e Virgilio ed assolvono ad una funzione prevalentemente prossemica o “di contesto”, ossia forniscono indicazioni sulla collocazione spaziale dei due viaggiatori e sui loro spostamenti. Implicita è, comunque, una funzione “mitico-simbolica” – per dirla con Greimas²⁸ – di questi stessi gesti che alludono al faticoso cammino ascensionale di liberazione dell'anima dalle scorie peccaminose²⁹, soprattutto all'inizio del percorso; o che, nel caso degli spostamenti in orizzontale caratterizzati dal costante virare “a destra”, rimandano alla direzione morale verso il bene e la verità.

Se i gesti di Dante, per quanto caricati di valenze simbolico-allegoriche, appaiono come naturali manifestazioni della sua vitale dimensione corporea, quelli delle anime purgatoriali dovrebbero o potrebbero avere una dimensione “transumana”. E in parte è così, poiché la legge stessa del contrappasso, in continuità con l'Inferno, vige anche nel Purgatorio e si traduce spesso in posture e movimenti obbligati che condizionano la naturalità degli atti dei penitenti. È il caso dei superbi della prima cornice che, schiacciati dai pesanti macigni che portano sulla cervice, sembrano perdere

²⁷ B. Tommaso Sozzi, *Il canto XXII dell'«Inferno»*, Lectura Dantis Scaligeri, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 29.

²⁸ Cfr. A. J. Greimas, *Conditions d'une sémiotique du monde naturel*, in «Langages», a. III, 1968, n. 10, p. 9).

²⁹ «Dante stesso ha piena cognizione – ha scritto a questo riguardo G. Petrocchi (*L'attesa di Belacqua*, in «Lettere italiane», n. 3, 1954, p. 224) – che la fatica è superabile con le forze che promanano dalla sua esigenza di purificazione, e che quindi è l'ascesi che consente l'ascesa».

i connotati umani e assomigliare, nella loro posa rannicchiata e nella dolorosa contrazione della figura, a vere e proprie cariatidi con le «ginocchia al petto» (*Purg.* X, 132). Oppure degli accidiosi, nella quarta cornice, che corrono impetuosamente ad espiazione della loro colpevole inerzia in vita. O, ancora, della schiera di avari e prodighi che, nella quinta cornice, piange «giacendo a terra tutta volta in giuso» (*Purg.* XIX, 72). La *poena sensus*, in ragione di una visione “ilomorfa” di anima e corpo³⁰, impone che la scomposta cinetica corporea sia espressione antifrastica di un equilibrio voluto da Dio e temporaneamente smarrito dai peccatori, e dunque «assume la condizione di essere orribilmente la concretizzazione visibile del peccato stesso».³¹

Ma Dante è anche e soprattutto – come ha magistralmente dimostrato Auerbach – “poeta del mondo terreno”, per cui «solleva magicamente i suoi ascoltatori in un nuovo mondo che nella sua lontananza è talmente impregnato del ricordo del reale da sembrare il solo mondo autentico».³² E allora le figure che nascono dalla sua fantasia non possono che essere gli attori di un dramma che conserva saldi addentellati con la vita vissuta sulla terra e ne riproduce mimicamente in primo luogo gli aspetti concreti. I gesti delle anime, le movenze e le posture dei loro corpi sì “aerei”, ma anche eccezionalmente “fisici”, sono a tutti gli effetti strumenti di comunicazione e palesano, come su un immenso palcoscenico, sentimenti tipicamente umani: incertezza, timore, speranza, stupore, curiosità, disperazione, rimorso, desideri. Di certo, rispetto agli scenari infernali in cui prevalgono gesti e sentimenti parossistici o a quelli paradisiaci, dove predominano atteggiamenti di fissità ieratica, qui, nel Purgatorio, è dato osservare una selezione tendenzialmente “livellata” dei comportamenti che si traduce in un corrispettivo rallentamento del movimento.

Il Paradiso infine. Già solo ad effettuare una ricognizione statistica, la prima cosa notevole che balza all’occhio è che l’incidenza dei gesti – riferibili sia al Dante-personaggio e alla sua guida principale che alle *dramatis personae* in cui si imbattono – nel *Paradiso* è senz’altro inferiore rispetto a quella riscontrabile nelle prime due

³⁰ Cfr. M. Gragnolati, *Dal riflesso al mezzo. Il corpo animato tra Inferno e Purgatorio*, in Id., *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013, pp. 69-78.

³¹ S. Pasquazi, *Il contrapasso*, in Id., *All’eterno dal tempo. Studi danteschi*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 43.

³² E. Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, [1929] in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 156.

cantiche. Basterebbe soffermarsi sulle occorrenze del termine “mani” – strumenti gestuali per eccellenza – per averne tangibile attestazione: escludendo i contesti in cui è usato in accezione figurata, si riscontrano cinque presenze nell’*Inferno*, quattordici nel *Purgatorio* e una sola nel *Paradiso* («Vinca tua guardia i movimenti umani: / vedi Beatrice con quanti beati / per li miei prieghi ti chiudon le mani!», *Par.* XXXIII, 37-39)³³. Si tratta di un dato che da una parte conferma l’immagine tradizionale del Purgatorio come il più umano dei regni oltremondani e, dall’altra, induce a pensare che il Paradiso sia il luogo in cui effettivamente la corporeità cessa di avere qualsiasi consistenza, prefigurando una definitiva dissoluzione dell’identità soggettiva nella trascendenza³⁴. Il gesto, come sentenzia Ugo di San Vittore «*est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum*»³⁵, e dunque l’evanescenza assoluta del corpo comporterebbe di necessità l’assenza categorica di movimenti e di figurazioni plastiche delle membra. Del resto, Dante è ben consapevole dei principi della fisica aristotelica (ripresi e attualizzati nell’ambito della Scolastica) in base ai quali il movimento è concepibile solo in relazione ad un corpo che lo compie³⁶: questo assioma ben si presterebbe ad inquadrare il sistema cinetico del Paradiso anche per quel che concerne i personaggi a cui Dante affida il ruolo di attori principali della messa in scena, a partire da se stesso e da Beatrice che lo guida. Tuttavia nel terzo regno la gestualità non scompare del tutto; semmai assume tratti peculiari in ragione della selezione che il poeta opera.

Le singole anime non sono caratterizzate da specifici movimenti o gesti, se non – come avviene con Piccarda – per qualche sorriso, che tuttavia, per quanto espresso dai

³³ Le citazioni del poema dantesco sono tratte da D. Alighieri, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994 (disponibile anche in rete all’indirizzo: <https://www.danteonline.it>).

³⁴ Cfr. M. Gragnolati, *Ombre e abbracci. Riflessioni sull’inconsistenza nella Commedia di Dante*, in «Chroniques italiennes», a. II, 2020, (Série web), n. 39, pp. 43.

³⁵ Ugo di San Vittore, *De disciplina servanda in gestu*, in Id., *De institutione novitiorum*, in *Patrologia Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parigi, 1880, vol. CLXXVI, p. 938.

³⁶ Nella *Vita Nuova* (XXV, 2), Dante, parlando della natura di Amore, scrive: «Dico che lo vidi venire; onde, con ciò sia cosa che venire dica moto locale, e localmente mobile per sé, secondo lo Filosofo, sia solamente corpo, appare che io ponga Amore essere corpo». Il Filosofo è ovviamente Aristotele: i riferimenti alla questione sono sia nel *De Caelo* – o meglio nel commento di Averroè a questo trattato (come sostiene De Robertis) sia nel *De motu animalium*, che Dante conosceva sicuramente, anche attraverso i commenti e le riprese di San Tommaso d’Aquino (ma argomentazioni simili si trovano anche in Alberto Magno); cfr. S. Gentili, *Due definizioni di ‘cuore’ nel Convivio di Dante: «secreto dentro», «parte dell’anima e del corpo»* (II, 6, 2), in «Lettere italiane», a. LIV, n. 1, 2002, pp. 3-36. Le opere minori di Dante sono citate dall’edizione D. Alighieri, *Opere*, 2 voll., a cura di G. Albanese, G. Fioravanti, C. Giunta, G. Gorni, D. Quagliani, M. Tavoni, C. Villa, Milano, Mondadori, 2011-2014.

suoi «occhi ridenti» (*Par.* III, 42), non è distinto più di tanto da quello delle altre anime della sua schiera («Con quelle altr'anime pria sorrise un poco», *Par.* III, 67). Lo stesso Dante sembra aver perso la sua integrità corporea, e con essa le facoltà gestuali: se nell'Inferno e nel Purgatorio il ricorso a mani e piedi è piuttosto frequente, ora le uniche parti del corpo chiamate in causa sono il viso e gli occhi. Il verbo prevalente che descrive i suoi atti è “volgersi”; e si tratta di un movimento che quasi sempre impegna il capo per meglio direzionare lo sguardo³⁷. Anche lo spostamento da un cielo all'altro avviene in maniera impercettibile, a differenza di quanto succede nei primi due regni oltremondani, dove il trasferimento da un luogo all'altro è spesso rimarcato con particolari che mettono in luce il dinamismo corporeo: nel cronotopo paradisiaco tempo e spazio sono annullati, persino la velocità del moto – messa in risalto un paio di volte – non sembra configurarsi più come rapporto tra due dimensioni fisiche. Paradigmatica risulta in tal senso la notazione di *Par.* X (34-26) relativa all'ascesa fulminea al cielo del Sole, ad una velocità che supera quella del pensiero: «e io era con lui; ma del salire / non m'accors'io, se non com'uom s'accorge, / anzi 'l primo pensier, del suo venire». Ma anche l'ascesa al cielo di Marte, dopo l'abbaglio subito alla vista di Beatrice, avviene quasi insensibilmente: «Quindi ripreser li occhi miei virtute/ a rilevarsi; e vidimi translato / sol con mia donna in più alta salute» (*Par.* XIV, 82-84).

Tutto dunque passa attraverso gli occhi e gli sguardi: persino l'ineffabilità del divino può essere allusa tramite il ricorso ad una magnetica congiunzione del potere (o meglio, superpotere) visivo con il «vivo raggio» del «valore infinito».

Nella dinamica comunicativa del terzo regno, acquistano peculiare rilievo i segnali quasi impercettibili che passano attraverso gli occhi, in particolare di Beatrice. È tuttavia altrettanto notevole che i riferimenti agli sguardi della “gentilissima” siano generalmente associati ad azioni come il ridere (o meglio, sorridere) e all'evocazione di una luce che va progressivamente accentuandosi man mano che ci si avvicina alla *visio*

³⁷ Basti il rinvio a situazioni come quelle descritte nei versi che seguono: «e fissi li occhi al sole oltre nostr' uso» (I, 54), «e io in lei le luci fissi, / di là sù rimote (I, 65-66), «mi torse il viso a sé» (II, 46), «leva' il capo a proferer più erto» (III, 6), «per veder di cui fosser, li occhi torsi / e nulla vidi, e ritorsili avanti / dritti nel lume de la dolce guida» (III, 21-23), «La vista mia, [...] / volsesi al segno di maggior disio» (III, 124-126), «Poscia che li occhi miei si fuoro offerti / a la mia donna reverenti, [...] / rivolsersi a la luce che promessa / tanto s'avea (VIII, 40/45), «poscia rivolsi a la mia donna il viso» (XV, 31), «Io mi volsi a Beatrice, [...]» (XV, 31), «Io mi rivolsi a l'amoroso suono» (XVIII, 7), «Io mi rivolsi dal mio destro lato» (XVIII, 52), «poscia rivolsi li occhi a li occhi belli» (XXII, 154), «quando mi volsi al suo viso ridente» (XXVII, 96), «e volgeami con voglia riaccesa» (XXXI, 55).

Dei. Già nel cielo della Luna, Dante – vittima di un’illusione ottica che lo induce a considerare come «specchiati sembianti» i volti delle prime anime incontrate nel Paradiso – orienta prontamente i suoi occhi «dritti nel lume de la dolce guida, / che, sorridendo, ardea ne li occhi santi» (*Par.* III, 23-24). Analogamente, nel cielo di Mercurio, di fronte alle titubanze del suo protetto, la donna lo irraggia «d’un riso / tal che nel foco faria l’uomo felice» (*Par.* VII, 16-17); in quello del Sole, gli comunica con il sorriso il suo compiacimento riguardo alla concentrazione sul pensiero di Dio: «Non le dispiacque; ma sì se ne rise, / che lo splendor de li occhi suoi ridenti / mia mente unita in più cose divise» (*Par.* X, 61-63). Nell’ascesa al cielo di Marte, Beatrice si mostra «sì bella e ridente» (*Par.* XIV, 79) in tutta la sua ineffabile oltranza, così come – in occasione dell’incontro con Cacciaguida – nei suoi occhi Dante vede ardere «un riso» (*Par.* XV, 34) che gli trasmette una gioia infinita. In qualche raro caso quel sorriso si “umanizza”, si fa espressione di un giudizio indulgente verso il pellegrino, come quando questi – sempre nel contesto cacciaguidiano – si sofferma sull’uso del “voi” riferito al trisavolo e Beatrice «ridendo» pare «quella che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra» (*Par.* XVI, 14-15). Ma, specie nel tratto finale del percorso che conduce alla meta del viaggio, il suo «santo riso» si carica vieppiù di valenze transumane, diviene metonimico di quello che domina nelle più alte sfere, anticipando il «riso / de l’universo» (*Par.* XXVII, 4-5) che è lo stesso di Dio, la «luce eterna» che ama e “arride” se stessa³⁸. Ed anche l’ultima mediazione – quella di San Bernardo – che conduce Dante (dopo una triangolazione di sguardi con Maria) alla visione suprema, passa attraverso un quasi impercettibile gesto che si riassume in un sorriso.

Il sorriso di Beatrice e delle altre anime è ipostasi di una condizione paradisiaca, esperibile solo nel «loco / fatto per proprio de l’umana spece» (*Par.* I, 56-57). Quel sorriso, però, è anche luce che richiama altra luce, e dunque – chiudendo il sillogismo – è manifestazione del divino, se è vero che *Deus lux est* e, in virtù della sua perfezione, non può essergli ignota la capacità di sorridere. In senso anagogico-figurale allora il sorriso – quello degli esseri umani nella loro parzialità e quello dei beati come figure adempite – è anche e soprattutto scintilla del Creatore nella creatura.

³⁸ «O luce eterna che sola in te sidi, / sola t’intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!» (*Par.* XXXIII, 124-126). I due ultimi verbi generalmente sono interpretati come un’endiadi, con valore di “ti compiaci”; in realtà, tenendo conto dell’etimologia latina di “arridere” (da “adridere”), essi indicherebbero due azioni distinte, ossia quella dell’amare e del sorridere con grazia.