

La *Commedia* degli sguardi

Potenza evocativa e comunicativa degli occhi nel poema dantesco



In copertina, nell'ordine dall'alto:

1. Doré Gustave, *The saintly throng in the shape of a rose*, engraving, 1868, in *The vision of Purgatory and Paradise by Dante Alighieri* (London and New York: Cassell, Petter, and Galpin [1868?]).
2. Doré Gustave, *Dante and Virgil gazing at the stars*, engraving, 1890, in *Dante Alighieri's Inferno from the Original by Dante Alighieri and Illustrated with the Designs of Gustave Doré* (New York: Cassell Publishing Company, 1890).
3. Doré Gustave, *Dante and Beatrice ascend to the sphere of Mars*, engraving, 1868, in *The vision of Purgatory and Paradise by Dante Alighieri* (London and New York: Cassell, Petter, and Galpin [1868?]).
4. Doré Gustave, *Dante with Pope Adrian V*, engraving, 1868, in *The vision of Purgatory and Paradise by Dante Alighieri* (London and New York: Cassell, Petter, and Galpin [1868?]).

Illustrazioni tratte da:

The World of Dante, online project sponsored by the Institute for Advanced Technologies in the Humanities, University of Virginia
http://www.worldofdante.org/gallery_dore.html

INDICE

INTRODUZIONE

PARTE PRIMA

Primo viene...l'occhio

Capitolo 1

<i>Il primato degli occhi e la cultura medievale</i>	17
1.1. <i>Ruolo pedagogico dell'immagine</i>	18
1.2. <i>Tra scienza e letteratura, lo studio della vista</i>	18
1.3. <i>Amore e passione attraverso gli occhi</i>	19
1.4. <i>La vista nella quotidianità e nella tradizione popolare</i>	20
1.5. <i>La risposta della Chiesa: il trionfo delle visioni e il primato della "seconda vista"</i>	22

Capitolo 2

<i>"Visività" della Commedia. Dante e la percezione, tra scienza, dottrina e arte cinematografica</i>	25
2.1. <i>Una narrazione "visiva": "l'occhio intorno invio: e veggio"</i>	25
2.2. <i>Tra scienza ottica e prospettiva: inganni ottici e metamorfosi della visione</i>	27

Capitolo 3

<i>Come a teatro: gestualità e comunicazione visiva nella Commedia</i>	34
3.1. <i>Dante e le arti</i>	34
3.2. <i>Il teatro sopra tutte</i>	35

PARTE SECONDA

Leggere la *Commedia* attraverso gli sguardi

INFERNO. *Il buio della vista, la cecità del peccato*

1. <i>L'inizio del viaggio e il regno delle tenebre: il buio della vista</i>	39
2. <i>Incontri ed apparizioni: la fatica dello sguardo, le illusioni ottiche</i>	42
2.1. <i>La vista affaticata</i>	42
2.2. <i>Apparizioni improvvise</i>	45
3. <i>Dante: lo sguardo del pellegrino attraverso la notte</i>	50
3.1. <i>Dallo smarrimento nella selva alla minaccia degli incontri: gli occhi della paura e del turbamento</i>	50
3.2. <i>Gli occhi rapiti dalle apparizioni e la curiosità dantesca</i>	53
3.3. <i>Lo sguardo abbassato: vergogna e compassione</i>	56
4. <i>Virgilio: gli occhi della guida</i>	59
4.1. <i>Gli occhi della Ragione: lo sguardo che salva, conforta e corregge</i>	59
4.2. <i>Gli occhi abbassati: la sconfitta e il rammarico del maestro</i>	62
4.3. <i>Virgilio legge nella mente di Dante, capirsi con gli occhi</i>	64
5. <i>Le anime: gli occhi della sorpresa, della sfida e della vergogna</i>	67
5.1. <i>La curiosità delle anime per Dante vivo</i>	67
5.2. <i>Pene e dannazione: l'occhio cieco del peccato</i>	67
5.3. <i>Un caso esemplare: gli occhi del conte Ugolino</i>	78
5.4. <i>Sguardo basso e nascondimento: gli occhi della vergogna e del fastidio</i>	80
5.5. <i>L'eccezione: lo sguardo saggio degli spiriti magni</i>	84
6. <i>Guardiani, diavoli e personaggi mostruosi: gli occhi nel regno del male</i>	87
6.1. <i>«Caron dimonio con occhi di bragia»</i>	87
6.2. <i>Medusa e lo sguardo che pietrifica</i>	88
6.3. <i>Lucifero: lo sguardo accecato dalla superbia</i>	90
7. <i>Beatrice, Lucia e la Vergine: la catena della Grazia che veglia sul pellegrino</i>	91

PURGATORIO. *Il trionfo dello sguardo, dall'umano verso il divino*

1. Dal regno delle tenebre alla luce: la riconquista della vista.....	97
2. Incontri ed apparizioni.....	99
3. Dante: lo sguardo del pellegrino	102
3.1. La sete di conoscenza, gli occhi “ghiotti”	102
3.2. L'inadeguatezza dell'occhio umano	103
3.3. Lo sguardo basso: reverenza, “pensamento” e pentimento	103
3.4. Verso la visione estatica: gli occhi velati e il silenzio dei sensi	108
4. Virgilio: gli occhi del maestro.....	111
4.1. Virgilio e Dante: lo sguardo di intesa	111
4.2. Lo sguardo abbassato: incertezza e inadeguatezza.....	115
4.3. Commozione e rimpianto: gli sguardi dell'addio	117
5. Le anime del Purgatorio: gli occhi della sorpresa e del pentimento	120
5.1. Lo stupore delle anime per Dante vivo	120
5.2. Peccati ed espiazioni: l'occhio distolto dal Vero Amore.....	123
6. Beatrice: lo sguardo che salva	132
7. Il potere della vista, tra visione e creazione: “visibile parlare” e il sogno della femmina balba.....	138
7.1. La cornice dei superbi e il “visibile parlare”.....	138
7.2. Tra sogno e illusione: l'inesauribile potenza creativa dello sguardo	140

PARADISO. *Il trionfo della luce, gli occhi della mente*

1. <i>L'ultima tappa del viaggio: luci e abbagli tra cieli e stelle, verso lo sguardo che si rinnova</i>	145
2. <i>Incontri ed apparizioni: anime evanescenti e occhi luminosi tra folgori e illusioni ottiche</i>	148
2.1. <i>Tra realtà e riflesso, l'inganno visivo delle anime-perle</i>	148
2.2. <i>Rapidi congedi e comparse fulminee</i>	150
3. <i>Dante: lo sguardo del pellegrino alle soglie del Cielo</i>	153
3.1. <i>Gli occhi attenti e fissi, lo sforzo della vista e la curiosità dantesca</i>	153
3.2. <i>Uno sguardo rituale dall'alto: la presa di distanza dalle miserie umane</i>	156
3.3. <i>Tra repulsione e attrazione dello sguardo: abbagli, smarrimenti e contemplazione estatica</i>	158
3.3.1. <i>Gli occhi di Beatrice</i>	158
3.3.2. <i>Verso più alti abbagli</i>	160
3.4. <i>La conquista finale: la vista rinnovata e l'attrazione irresistibile per Dio</i>	164
4. <i>Beatrice: gli occhi della guida, specchi del divino</i>	171
4.1. <i>Beatrice specchio di Dio: bellezza luminosa che aumenta, la salita con lo sguardo e i fenomeni di riflessione</i>	171
4.1.1 <i>Attraverso gli occhi di Beatrice, contemplare il riflesso di Dio</i>	171
4.1.2. <i>Fulminee ascese attraverso lo sguardo</i>	173
4.2. <i>Lo sguardo che salva e conforta, incoraggia e corregge</i>	178
4.2.1. <i>Il volto materno di Beatrice</i>	179
4.2.2. <i>Una guida saggia e ferma</i>	181
4.3. <i>Comunicare con gli occhi: leggere nella mente di Dante</i>	183
4.4. <i>Lo sguardo del silenzio e dell'attesa</i>	185
4.5. <i>Il congedo finale: l'emozione di un addio attraverso gli occhi</i>	187
5. <i>La corte del cielo: beati e creature angeliche, gli occhi innamorati del divino</i>	191
5.1. <i>Gli occhi ridenti dei beati: lucerne accresciute nella Carità dell'incontro con Dante</i>	191
5.2. <i>Un esempio di santità: lo sguardo innamorato e fiero di Francesco</i>	195
5.3. <i>Gli specchi di Dio: lo sguardo perfetto degli angeli</i>	197

6. <i>La Vergine Maria: lo sguardo di madre che ride e contagia l'Amore</i>	200
6.1. <i>La prima apparizione e i preannunci dell'incontro</i>	200
6.2. <i>Gli occhi ridenti che innamorano e diffondono gioia</i>	200
6.3. <i>Lo sguardo che intercede: la "viva stella" tra l'uomo e Dio</i>	202
7. <i>Lo sguardo di "Colui che tutto vede": l'immensità del divino abbraccia il limite umano</i>	205
7.1. <i>L'occhio gioioso che vagheggia il Creato</i>	206
7.2. <i>La predestinazione umana e il disegno di Dio</i>	207
7.3. <i>L'insondabilità del consiglio divino e le molteplici forme di Dio: abisso marino, fonte, quadro, specchio</i>	208
7.4. <i>Le risposte umane al limite imposto: cieca superbia o gioiosa accettazione. La missione dantesca</i>	211

CONCLUSIONI

Bibliografia

INTRODUZIONE

La Commedia di ieri e di oggi.

Il viaggio di uno sguardo alla ricerca, cammino dell'uomo di ogni tempo

La *Commedia* racconta il viaggio di Dante, ma soprattutto l'itinerario di ogni uomo alla ricerca di una risposta sulle domande fondamentali della vita. Tutto sembra ruotare attorno ad una dinamica di sguardi, di scambi comunicativi di cui la *Commedia* è intessuta. Quello di Dante è il viaggio di uno sguardo. È il percorso compiuto dagli occhi di ogni pellegrino che si trova a vivere sulla terra, come un esiliato dal cielo, e per questo alla continua ricerca di un senso al suo esistere, in attesa di poter godere finalmente del ricongiungimento con il Padre, con il Bene supremo da cui egli stesso proviene. E questo ritorno, secondo Dante, è il desiderio più alto a cui dovrebbe tendere ogni essere umano che, posto in cammino su questa terra, sembra continuamente chiamato a riconoscere nel creato la presenza di un Dio che l'ha pensato, voluto e amato, riconoscendosene quindi parte integrante.

La *Commedia* è il racconto di uno sguardo che accetta un cambiamento, che assume la responsabilità dei propri errori e decide di affidarsi alla guida del cielo per ritrovare la strada che appare smarrita. È il diario di viaggio di un uomo-pellegrino, Dante, ma anche di ogni uomo del passato e del presente: lo sfondo che l'autore ha scelto per il suo poema è l'Aldilà, ma in realtà nel pellegrinaggio del poeta attraverso i tre regni dell'Inferno, Purgatorio e Paradiso si può riconoscere il percorso che ogni uomo compie già ora e qui, sulla terra. L'itinerario di Dante è quindi il viaggio dello sguardo di ogni uomo.

Nell'Inferno Dante fa esperienza del dolore, dello sconforto, dell'ira che accecano l'essere umano nella difficoltà. Così nella vita gli occhi dell'uomo possono abbassarsi, perdendo di vista la vera meta e il vero Bene. Nel regno infernale si ritrova

lo sguardo di chi fa esperienza del buio dei propri errori, della difficoltà quotidiana, dello sconforto a cui spesso la vita sottopone, mettendo a nudo fragilità e limiti.

Nel Purgatorio, invece, Dante è chiamato a rinnovarsi e ad affrontare le proprie mancanze, che erano state causa del suo smarrimento. Per fare questo è necessario uno sguardo nuovo, che prendendo atto del proprio peccato sappia chiedere perdono e alzarsi con coraggio a cercare la Verità. Il Purgatorio mette allora in scena la storia dello sguardo di ogni uomo che, una volta conosciuto il buio e l'errore, sceglie di avere coraggio e di provare ad alzarsi e guardare oltre; è la storia di colui che, riconoscendo con umiltà le proprie mancanze, alza gli occhi con speranza alla ricerca di una nuova opportunità. È la vicenda di occhi che con coraggio si rialzano e cercano la risposta di un altro sguardo, quello del Padre misericordioso al quale ogni uomo chiede di essere guardato, custodito e perdonato con comprensione e amorevolezza. Nel Purgatorio si celebra la salita, la liberazione degli occhi umani dalle distrazioni terrene e dalla superbia che tanto più atterrisce quanto promette il superamento dei limiti.

Infine vi è lo sguardo di Dante in Paradiso in cui il processo di purificazione della vista raggiunge il suo compimento. I suoi occhi, spesso sottoposti alla luce abbagliante, superano la difficoltà temporanea e si lasciano plasmare lungo il percorso, accrescendosi in potenzialità e capacità, fino a permettergli di saggiare, anche se per un brevissimo ma straordinario istante, la grandezza di Dio. Il Paradiso ritrae lo sguardo di tutti gli uomini che scelgono con coraggio e fede di cercare la felicità al di sopra delle cose umane; sono gli occhi che decidono di guardare oltre, di "volare alto", di scoprire cosa ci sia al di là della semplice apparenza, delle miserie e preoccupazioni di questo mondo. Sono gli occhi che, pur non dimenticando la realtà umana, si impegnano a proiettare la propria meta verso il cielo, riconoscendo sempre più fermamente che in quella direzione si troverà la sola e piena risposta al desiderio di felicità e amore per cui l'uomo è stato creato: «La cantica finisce, come le altre due, con la parola *stelle*: e infatti tutta la *Commedia* non è che il racconto dello sforzo dell'uomo a guardare verso l'alto, a salire». ¹

Ma la *Commedia* non è solo la storia del percorso visivo di Dante, del pellegrino che cresce e matura verso l'incontro con Dio. Il poema dantesco è una storia di sguardi,

¹ Garavelli – Corti 1994, p. 601. Cit. da Bosco – Reggio 1988: Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*. A cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. 503-504.

di scambi visivi, di comunicazione. Il cammino del pellegrino, infatti, non avrebbe senso e forse non avrebbe addirittura luogo, se non considerato all'interno di una continua dialettica con le numerose figure e apparizioni che segnano il suo cammino. Si può dire che la *Commedia* sia il poema degli incontri e che grazie ad essi sia reso possibile il percorso e il cambiamento interiore del poeta. Dante cresce, cambia, impara, conosce, si confronta, condivide esperienze, sbaglia e si corregge proprio grazie alle presenze che incontra. In primo luogo il poeta osserva e apprende l'esempio delle sue guide (il dolce padre Virgilio, l'amata Beatrice e San Bernardo); inoltre impara a commuoversi ed emozionarsi, a provare pietà e dolore, a sentire e compatire, grazie agli incontri con le anime dei tre regni; sperimenta l'errore, il pentimento, l'espiazione fino alla gioia suprema, ma sempre accompagnato da altri che insieme a lui provano l'esperienza del cammino. I suoi occhi incontrano altri occhi, osservano, si inteneriscono, provano vergogna, stupore, dolore, entrando in un dialogo continuo con chiunque si presenti sulla sua strada.

Anche in questo senso il viaggio compiuto dagli occhi di Dante è simile a quello che ogni uomo, anche oggi, sperimenta nella propria vita. Il viaggio stesso, l'itinerario di ognuno su questa terra acquista senso e si arricchisce continuamente dall'incontro con il prossimo, con gli altri pellegrini che insieme sono stati posti in cammino fino al raggiungimento della meta comune, il ritorno alla patria celeste. Tale esperienza non può esulare dall'incontro e dalla comunicazione con l'altro e proprio da questo scambio reciproco il percorso compiuto non può che risultare arricchito.

In tale prospettiva, e ancor più attraverso l'esperienza della *Commedia*, si svela il ruolo chiave assunto dallo sguardo: la sostanza più viva dell'incontro di ogni uomo con il suo simile sulla via della conoscenza di sé, oltre che del mondo, fino all'approdo finale della piena realizzazione della propria esistenza.

Le ragioni di una scelta, verso altri spunti di lettura

Il fascino indiscutibile esercitato dalla *Commedia* di Dante è alla base dell'interesse di tanti approfondimenti e si riconosce senza dubbio anche all'origine di questo lavoro. L'idea principale su cui la mia analisi è costruita deriva però, al contempo, dalla concretezza di un'esperienza legata al contesto didattico, alla fruizione del poema dantesco nella scuola.

Grazie ad un breve, ma significativo periodo di tirocinio formativo presso uno dei licei della città di Vicenza, ho avuto occasione di presentare in una classe quarta la lettura di alcuni canti della *Commedia*. L'avvicinamento all'opera dantesca è stato proposto nel tentativo di attirare l'attenzione degli studenti attraverso una lettura che si servisse degli indizi sensoriali e soprattutto visivi presenti nel testo, invitando i ragazzi ad immaginare, a chiudere gli occhi e fare esperienza concreta del viaggio di Dante, quasi fingendosi i protagonisti. L'attrazione dei ragazzi nei confronti della *Commedia* è sempre notevole, a conferma della forza comunicativa che il testo continua a trasmettere anche dopo secoli. Così il riepilogo proposto agli stessi studenti il giorno successivo si è rivelato alquanto significativo, se non sorprendente: la memoria dei dettagli figurativi, della gestualità, così magistralmente dipinti dall'autore, era impressa vividamente nei ragazzi, che si sono mostrati desiderosi di procedere ulteriormente nella lettura.

Da tale esperienza si è allora rafforzata la convinzione della possibile efficacia di una lettura del poema che si basasse proprio su quelle potenzialità visive, su quelle suggestioni quasi teatrali o cinematografiche, che avevano evidentemente colpito il giovane pubblico, come già probabilmente i lettori delle epoche passate.

A partire dalle riflessioni sopra riportate, ha preso forma questo lavoro, articolato in due momenti distinti, ma complementari.

1. Partendo dalla considerazione del ruolo fondamentale svolto dallo sguardo e dalla vista nella conoscenza umana in qualsiasi epoca, ho cercato in primo luogo di fornire un breve quadro delle conoscenze e tradizioni riguardanti la vista e i suoi processi nell'epoca in cui il poema dantesco si è formato e dalle quali l'opera non può che aver attinto notevoli influenze e ispirazioni. L'attenzione si

è poi focalizzata in modo particolare sulla “visività” di cui sembra sostanziarsi il tessuto narrativo della *Commedia*. A tale scopo mi sono proposta di indagare alcune possibili componenti scientifiche o dottrinali che sembrano sottostare al testo, ma soprattutto le qualità più propriamente artistico-drammatiche dell’opera, le quali permettono di avvicinare molte pagine del poema a vere e proprie *pièces* teatrali o a scene cinematografiche, in virtù della potenza comunicativa ed espressiva di sguardi e gestualità di cui la *Commedia* è intessuta.

2. Sulla base delle riflessioni condotte in questa prima parte, ho poi tentato un avvicinamento diretto al poema dantesco, proponendo una lettura complessiva del testo attraverso l’analisi di alcuni passi selezionati. Tale scelta si è delineata nell’intento di rilevare luoghi significativi in cui la potenzialità evocativa e comunicativa del testo riesce a rivelarsi maggiormente, attraverso visioni, illusioni ottiche, viva gestualità, giochi di sguardi che continuamente vengono offerti agli occhi del lettore.

Pur nella consapevolezza che scrivere di Dante, e soprattutto della *Commedia*, non è al giorno d’oggi cosa facile, per vastità di materiali e complessità della materia, mi sono provata nell’offrire questa ricerca, che non si prefigge l’ambizione di acquisire nuovi risultati, ma si propone piuttosto quale spunto per una possibile rilettura del poema dantesco, senza eccezionali pretese di originalità, osservandolo da uno specifico e particolare angolo prospettico. Da tale angolazione si cercherà di cogliere, se e dove possibile, all’interno della moltitudine di suggestioni di cui la *Commedia* si sostanzia, la presenza di un eventuale filo conduttore in grado di collegare visioni e sguardi verso un probabile progetto di significato unitario, che l’autore potrebbe aver voluto suggerire ai suoi lettori.

Ecco spiegata allora anche la scelta del titolo, “La *Commedia* degli sguardi”, quale eco suggestiva dell’antica commedia dell’arte, indice dell’intento fondamentale della ricerca nel portare in superficie le potenzialità della componente visiva e gestuale dell’opera, sostanza fondamentale nell’arte del teatro di ogni tempo e rinnovata con originale abilità espressiva nel poema di Dante.

PARTE PRIMA

Primo viene...l'occhio

Capitolo 1

Il primato degli occhi e la cultura medievale

Il ruolo fondamentale esercitato dalla vista nell'esperienza umana è rilevabile in modo indiscutibile sin dai tempi antichi: si pensi che alcune azioni che appartengono all'esperienza quotidiana dell'uomo, quali affascinare, apparire, assomigliare, conoscere, ideare, invidiare, mostrare, prevedere, sapere, seguire... sono ascrivibili nelle lingue indoeuropee proprio al campo semantico del vedere.²

Nelle Sacre Scritture si eleva a Dio la preghiera di essere custoditi come il bene più prezioso: «Proteggimi come la pupilla dell'occhio» (*Sal. 17, 8*)³; la stessa prima azione d'amore del Signore, la creazione, è subito seguita dalla contemplazione del suo sguardo: «Dio *vide* quanto aveva fatto, ed ecco, era cosa molto buona» (*Gen. 1, 31*). Così anche gli antichi avevano colto la centralità della facoltà visiva, quale strumento fondamentale di conoscenza, come testimoniano i primi filosofi da Platone ad Aristotele: vedere significa prendere coscienza del mondo circostante, conoscerlo e saperlo dominare.

Grazie a questa centralità di ruolo, l'occhio ha assunto nella tradizione una serie di significati simbolici, anche opposti: esso appare organo della concupiscenza, nella sua dimensione corporea, ma anche tramite per il mondo celeste, riflesso del firmamento, in quanto dotato di luce interna.

A tali suggestioni non sfugge certamente il Medioevo che, in quanto epoca profondamente intrisa di cristianità, di codici morali ed etici, ma anche di superstizione e immaginazione, contribuisce apportando notevole arricchimento al *topos* dello sguardo e della visione.

² Zambon – Rosa 1999, pp. 244-245.

³ Zambon – Rosa 1999, p. 247.

1.1. Ruolo pedagogico dell'immagine

Sin dall'epoca dei primi cristiani, ma ancor più nel Medioevo, l'arte ricopre un ruolo fondamentale, in quanto veicolo di messaggi attraverso la vista: pittura, scultura, architettura sono esaltate come strumenti insuperati di comunicazione e soprattutto per il loro ruolo pedagogico e didascalico; attraverso le raffigurazioni risultava infatti possibile l'edificazione morale del popolo illetterato, come affermava la massima: "*Pictura est laicorum litteratura*".⁴ La stessa funzione educativa nei confronti delle masse popolari era poi esercitata attraverso le sacre rappresentazioni, eredi del teatro antico, che spesso erano mute e si servivano della sola suggestione visiva. Altrettanto fondamentale era poi, in un'epoca come quella medievale in cui la cultura passava soprattutto attraverso la memorizzazione, il legame che si instaurava necessariamente tra memoria e vista. Lo stesso Quintiliano, in epoca antica, aveva elaborato per gli studenti un sistema di apprendimento basato sulla combinazione di concetti e immagini per facilitare la memorizzazione e il recupero delle nozioni.⁵ Gregorio Magno agisce in modo analogo nelle sue opere, credendo fortemente nella forza delle immagini come ausili memorativi, con funzione didattica, parlando di *imagines agentes*.⁶

1.2. Tra scienza e letteratura, lo studio della vista.

L'epoca medievale è inoltre il tempo di importanti studi scientifici, tra cui fioriscono la scienza ottica (o *perspectiva*) e gli studi medici. Da questi approfondimenti si rinnovava l'interesse per il funzionamento del corpo umano e la formulazione di teorie che facevano emergere ad esempio il rapporto tra la vista e gli umori, permettendo di identificare molte patologie già dall'aspetto degli occhi. Gli studi sulla prospettiva e le forme della visione portarono alla definizione di alcune teorie sulla prospettiva e su fenomeni visivi quali gli inganni ottici e gli effetti di distorsione dovuti alla distanza o all'azione dell'atmosfera.

⁴ Giallongo 1995, p. 45.

⁵ Cfr. Quintiliano, *Istitutio Oratoria* XI, 2, 10 e 19-30. Per ulteriori approfondimenti sull'arte della memorizzazione e dell'apprendimento sin dalla scuola antica si veda Marrou 1984, pp. 239-275.

⁶ Giallongo 1995, p. 68.

Tali scoperte non rimangono oggetto solamente della scienza, ma aprono nuove riflessioni anche nell'ambito della letteratura. Troviamo allora autori come Jean de Meun, che nel suo *Roman de la Rose* accenna a svariati fenomeni ottici, affronta il problema delle proprietà deformanti degli specchi, giungendo ad affermare il principio della relatività della vista, in quanto essa può essere ingannata da vari fattori fisici, oltre che influenzata da elementi psichici, quali l'immaginazione o le emozioni.

Tra scienza e arte si collocavano poi gli studi di fisiognomica, disciplina atta ad insegnare come leggere nell'apparenza fisica il carattere e la personalità di un individuo, nella convinzione che il linguaggio del corpo, molto più che le parole che possono ingannare, sia in grado di rivelare le profondità dell'animo, altrimenti nascoste.

1.3. Amore e passioni attraverso gli occhi

Terreno privilegiato nel quale il *topos* dello sguardo trova forte spazio è senza dubbio la sfera amorosa e passionale. In un'epoca in cui i rapporti sociali risultano controllati da convenzioni e rigide regole di condotta come il Medioevo, lo sguardo costituisce uno dei pochi se non il solo strumento di comunicazione e di esperienza sentimentale, soprattutto in materia amorosa.⁷ Il corteggiamento, l'espressione delle emozioni e delle intenzioni avvengono quasi esclusivamente attraverso lo scambio di sguardi, spesso rapido e fugace. Tale situazione trova ampio rispecchiamento nella letteratura, in particolare nei modelli della lirica trobadorica e del romanzo cortese, fino al passo successivo dello Stilnovo, nei quali innamoramento e passione passano necessariamente attraverso l'intensità del contatto visivo. Così si trovano ritratti l'amore di Lancillotto e Ginevra, o quello di Tristano e Isotta, per i quali innamorarsi sembra equivalere a guardarsi; o ancora si assiste al racconto dell'innamoramento tra Paolo e Francesca, che scoprono il loro sentimento solo quando i loro sguardi si incrociano, svelando l'identità delle loro emozioni. La possibilità di cogliere l'espressione delle passioni attraverso l'arte dell'osservazione attenta, già teorizzata da Ovidio nell'*Ars amandi*, diventa quindi in quest'epoca dominio della letteratura, quale luogo privilegiato di espressione del non detto.

⁷ Cfr. Pavese 1998, pp. 145-147.

Oltre al dominio letterario si deve poi annoverare anche l'influenza dell'arte degli sguardi su altre forme artistiche, come la pittura. A tale proposito non si può non fare riferimento al realismo e all'intensa espressività degli sguardi nelle opere giottesche, a testimonianza dell'esaltazione della vista come il senso più adatto all'esternazione dei sentimenti.

1.4. La vista nella quotidianità e nella tradizione popolare

Il senso della vista e le regole di condotta legate allo sguardo erano questioni all'ordine del giorno nel mondo medievale. Da un lato si assiste ad una sorta di "rivoluzione del colore", soprattutto da parte del mondo aristocratico, che riscopre l'uso di stoffe pregiate e cangianti come la seta, insieme al gusto per colori spesso vividi e intensi, tra cui il blu, il verde, l'azzurro, il violetto che si affiancano ai tradizionali rosso, bianco e nero (diffusi in epoca altomedievale) a costituire nuove e brillanti gamme cromatiche.⁸ Le stesse descrizioni nelle opere letterarie rispecchiano questa nuova tendenza, esibendo quadri di personaggi dagli abiti e gioielli dal cromatismo vario e luminoso, con l'intento di offrire materiale gradito al rinnovato gusto visivo del tempo. A questa tendenza si opporrà con sempre maggior forza la Chiesa, verso la fine del Medioevo, preoccupata che il piacere visivo procurato da tale esibizione di ricchezza diventasse motivo di sviamento dal cammino della modestia cristiana, opponendo quindi una corrente moralizzatrice che proponeva la rivalutazione del nero e del bianco, come simboli della sobrietà e continenza cristiana.

La questione della condotta e delle regole visive era poi un argomento altrettanto centrale e toccava in modo particolare l'educazione femminile e quella dei fanciulli.⁹ Le giovani ragazze, ad esempio, venivano istruite all'autocontrollo dello sguardo, che doveva essere quanto più spesso abbassato, per non divenire equivoco strumento di messaggi indesiderati, in segno di morigeratezza e pudore. Vigeva dunque l'esaltazione della continenza visiva, in linea con il codice ecclesiastico e aristocratico e in piena opposizione a quello dell'amor cortese, che diventava la sola possibilità di evasione (e

⁸ Per approfondimenti si veda M. Pastoreau 1990.

⁹ Ruolo significativo nell'educazione del tempo ebbe l'opera di Francesco da Barberino; cfr. Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, edizione critica a cura di G. E. Sansone, Zauli, Roma, 1995.

quindi anche possibile scandalo) dalle rigide regole imposte dalla società. Le giovani monache erano educate all'insegna della sobrietà del vestire e degli sguardi, oltre che al silenzio, in quanto "impudicus oculus impudici cordis est nuncius".¹⁰ Un'educazione, quindi, tesa a sottolineare la necessità del controllo dello sguardo, quale veicolo incontrastato di comunicazione ed espressione sentimentale. Anche dopo le nozze alla sposa era richiesta la sobrietà della parola, lo scambio intenso di sguardi rivolto al solo marito e il divieto di cercare stimoli di evasione visivi, ad esempio attraverso l'osservazione del mondo dalla finestra, nel qual caso poteva essere persino punita. Anche nell'educazione dei figli era ritenuta fondamentale l'attenzione al comportamento visivo, soprattutto dei genitori: l'esempio di questi ultimi si sarebbe rivelato strumento pedagogico di efficacia ineguagliabile, considerato che la prima scuola del bambino è ciò che vede e sperimenta coi propri occhi. Agli scolari, inoltre, si insegnava sin da subito a tenere gli occhi bassi sul libro, a non muoverli eccessivamente per non distrarsi e offendere il maestro.

Accanto all'educazione ufficiale e aristocratica trovava poi ampio spazio la tradizione popolare, con le sue credenze e superstizioni, tra le quali il senso della vista non mancava certo di offrire materiale costruttivo. L'immaginario comune, ad esempio, rappresentava pazzi, demoni, selvaggi, emarginati e contadini come esseri bestiali, il cui attributo principale era dato dagli occhi iniettati di sangue e ciglia e sopracciglia incolte. La superstizione popolare, poi, considerava nocivo, se non addirittura mortale, lo sguardo della donna, soprattutto se mestrata, che poteva causare disgrazie, malattie, distruzioni, o addirittura sedurre l'uomo fino a renderlo sterile con le proprie arti ammaliatrici, da cui egli era messo in guardia nel difendersi.

Lo sguardo era poi al centro della saggezza popolare, che lo annoverava spesso in proverbi e modi di dire, ma soprattutto era oggetto di interesse per l'arte medica e curativa.¹¹ I medici erano ad esempio in grado di comprendere lo stato di un malato leggendo dalle pupille la distribuzione degli umori. Molte malattie e disturbi, inoltre, erano ricollegati proprio alla vista, che andava perciò preservata attraverso una corretta alimentazione e uno stile di vita sano. Tali regole erano ampiamente descritte nei numerosi trattati e decaloghi delle prevenzioni: all'uomo, ad esempio, era consigliato di

¹⁰ Giallongo 1995, p. 214.

¹¹ Molto diffusa all'epoca era l'opera di Aldobrandino da Siena; cfr. Aldobrandino da Siena, *Le régime du corps*, Genève, Slatkine reprints, 1978.

evitare la polvere, il fumo, il calore, il vento, il sole estivo, il guardar fisso, il troppo piangere e il troppo vegliare, l'eccessivo dormire, l'affaticarsi con la lettura, e persino l'eccesso di rapporti sessuali, al fine di preservare una vista sana e vigorosa il più a lungo possibile.¹²

1.5. *La risposta della Chiesa: il trionfo delle visioni e il primato della "seconda vista"*.

Nonostante la consapevolezza del ruolo pedagogico e formativo fondamentale esercitato dalla cultura visiva, dalle arti figurative come pittura, scultura, architettura e miniatura, a favore dell'educazione del popolo cristiano meno colto (pratica esercitata sin dalle origini della cristianità e di cui sopra si è detto), la Chiesa medievale assunse nei confronti della "cultura della vista" descritta fino ad ora una posizione sempre più intransigente e sospettosa. Preoccupata del potere seduttivo e del piacere sensoriale che un tale primato visivo poteva veicolare, distogliendo il buon cristiano dalla morale della sobrietà indicata dalla dottrina, molte figure di rilievo, tra cui in primo luogo i Padri della Chiesa, presero posizione nel riaffermare il primato della spiritualità, di una "vista interiore", da opporsi al regime dei sensi che la società sembrava proporre come modello.

Sant'Agostino, in primo luogo, dopo aver ricordato che la disobbedienza di Eva e di Adamo era nata da un atto di golosità della vista («*vide* la donna che il frutto dell'albero era buono a mangiarsi e bello *a vedersi*», *Gen. 3,6*¹³), richiama nelle sue *Confessiones* alla necessità di coltivare una "seconda vista", alternativa a quella fisica e spesso causa di peccato, che permetta di sondare la realtà con gli occhi della mente, con la supervisione della sola anima. Da un tale invito alla spiritualizzazione della vista derivava dunque una dottrina del controllo del comportamento visivo dei fedeli, che imponeva l'attenzione dell'uomo a non essere ammaliato dallo sguardo femminile e contemporaneamente alla donna un'attenzione nell'uso degli occhi, che non devono provocare, né lasciarsi allo stesso tempo penetrare da quelli altrui. Una morale dello sguardo, quindi, all'insegna del pudore, della sobrietà visiva, sino ai limiti

¹² Giallongo 1995, p. 121.

¹³ Giallongo 1995, pp. 82-83.

dell'astinenza. In queste posizioni si legge chiaramente come l'uomo medievale avesse già ben presente la potenza straordinaria insita nella vista; lo stesso Girolamo, nelle sue lettere, sosteneva che con una semplice occhiata si potesse intuire con discreta facilità ogni pensiero dell'anima e segreto del cuore.¹⁴

Il nuovo ruolo esemplare attribuito all'occhio della mente da Agostino diventa poi solida base su cui il Medioevo costruisce una nuova tradizione dalla grande fortuna e diffusione, ovvero quella delle visioni mistiche. Immagini di santi, rapimenti mistici, racconti agiografici diventano esperienze comuni a uomini e donne di ogni estrazione sociale e sesso: figure come quelle di Ildegarda di Bingen, Santa Lucia, San Francesco, Santa Caterina da Siena si elevano ad esempio educativo per il popolo cristiano, arrivano a godere di grande considerazione anche presso le autorità politiche e religiose, in qualità di presenze profetiche capaci di scrutare per mezzo dell'occhio interiore i misteri della volontà divina. La suggestione prodotta da questi personaggi arriva ad influenzare ogni ambito della vita quotidiana, fino alla scelta dei nomi e degli itinerari di viaggio o pellegrinaggio; la forza impressiva da essi esercitata si rispecchia anche nelle arti visive, dove vengono ritratti con occhi a mandorla, semichiusi, rivolti al cielo o verso terra per non vedere gli oggetti vani del mondo, a testimonianza della loro indifferenza verso la mondanità.

Rafforzata dalla tradizione visionaria emergente, la Chiesa arriva a porsi in netto contrasto non solo alla scienza, ma più in generale alla dimensione laica e popolare, raggiungendo l'estrema posizione di indicare la cecità come stato di grazia: il cieco è colui al quale è stato concesso di vedere attraverso la luce interiore dell'anima. Da una tale concezione si discostava invece la considerazione popolare della cecità, che accusava la menomazione della vista come un segnale di peccato compiuto e da spiare attraverso la pena dell'accecaimento. In accordo con tale visione, tra i miracoli considerati più straordinari all'epoca vi era quindi quello del riacquisto della vista, a sottolineare la convinzione nell'esistenza di un legame strettissimo tra guarigione fisica e significato simbolico di una purificazione spirituale avvenuta.

¹⁴ Giallongo 1995, p. 22.

È dunque con questo complesso e variegato retroterra culturale e immaginativo che anche Dante dovrà confrontarsi, in quanto uomo di lettere e di cultura, ma soprattutto protagonista del suo tempo, di cui saprà rivelarsi un prestigioso e abile interprete.

Capitolo 2

“Visività” della Commedia. Dante e la percezione, tra scienza, dottrina e arte cinematografica

2.1. Una narrazione “visiva”: «l’occhio intorno invio: e veggio».¹⁵

La narrazione dantesca nella *Commedia* può essere definita come “visiva”, in quanto si rivela in molti casi capace di ricreare attraverso le modalità descrittive il movimento dell’occhio del pellegrino e quindi dello stesso lettore, che insieme al poeta è così ancor più direttamente coinvolto nell’osservazione della realtà che si presenta sul cammino. Spesso, dunque, l’autore presenta le immagini secondo una successione di impressioni che imitano la percezione dell’occhio umano: prima una visione generale, magari in lontananza, poi più dettagliata, alla ricerca del particolare, seguendo il movimento dello sguardo che scruta dall’alto verso il basso le figure o volgendosi intorno a dominare gli spazi che si presentano allo spettatore.¹⁶

L’Inferno, ad esempio, a causa delle tenebre e dell’oscurità che lo caratterizzano, è ricco di questo tipo di strutture narrative, che si propongono di suggerire il movimento dell’occhio del pellegrino Dante, attratto da suoni o movimenti improvvisi, da luci abbaglianti, o nell’atto di avvicinarsi ad una scena vista da lontano o da un punto sopraelevato, o ancora nel descrivere oggetti o figure che si avvicinano.

Anche nel Purgatorio non mancano esempi di questo genere, in cui l’autore riesce a rendere il realismo della percezione visiva attraverso una capacità descrittiva sapientemente calcolata. Si veda ad esempio il caso della descrizione dell’apparizione dell’angelo traghettatore, che i pellegrini vedono avvicinarsi rapido e sfolgorante alla spiaggia dell’Antipurgatorio (*Purg. II, 13-45*).¹⁷ Quasi con effetto di zoom sulla scena,

¹⁵ *Inf. IX, 109-110.*

¹⁶ Sulla sostanza visiva della *Commedia* si veda anche l’analisi dettagliata delle occorrenze del lessico riguardante il guardare e il vedere in Boyde 2002, pp. 123-124.

¹⁷ Si veda l’analisi dei versi proposta alle pp. 99-100 di questo lavoro.

proprio come accade nell'arte cinematografica, si assiste alla messa a fuoco dell'immagine e al diradarsi dell'equivoco visivo. Dante, infatti, si serve spesso di tecniche narrative efficaci, mostrando poco a poco le visioni per creare aspettativa, suspense, teatralità.

Un esempio simile si ha nel caso dell'incontro dei pellegrini con le anime dei superbi: sin dal primo momento il poeta descrive la difficoltà nel decifrare le figure che si avvicinano, la vista sembra vaneggiare

Io cominciai: «Maestro, quel ch'io veggio
muovere a noi, non mi sembian persone,
e non so che, sì nel veder vaneggio». 114 (Purg. X, 112-114)

Lo stesso Virgilio ammetterà la confusione della percezione visiva, invitando però l'allievo a fissare l'apparizione con maggiore attenzione per scorgere le figure umane che si adombrano sotto il peso di pesanti macigni. Dante segue l'invito del maestro e, dopo molto sforzo visivo, riesce progressivamente a scorgere le anime superbe, paragonate per la pena inflitta e per la sofferenza che emana dalle loro espressioni a telamoni costretti a sostenere il peso delle architetture

Come per sostentar solaio o tetto,
per mensola talvolta una figura
si vede giugner le ginocchia al petto, 132
la qual fa del non ver vera rancura
nascere 'n chi la vede; così fatti
vid' io color, quando puosi ben cura. 135 (Purg. X, 130-135)

La visione completa e il riconoscimento delle figure avviene solo negli ultimi versi, quando gli occhi del pellegrino hanno realmente compiuto lo sforzo visivo (*quando puosi ben cura*). La verosimiglianza percettiva è dunque suggerita con grande realismo: le anime dei superbi sono colte via via nella loro condizione grazie ad una serie di dettagli che si rendono visibili solo grazie all'avvicinarsi progressivo.¹⁸

¹⁸ Cfr. Boyde 2002, pp. 131-135.

L'autore, quindi, propone continuamente esempi in cui il lettore è chiamato a partecipare direttamente all'avventura visiva del protagonista, a raccogliere insieme al pellegrino gli indizi che permettono di cogliere la totalità delle immagini che si presentano lungo il cammino, accrescendo così l'attesa, la suspense e il coinvolgimento.¹⁹

In questo senso credo si possa parlare di una sorprendente affinità tra la poesia dantesca e l'arte cinematografica, che l'autore sembra possedere prima del tempo, quasi regista *ante litteram* dalle doti raramente superate.

2.2. *Tra scienza ottica e prospettiva: inganni ottici e metamorfosi della visione.*

Gli studi sul concetto di prospettiva in Dante hanno messo in evidenza la presenza di numerose conoscenze dell'autore nell'ambito della scienza ottica.²⁰ Egli esibisce la conoscenza di teorie sulle illusioni ottiche già nel *Convivio* (cfr. ad esempio *Conv. III, IX*) dove si annoverano fenomeni quali scintillii di luce, distorsioni causate dall'atmosfera oscurata, effetti ottici provocati da vapori, o ancora distorsioni a distanza, movimenti illusori, apparenze variabili, scorci, false riflessioni.²¹ Tutti fenomeni che si ritroveranno poi anche nella *Commedia*, dove sono frequenti gli esempi di abbagli provocati dalla luce (*deceptiones visus*), di inganni ottici legati alla distanza (es. candelabri, giganti), di scorci, di fenomeni di luce riflessa e rifratta.

Quali fossero le fonti scientifiche realmente conosciute dall'autore è difficile a dirsi con precisione. Senza dubbio si riscontra l'influenza di scritti sull'ottica (*Perspectivae*) anche se risulta complesso stabilire da quale scuola avesse tratto ispirazione.²² Sin dall'antichità il pensiero greco si era occupato del problema della percezione visiva, ad esempio nelle opere di Platone e di Aristotele *in primis*. In numerosi passi del *Convivio*, ad esempio, sembra indiscutibile l'influenza delle

¹⁹ Cfr. Boyde 2002, pp. 111-112.

²⁰ In Oliva 1991, a cui si fa riferimento per alcune considerazioni su temi di percezione e prospettiva in Dante, si cita in nota lo studio di Parronchi 1964, a cui si rinvia per eventuali approfondimenti.

²¹ Gilson 2000, pp. 93-94.

²² Ulteriori dettagli sulla scienza medievale nel poema in Ledda 2008, pp. 136-139.

principali idee aristoteliche in sede di ottica e prospettiva, come dimostrano le evidenti congruenze del testo dantesco con alcuni passi del *De anima*, *De sensu*, o *Meteorologica*. Di conseguenza, anche la gran parte dei fenomeni ottici menzionati da Dante nella *Commedia* può essere ricondotta al corpus aristotelico, o, ancor più probabilmente, ai commentari medievali all'opera di Aristotele, senz'altro più diffusi e conosciuti dell'originale.

Pur concedendo, dunque, la possibilità che Dante avesse avuto modo di avvicinarsi direttamente a trattati di ottica o a specifiche opere scientifiche al riguardo, non sembra necessario più di tanto indagare nella presenza di tali studi specifici per spiegare la familiarità di Dante con un gran numero di illusioni ottiche e fenomeni visivi correlati, che avrebbe potuto più facilmente reperire dall'ampia circolazione delle dottrine aristoteliche su cui il sapere scientifico poneva ancora fortemente le proprie basi.²³

Dante, dunque, possedeva certamente ampie conoscenze derivate dalla trattatistica medievale, a cui dimostra di attingere in molte occasioni. Ma, soprattutto nel poema, sembra più spesso affidarsi al suo particolare senso soggettivo di prospettive e apparenze visive, dando spazio a percezioni e immagini dal carattere tutto personale e proprio.

Alcuni studi hanno parlato di Shakespeare come il primo autore in letteratura in grado di rendere il senso della prospettiva; Dante, però, già molto tempo prima era stato in grado di restituire percezioni visive quali la lontananza e l'avvicinamento. Se inoltre per l'autore inglese si trattava di conoscenze scientifiche già precise, non era così invece per Dante, che poteva contare, come si è visto, solo su nozioni scientifiche ancora approssimative ed era giunto quindi a rappresentazioni visive perlopiù ottenute grazie alla sola percezione istintiva e ad un'indubbia sensibilità osservativa.²⁴

Così, sulla base delle conoscenze teoriche e della notevole capacità osservativa di cui si è parlato, Dante giunge progressivamente a dare forma ad una serie di regole interne su cui fondare coerentemente la propria eccezionale rappresentazione

²³ Una trattazione puntuale sulle fonti dantesche e riguardo a scienza ottica e prospettiva richiederebbe uno spazio dedicato troppo vasto, con il rischio di esulare dal nodo centrale della presente analisi. Per approfondimenti sulle teorie medievali in ambito ottico si rimanda a Tachau 1988.

²⁴ Oliva 1991, p. 81.

dell'esperienza tutta visiva narrata nella *Commedia*. È così che l'autore descrive spesso le sue percezioni come erranee; i sensi non sono inadeguate guide alla conoscenza, ma possono fornire risultati non corrispondenti alla realtà. La percezione umana agisce delineando una sorta di copia dell'oggetto, quale fedele rappresentazione della vera realtà esterna, ma può talvolta fallire, a causa dell'intervento di fattori interni all'osservatore o esterni, che si frappongono a modificare le apparenze sensibili.

Esempi di inganni ottici di questo tipo emergono continuamente dal tessuto narrativo della *Commedia*. Si riportano di seguito alcuni esempi considerati significativi, tratti da ciascuna delle tre cantiche, nell'intento di fornire concreta sostanza alle affermazioni condotte finora.

Giganti come torri. Il primo caso si ritrova nel XXXI canto dell'Inferno: Dante pellegrino, giunto in prossimità del profondo Inferno, dopo essere stato richiamato da un potente suono di corno, che ne mette in allerta la vista, si volge rapidamente a cercare la fonte del rumore, lasciando presto spazio alla percezione visiva che lo colpisce. Davanti ai suoi occhi appare un'immagine nella quale il poeta riconosce in un primo momento la sagoma di alte torri, assimilate nei versi successivi a quelle della città-fortezza toscana di Monteriggioni, di cui evidentemente ogni uomo medievale poteva conoscere la maestosità

Poco portäi in là volta la testa,
che me parve veder molte alte torri;
ond' io: «Maestro, di, che terra è questa?». 21 (Inf. XXXI, 19-21)

Si noti come nell'espressione *parve veder* si celi già la sostanza incerta della visione, che si rivelerà infatti erronea, facendo apparire come torri quelli che invece sono giganti posti a guardia del pozzo che conduce a Cocito.

L'inganno ottico è ben presto svelato dal saggio maestro, che spiega come la lunga permanenza nelle tenebre infernali abbia potuto causare l'errore della vista dell'allievo, il cui *sensu s'inganna di lontano*

Ed elli a me: «Però che tu trascorri

per le tenebre troppo da la lungi,
avvien che poi nel maginare abborri. 24
Tu vedrai ben, se tu là ti congiungi,
quanto 'l senso s'inganna di lontano;
però alquanto più te stesso pungi». 27 (Inf. XXXI, 22-27)

Al ragguaglio di Virgilio segue dunque lo sforzo aumentato dello sguardo del pellegrino, la cui impressione viene presto corretta come un dissiparsi di nebbia che rendeva confusa la percezione iniziale. Alla conquistata verità corrisponde la fuga dell'errore, ma allo stesso tempo l'insorgere della paura per la mostruosa apparizione

Come quando la nebbia si dissipa,
lo sguardo a poco a poco raffigura
ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa, 36
così forando l'aura grossa e scura,
più e più appressando ver' la sponda,
fuggiemi errore e crescemi paura; 39 (Inf. XXXI, 34-39)

In questi versi si nota come la visibilità ridotta e la grande distanza dai giganti sia la causa della formazione di una falsa immagine mentale (v.24); solo l'avvicinamento permette la progressiva ricognizione della vera essenza della visione. Condizioni esterne sfavorevoli, dunque, possono portare a false considerazioni di misura, forma e figura e la percezione può facilmente essere sviata dalla distanza (come già Aristotele aveva notato).

A tale intuizione, poi, Dante risponde dimostrando come sia possibile correggere il giudizio sbagliato della visione, attraverso un percorso che procede da un livello di sensazione primitivo ad una forma di percezione sempre più completa.

Candelabri come alberi. Un secondo esempio altrettanto illuminante si trova nel canto XXIX del Purgatorio, in cui Dante, raggiunto finalmente il Paradiso terrestre, assiste allo spettacolo divino della processione trionfale, all'interno della quale avrà luogo l'atteso incontro con Beatrice. L'avanzare della processione allegorica viene suggerita dal poeta con arte quasi pittorica, attraverso pennellate successive, che vanno

via via delineando le figure che si susseguono nella sfilata. Ed è già dalla descrizione della prima apparizione che il poeta rende partecipe il lettore di un inganno ottico che da subito lo fa cadere in errore. Si tratta della visione di sette candelabri luminosi, che per uno strano effetto appaiono agli occhi del pellegrino come alberi d'oro

Poco più oltre, sette alberi d'oro
falsava nel parere il lungo tratto
del mezzo ch'era ancor tra noi e loro; 45
ma quand' i' fui sì presso di lor fatto,
che l'obietto comun, che 'l senso inganna,
non perdea per distanza alcun suo atto, 48
la virtù ch'a ragion discorso ammannà,
sì com' elli eran candelabri apprese,
e ne le voci del cantare '*Osanna*'. 51 (Purg. XXIX, 43-51)

Anche in questo caso, come nell'Inferno, è la distanza ad ingannare: Dante, che osserva la processione dalla riva opposta del Lete, vede la reale essenza degli oggetti solo avvicinandosi. Andando oltre il livello delle apparenze (il *parere* che falsa la realtà) e il limite imposto da fattori spaziali e atmosferici (il *mezzo*) l'occhio del pellegrino è quindi in grado di correggersi per raggiungere la visione veritiera.

Dante, dunque, sulla scorta di Aristotele, sottolinea ancora una volta il ruolo della distanza spaziale come ostacolo alla percezione corretta della realtà, ma che può essere superata, attraverso l'esercizio di uno sguardo attento e indagatore.

Le metamorfosi dell'Empireo. L'ultimo esempio significativo riguarda gli ultimi momenti di permanenza del pellegrino Dante nell'Empireo, dove si assiste al culmine dell'esperienza visiva dantesca nel Paradiso, tra apparizioni, metamorfosi e illusioni ottiche.

Dopo il consueto volo di ascesa del pellegrino attraverso lo sguardo di Beatrice, improvvisamente si apre davanti ai suoi occhi lo scenario ameno dell'ultimo cielo: una distesa incontaminata e luminosa, in cui trova spazio un tripudio primaverile di fiori, erbe, gemme scintillanti e un fiume di luce. Beatrice invita Dante ad immergere il suo sguardo più attentamente, per sondare la verità più profonda di quella visione, che si

cela dietro questa prima meravigliosa apparenza. Così, dopo che i suoi occhi si sono abbeverati della luce miracolosa del fiume, ecco il paesaggio trasmutarsi e assumere le sue vere sembianze, come quando ad un viso viene tolta la maschera che lo nasconde

Poi, come gente stata sotto larve,
che pare altro che prima, se si sveste
la sembianza non s'ia in che disparve, 93
così mi si cambio in maggior feste
li fiori e le faville, sì ch'io vidi
ambo le corti del ciel manifeste. 96 (Par XXX, 91-96)

L'occhio del pellegrino vede svanire le prime immagini apparse, come maschere (*larve*) tolte dal volto, mostrando la magnificenza della corte celeste. Poco dopo ecco però una seconda metamorfosi, in cui al posto delle rive fiorite del fiume di luce appare l'immagine di un lago nel quale sembrano specchiarsi le gradinate celesti su cui siedono i beati

E come clivo in acqua di suo imo
si specchia, quasi per vedersi addorno,
quando è nel verde e ne' fioretti opimo, 111
sì, soprastando al lume intorno intorno,
vidi specchiarsi in più di mille soglie
quanto di noi là sù fatto ha ritorno. 114 (Par XXX, 109-114)

La nuova scena è descritta attraverso la similitudine che descrive i seggi della corte celeste come un pendio, la cui sagoma si riflette sulla superficie di un lago posto alle sue pendici. Si noti come l'uso sapiente della personificazione, che ritrae il *clivo* come una figura vivente nell'atto di specchiarsi, contribuisca a delineare ancor più la natura metamorfica e dinamica dell'apparizione.

Attraverso tale stupefacente descrizione della natura mutevole dell'Empireo, l'autore riesce quindi in un intento tanto ambizioso quanto riuscito. Dando forma ad una realtà che si rivela simile ad un grande caleidoscopio, in continuo mutamento e metamorfosi, che esibisce un lento susseguirsi di immagini diverse, egli giunge, infatti,

a dare una significativa rappresentazione della natura infinitamente sfaccettata e varia che caratterizza il volto divino.

Come poi l'autore farà notare anche nel momento del congedo estremo da Beatrice (*Par. XXXI, 70-78*)²⁵, l'approdo agli ultimi spazi del Paradiso vede la scomparsa di qualsiasi percezione umana e terrena della distanza, della prospettiva o soggetta ad effetti di distorsione dovuti al *medium*.²⁶ Se in tutti i canti precedenti Dante ha descritto la sua vista secondo le leggi della "visibilità", ora invece, nell'Empireo, le regole geometriche della visione cessano di agire e le regole della natura non valgono più, poiché in Paradiso la visione ha luogo indipendentemente da fattori spaziali. Non più leggi della prospettiva, quindi, ma un'accresciuta chiarezza della vista.

In questo senso sembra allora possibile proporre una lettura complessiva dell'itinerario di formazione dello sguardo dantesco nel poema: attraverso la progressiva correzione dei vari errori ottici compiuti lungo il percorso e una volta temprata e potenziata la facoltà visiva con l'incremento dell'intensità luminosa, il pellegrino sembra finalmente raggiungere alla fine del suo cammino la capacità visiva propria delle creature del cielo.²⁷ Uno sguardo, quindi, gradualmente purificato e rafforzato fino alla raggiunta beatitudine, anche grazie al progressivo superamento di inganni ottici e false apparenze che minacciavano di fraporsi alla meta finale di una vista capace e rinnovata.

Sostanza fondamentale della *Commedia* risulta dunque la "visività", l'attenzione posta sulle modalità e i fattori coinvolti nella percezione visiva, che l'autore riesce a restituire con singolare vigore, coniugando conoscenze scientifiche e dottrine del suo tempo ad una sensibilità personale particolare, quasi di pittore o regista, che si rivela la cifra principale della sua originalità.

²⁵ Si veda l'analisi del passo condotta alle pp. 187-190 di questo lavoro.

²⁶ Cfr. Boyde 2002, pp. 115-117.

²⁷ Gilson 2000, p. 107.

Capitolo 3

Come a teatro: gestualità e comunicazione visiva nella Commedia

3.1. Dante e le arti

Uno dei caratteri che maggiormente ha affascinato per secoli autori e lettori di ogni tempo è senza dubbio la sostanza fortemente visiva e immaginativa del testo dantesco. Suggestionati dalla singolare creatività figurativa dell'autore, si sono espressi così ad esempio Eliot: «L'immaginazione di Dante è *visiva*», o ancora Leopardi: «non solo dipinge da maestro in due colpi e vi fa una figura con un tratto di penna [...] ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti».²⁸

Dante, infatti, oltre a padroneggiare con naturalezza le possibilità espressive della parola, appare anche in grado di piegare quest'ultima a suo piacimento, fino al superamento del confine con le arti. Se in molti luoghi del testo egli appare come *scriba Dei*, in altrettanti momenti si avvicina invece al ruolo di pittore o scultore (come riconosce egli stesso ad esempio nei canti X-XII del Purgatorio), o addirittura a quello di coreografo e musicista (soprattutto nella terza cantica), rivelando una precisa inclinazione all'integrazione delle arti.

A confermare tale influenza artistica si può annoverare la straordinaria diffusione della sua opera come oggetto di rappresentazioni pittoriche, musive o scultoree in ogni epoca, che concorrono a rafforzare l'idea di un' "impronta figurativa" della poesia dantesca, che Dante sembra padroneggiare al pari del contemporaneo ispiratore e amico Giotto.²⁹

²⁸ Citazioni da Oliva 1991, p. 64.

²⁹ Oliva 1991, pp. 110-115.

Il rapporto tra Dante e le arti figurative meriterebbe uno spazio maggiore, che non è però possibile includere nella nostra analisi per ampiezza e varietà del tema. Per approfondimenti si rimanda ad esempio a Fallani 1971 oppure a Mariani 1968.

3.2. *Il teatro sopra tutte*

Se indubbiamente si deve fare riferimento allo stretto rapporto esistente tra l'opera dantesca e le arti figurative, è però altrettanto doveroso notare come, in particolare nella *Commedia* (quasi a realizzazione consapevole del titolo scelto), l'autore dia prova di una singolare vocazione drammatico-teatrale. Vestendo i panni del regista e drammaturgo, l'autore dispiega continuamente davanti agli occhi dei lettori episodi dalla spettacolarità evidente, che rivelano la consapevole ricerca di stilemi e macrostrutture di tipo teatrale. La teatralità medievale corre dunque in soccorso al poeta in molte scene, recuperando le forme più varie, dalla farsa ludica (tipicamente nell'*Inferno*) tipica del teatro popolare, alla sacra rappresentazione (come nel *Purgatorio*), di carattere liturgico e impegnato, oscillando tra drammatizzazione carnevalesca, squarci drammatici di gestualità e parola e tragedie mancate.³⁰

Si pensi ad esempio a *Inf. XXI e XXII*, dove i diavoli appaiono come giullari, quasi mimi o attori, arrivando al limite dell'oscenità, servendosi anche del corpo e della gestualità quali mezzi di provocazione o derisione; o ancora ad alcuni passi del *Purgatorio* dove il movimento coreografico e le dinamiche del corpo tipiche dei drammi liturgici sono recuperati a creare scenografie quali la sacra rappresentazione a cui il pellegrino assiste nella valletta dei principi (*Purg. VIII*) o nel Paradiso terrestre, durante la processione solenne del carro trionfale (*Purg. XXIX*).

Il ricorso di Dante a tali strategie rappresentative testimonia pertanto una certa esperienza dell'autore in fatto di teatralità, oltre che nella pratica iconografica e pittorica già sottolineata; e l'elemento principale di cui il poeta si serve nell'esibizione di tali conoscenze è senza dubbio il gioco degli sguardi, quale mezzo privilegiato di espressione e comunicazione tra i personaggi, come il teatro stesso insegna. Gianni Oliva ha parlato di ben 263 riferimenti all'organo della vista nella *Commedia*³¹: attraverso di essi Dante ritrae l'intrecciarsi di sguardi, l'alzarsi e abbassarsi delle ciglia, l'aprirsi e dilatarsi delle pupille, quali strumenti essenziali di espressione degli stati d'animo, di manifestazione di sentimenti quali stupore, paura, dolore, e soprattutto di comunicazione.

³⁰ Maślanka-Soro 2014, pp. 13-14.

³¹ Oliva 1991, p. 62.

Tale “vocazione drammatica” di Dante può trovare più chiara ragion d’essere nel considerare il contesto sociale e culturale in cui l’autore opera. In una società come quella medievale, infatti, dominata da rigidi schemi e severità di comportamento, la comunicazione visiva assumeva un ruolo centrale nella costruzione di relazioni e nella comunicazione. Esempio era il caso dei giovani innamorati, costretti a comunicare a distanza proprio attraverso lo sguardo, quale unico mezzo di espressione di sentimenti ed intenzioni, come testimonia tanta lirica dell’epoca (letteratura cortese, lirica trobadorica, fino allo Stilnovo e allo stesso Dante nella *Vita Nuova*).³² Questa relazione sguardo-parola, quale bisogno di comunicazione espressiva realizzabile attraverso gli occhi, arriva dunque a coinvolgere inevitabilmente la stessa *Commedia*, che di tale vocazione drammatica arriva proprio a sostanzarsi.

Si assiste allora agli scambi visivi e silenziosi tra Dante pellegrino e Beatrice, ma anche allo sguardo commosso e abbassato del poeta nel colloquio con Francesca da Rimini; si incontra lo sguardo scrutatore di Belacqua e quello altero di Sordello, insieme allo stupore degli occhi di molte anime del Purgatorio; si osserva lo sguardo lento e saggio degli spiriti del Limbo, ma anche l’ergersi possente di Farinata nel regno infernale, il tutto in una dialettica di sguardi, incontri e gestualità dalle quali il lettore non può che essere coinvolto, come spettatore a teatro.³³

La *Commedia* di Dante, dunque, è anche opera teatrale, e soprattutto commedia degli sguardi e della gestualità. Attraverso la cura attenta per le rappresentazioni sceniche e simboliche e ancor più per l’interazione drammatica tra i personaggi, l’autore riesce così pienamente nell’intento di restituire la vivacità e il realismo tipici del teatro, rendendo il suo capolavoro quanto mai vicino anche allo spettatore più moderno.

³² Pavese 1998, pp. 145-147.

³³ A tal proposito si veda ad esempio l’analisi in chiave teatrale di Purg. XIII, in Deirdre O’Grady 2014.

PARTE SECONDA

Leggere la *Commedia* attraverso gli sguardi

Per il testo del poema si è seguito quello stabilito da Giorgio Petrocchi nell'Edizione Nazionale (Petrocchi, 1966-1967), a partire dalla versione elettronica riportata nella raccolta di www.liberliber.it e revisionata sulla base del testo riportato nell'edizione Chiavacci Leonardi 2015.



INFERNO

*Il buio della vista,
la cecità del peccato*

1. L'inizio del viaggio e il regno delle tenebre: il buio della vista

Il viaggio di Dante pellegrino attraverso i tre regni oltremondani si apre sin dai primi versi con un riferimento di tipo visivo. Il poeta si trova smarrito in una selva oscura, nella quale ogni speranza di salvezza sembra perdersi. L'indicazione visiva dell'atmosfera di oscurità che domina la prima scena proietta immediatamente il lettore nella realtà immaginativa e visionaria su cui è imperniata l'intera opera dantesca. La prima apparizione è quella di un luogo oscuro, dominato dalle tenebre e dall'incertezza del viandante che in esse perde la cognizione della realtà. Il buio è simbolo del peccato e dell'errore: esso vela gli occhi dell'uomo, impedendo così di discernere il bene dal male e di osservare la realtà con occhi puri, capaci di cogliere la verità che ad essi si rivela. Lo sguardo del peccatore è lo sguardo traviato, smarrito; i suoi occhi sono ostacolati da inganni e falsità, che lo rendono cieco ad ogni manifestazione del bene e incapace di desiderare Dio e di amarlo.³⁴ In questo senso si coglie pienamente la metafora su cui Dante costruisce le molte immagini del suo itinerario infernale: il peccato, l'errore come cecità dell'uomo, come traviamento dello sguardo dalla via della luce e del bene. Ed ecco allora il regno infernale che, discostandosi un po' dall'immaginario comune e popolare in cui domina il fuoco, immerge i dannati nelle tenebre che impediscono la vista. L'Inferno, definito per questo *cieco mondo*, è il regno della cecità in cui le anime dannate, oltre alle pene specifiche per le diverse colpe,

³⁴ Sulla simbologia delle tenebre si veda Boyde 2002, pp. 96-97.

subiscono la più grande delle penitenze, cioè l'impossibilità di vedere la luce di Dio e della sua immensa Grazia. “*Non isperate giammai veder lo cielo*”(Inf. III, 85): con questo terribile ammonimento Caronte, traghettatore delle anime sulle rive del fiume Acheronte, ricorderà alle anime la condizione di eterna infelicità a cui sono destinate.

Un mondo di tenebre e terrore, dunque, fa da sfondo al faticoso e doloroso peregrinare del poeta, accompagnato dalla sua guida. Il senso della vista, così ostacolato e impedito dal carattere stesso del luogo, lascerà perciò necessariamente spazio ad altri sensi, che diventeranno pressoché dominanti, come l'udito in primo luogo, e poi il tatto e l'olfatto.

Così, dopo la vista della porta dell'Inferno, ecco lo smarrimento dello sguardo, quasi anestetizzato dall'assenza di luce e il farsi spazio delle percezioni uditive, che ad esso si sostituiscono

E poi che la sua mano a la mia puose
con lieto volto, ond' io mi confortai,
mi mise dentro a le segrete cose. 21

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai. 24

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle 27
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell' aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira. 30 (Inf. III, 19-30)

Voci, lamenti, urla, pianti, bestemmie e parole d'ira dominano i primi versi di descrizione dell'atmosfera infernale. Smarrimento, confusione, caos diventano la nota dominante di questa prima apparizione, accresciuta dalla straordinaria capacità compositiva del poeta, che si serve di meccanismi quali l'accumulazione, il climax, i parallelismi costruttivi per fissare anche linguisticamente il senso di oppressione e angoscia provati dal pellegrino.

Le descrizioni del regno infernale, pur nella tenebra dominante, continuano a segnare il percorso del pellegrino, che ne annota i suoni, le voci, i colori. Degna di nota è l’atmosfera che accoglie i due viandanti nel II cerchio, che ospita le anime dei lussuriosi

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto. 30
La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta. 33
Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina. 36 (Inf. V, 28-36)

L’oscurità è sempre la nota dominante, come espresso al v.28, che definisce l’Inferno *loco d’ogne luce muto*, in cui la sinestesia concorre a creare legami significativi tra il campo della vista e quello uditivo. Voci e suoni, infatti, completano poi la descrizione: la tecnica dell’accumulazione esibita al v.35 contribuisce a suggerire l’effetto caotico del turbinare incessante delle anime dannate nella bufera che li travolge.

A questi versi e a molte altre pagine descrittive il poeta affida la progressiva creazione dell’immaginario infernale, la cui suggestione trae forza proprio dal fondale di oscurità pervasiva, grazie al quale le apparizioni, i flash coloristici e luminosi riescono a caricarsi di una suggestività senza eguali.

2. Incontri ed apparizioni: la fatica dello sguardo, le illusioni ottiche

2.1. La vista affaticata

Il viaggio di Dante pellegrino nel mondo ultraterreno è scandito in ciascuna delle tre cantiche da continui incontri ed apparizioni. Personaggi storicamente attestati, politici e religiosi del presente e del passato, ma anche figure mitiche e mostruose, diavoli e guardiani popolano il regno infernale in cui il poeta si trova a percorrere la prima fase del suo percorso di conoscenza ed espiazione verso la meta celeste, come *exemplum* e monito per l'intera umanità.

Ma il cammino nel mondo infernale si rivela subito ben diverso da qualsiasi viaggio sulla terra, alla luce del sole, o da quelli che saranno gli itinerari condotti nel Purgatorio e nel Paradiso, accompagnati dallo splendore della Grazia divina ad illuminare il passo. L'Inferno, come si è visto, è invece dominato dalle tenebre, dalla difficoltà della vista a scorgere oggetti, presenze, ambienti che via via si presentano sul cammino. Gli occhi di Dante sono affaticati, smarriti a causa del buio pervasivo che confonde la vista, rendendo faticosa la messa a fuoco e il discernimento.

In vari momenti, dunque, il pellegrino Dante accusa tale difficoltà nel riconoscere l'ambiente circostante

Io era vòlto in giù, ma li occhi vivi
non poteano ire al fondo per lo scuro;
per ch'io: «Maestro, fa che tu arrivi 72
da l'altro cinghio e dismantiam lo muro;
ché, com' i' odo quinci e non intendo,
così giù veggio e neente affiguro». 75 (Inf XXIV, 70-75)

Il buio del fondo infernale è talmente profondo che *li occhi vivi* del poeta non riescono a scorgere nulla, pur nello sforzo della vista e lo spingono dunque a chiedere aiuto alla sua fidata guida Virgilio. Ma talvolta la vista risulta ostacolata persino a quest'ultimo

Attento si fermò com' uom ch'ascolta;
ché l'occhio nol potea menare a lunga
per l'aere nero e per la nebbia folta. 6 (Inf. IX, 4-6)

La difficoltà nel discernimento del luogo accompagna dunque i due pellegrini lungo tutto il viaggio, diventando spesso motivo di smarrimento. Tale disagio si rivela in modo particolare nei momenti in cui Dante si ridesta dopo un improvviso svenimento o turbamento (espediente di cui spesso il poeta si serve per ovviare alla difficoltà di resa narrativa del passaggio da un cerchio al successivo), come accade in incipit dei canti IV e VI

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta; 3
e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov' io fossi. 6 (Inf. IV, 1-6)

Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa. 12 (Inf. IV, 10-12)

Si noti ancora la profondità della tenebra che domina la scena, sottolineata dai termini *oscura* e *profonda* e l'espressività della definizione *ficcar lo viso a fondo* che sottolinea lo sforzo visivo condotto dal pellegrino per scorgere ciò che lo circonda.

Così ancora, dopo l'incontro con le anime tristi di Francesca da Rimini e Paolo

Al tornar de la mente, che si chiuse
dinanzi a la pietà d'i due cognati,
che di trestizia tutto mi confuse, 3
novi tormenti e novi tormentati
mi veggio intorno, come ch'io mi mova
e ch'io mi volga, e come che io guati. 6 (Inf. VI, 1-6)

La conversazione con l'anima di Francesca prova e commuove a tal punto il pellegrino da causarne lo svenimento. Così poi, una volta ripresa conoscenza, ecco la percezione confusa di visioni e suoni che lo circondano: la sintassi stessa, attraverso anafore e parallelismi costruttivi (*novi...novi, come ch'io...e ch'io...e come ch'io*) sottolinea lo smarrimento a cui il poeta è sottoposto. Visioni e voci lo raggiungono come rapidi flash, provocandogli una sensazione di stordimento.

Luminosità eccezionale del Limbo. La sola eccezione al clima di tenebra e oscurità dell'Inferno è data dal breve ma toccante soggiorno dei due pellegrini nel Limbo, nel quale Dante si riconoscerà con grande emozione e partecipazione alla presenza delle anime dei grandi poeti, filosofi e uomini magnanimi del passato, dalla cui cultura egli stesso aveva tratto nutrimento.

La percezione della luce avviene gradualmente. Prima un lume, un *foco* che permette di scorgere le sagome di alcune anime qui presenti

Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sonno, quand' io vidi un foco
ch'emisperio di tenebre vincia. 69

Di lungi n'eravamo ancora un poco,
ma non sì ch'io non discernessi in parte
ch'orrevol gente possedea quel loco. 72 (Inf. IV, 67-72)

Poi la vista riprende pian piano il suo spazio, lasciando ammirare finalmente un paesaggio ameno, dove una distesa erbosa e un ampio castello dominano la scena e la luce si diffonde illuminando l'atmosfera e le anime presenti

Traemmoci così da l'un de' canti,
in loco aperto, luminoso e alto,
sì che veder si potien tutti quanti. 117 (Inf. IV, 115-117)

2.2. *Apparizioni improvvise*

Una delle strategie narrative più efficaci e maggiormente utilizzate nella *Commedia* è poi certamente la presentazione di nuovi personaggi e luoghi attraverso l'apparizione spesso inattesa e improvvisa.

Le tre fiere. Non a caso è la modalità con cui il poeta apre la narrazione del suo viaggio, segnato quasi immediatamente dalla celebre irruzione delle tre fiere, che si immettono nel cammino del poeta smarrito nella selva del peccato

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta, una lonza leggiara e presta molto, che di pel macolato era coverta;	33	
e non mi si partia dinanzi al volto, anzi 'mpediva tanto il mio cammino, ch'i' fui per ritornar più volte vòlto.	36	(Inf. I, 31-36)
ma non sì che paura non mi desse la vista che m'apparve d'un leone.	45	
Questi pareva che contra me venisse con la test' alta e con rabbiosa fame, sì che pareva che l'aere ne tremesse.	48	(Inf. I, 44-48)
Ed una lupa, che di tutte brame sembiava carca ne la sua magrezza, e molte genti fé già viver grame,	51	
questa mi porse tanto di gravezza con la paura ch'uscìa di sua vista, ch'io perdei la speranza de l'altezza.	54	(Inf. I, 49-54)

La rapidità delle apparizioni è sottolineata linguisticamente da una sintassi incalzante e da espressioni quali *ed ecco, la vista che m'apparve d'un leone*, che accompagnano le sensazioni di paura e sgomento provate dal poeta di fronte ai temibili incontri, che ne ostacolano il cammino.

La città di Dite. Il luogo del testo dove l'espedito della manifestazione inaspettata raggiunge uno dei livelli più significativi è soprattutto nei canti VIII e IX, nei quali si descrive l'avvicinarsi dei pellegrini alla città di Dite. L'apparire della città agli occhi dei pellegrini è descritta, come spesso avviene nel poema, con gradualità di dettagli che vanno via via delineando la totalità dell'immagine, quasi a riprodurre la tecnica cinematografica di progressiva messa a fuoco.³⁵ I loro occhi scorgono quindi dapprima due lumi che si muovono e sembrano scambiarsi segnali di risposta da due alte torri

Io dico, seguitando, ch'assai prima		
che noi fossimo al piè de l'alta torre,		
li occhi nostri n'andar suso a la cima	3	
per due fiammette che i vedemmo porre,		
e un'altra da lungi render cenno,		
tanto ch'a pena il potea l'occhio tòrre.	6	(Inf. VIII, 1-6)

Il poeta descrive con grande realismo il movimento degli sguardi, attirati dalla luce fioca delle fiammelle e la difficoltà nel mettere a fuoco con pienezza quelle più lontane. La descrizione della città mette in scena sin da subito un quadro che lascia facilmente trasparire i caratteri delle fortezze medievali dell'epoca, di cui Dante poteva evidentemente sfoggiare l'esperienza diretta nella quotidianità: le fiammelle delle sentinelle sulle mura che si scambiano segnali per il controllo, le alte torri che segnano il confine della città, i diavoli che, come si vedrà poco dopo, avanzano simili ad un esercito a difesa della roccaforte.

Dopo l'apparizione altrettanto improvvisa dell'anima del fiorentino Filippo Argenti, che si erge dal fango in cui sono immerse le anime degli iracondi, reso quasi irriconoscibile per lo sporco che ricopre il suo corpo (e simbolicamente anche l'anima), il poeta torna repentinamente ad osservare l'immagine della città che si offre davanti ai suoi occhi e lo distoglie dal dialogo con il dannato

³⁵ A proposito della vocazione cinematografica e teatrale della *Commedia* si vedano i capitoli 2 e 3 di questa ricerca, alle pp. 25-36.

Quivi il lasciammo, che più non ne narro;
ma ne l'orecchie mi percosse un duolo,
per ch'io avante l'occhio intento sbarro. 66
Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo,
s'appressa la città c'ha nome Dite,
coi gravi cittadin, col grande stuolo». 69 (Inf. VIII, 64-69)

Si noti il cambiamento di scena repentino, sottolineato dall'uso particolare dei tempi verbali, dal perfetto *mi percosse* al presente storico *sbarro*, che contribuiscono a rendere l'effetto della rapidità inattesa dell'avvenimento e l'incertezza allarmata del pellegrino di fronte all'imminenza del nuovo incontro, aggravata ancor più dall'oscurità infernale. Ancora una volta è l'udito il primo dei sensi a suggerire i contorni del paesaggio ancora sconosciuto: un procedimento avvicinabile alla sinestesia, in cui suono e lievi contorni concorrono alla graduale ricostruzione di forme e colori.³⁶

Diavoli e mostri infernali. Così come la città di Dite attira improvvisamente l'attenzione di Dante, facendogli distogliere lo sguardo rapidamente, allo stesso modo gli incontri con le creature che popolano il mondo infernale si susseguono con ritmo incalzante, suscitando stupore, angoscia, spavento nell'animo del poeta. Si veda ad esempio l'apparizione di Flegiàs, nocchiero che conduce le anime da una riva all'altra della palude Stigia

Corda non pinse mai da sé saetta
che sì corresse via per l'aere snella,
com' io vidi una nave piccioletta 15
venir per l'acqua verso noi in quella,
sotto 'l governo d'un sol galeoto,
che gridava: «Or se' giunta, anima fella!». 18 (Inf. VIII, 13-18)

L'avvicinarsi rapido dell'imbarcazione guidata dal diavolo Flegiàs è paragonato al saettare di una freccia scoccata con decisione; a tale immagine segue la consueta

³⁶ Garavelli – Corti 1994, p. 137.

espressione *io vidi* che scandisce costantemente nel poema il delinarsi di visioni ed incontri improvvisi che si frappongono sul cammino dei pellegrini.

Poco dopo, ecco dunque apparire l'esercito dei diavoli a guardia della città infernale

Io vidi più di mille in su le porte
da ciel piovuti, che stizzosamente
dicean: «Chi è costui che senza morte 84
va per lo regno de la morta gente?».
E 'l savio mio maestro fece segno
di voler lor parlar segretamente. 87 (Inf. VIII, 82-87)

Anche in questo caso una visione scandita dalla rapidità improvvisa e inaspettata, che li rende agli occhi del poeta assimilabili ad un folto esercito di presenze minacciose.

Nel canto successivo si presenta agli occhi del pellegrino un'altra mostruosa apparizione, quella delle Furie, ritte sulla cima di una torre

E altro disse, ma non l'ho a mente;
però che l'occhio m'avea tutto tratto
ver' l'alta torre a la cima rovente, 36
dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,
che membra feminine avieno e atto, 39
e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte. 42 (Inf. IX, 34-42)

La velocità nel movimento delle tre figure mostruose della mitologia è sottolineata da termini quali *dritte*, *ratto*, rafforzate anche dalla forte presenza di allitterazioni disseminate all'interno dei versi citati, che contribuiscono ad acuire l'effetto di asprezza della visione.

Si noti inoltre l'improvvisa distrazione del pellegrino: il v.34 indica che il discorso di Virgilio non si è ancora concluso, ma la nuova apparizione attrae inevitabilmente lo sguardo di Dante, con un improvviso passaggio dal senso dell'udito a quello della vista, che contribuisce a preparare l'attesa per la terrificante visione delle Furie che segue.

*Illusione ottica e false visioni.*³⁷ L'oscurità e le tenebre che pervadono l'atmosfera dell'Inferno risultano, come si è visto, in un certo senso funzionali alla resa ancor più impressiva e sorprendente delle apparizioni e delle visioni. La difficoltà dello sguardo, dell'occhio umano a penetrare l'aria fetida e densa del mondo infernale permette poi, in molti casi, l'insorgere di percezioni distorte della realtà, di fraintendimenti della vista, che solo gradualmente, con il progressivo avvicinarsi degli oggetti o l'abituarsi dell'occhio, possono essere sfatati.

Caso esemplare a tale riguardo è l'incontro di Dante e Virgilio con i giganti che si ergono a guardia del pozzo che conduce alla zona più profonda dell'Inferno.³⁸ La prima impressione del poeta è di scorgere da lontano una serie di alte torri, ma l'illusione ottica è presto svelata da Virgilio, che alla curiosità dell'allievo risponde spiegando che ciò che i suoi occhi hanno immaginato come torri sono in realtà giganti. La causa dell'errore è ben espressa dal poeta latino: *'l senso s'inganna di lontano (Inf. XXXI, 26)*, la vista è ingannata dalla distanza, l'impenetrabile profondità delle tenebre fa sì che lo sguardo fatichi a discernere e *avvien che poi nel maginare abborri (Inf. XXXI, 24)*, cioè che la visione si confonda. Solo con l'avvicinarsi progressivo, quindi, si svelerà a Dante la vera essenza dell'apparizione.

Così, ecco mostrarsi sempre più nitide le forme dei giganti, attraverso l'analisi di uno sguardo che scruta attentamente ogni dettaglio, scendendo dalla testa, attraverso spalle e ventre, fin dove all'occhio è permesso di vedere.

³⁷ Sul tema della prospettiva e illusioni ottiche si veda il capitolo 2, pp. 25-33.

³⁸ Cfr. l'analisi del passo proposta in questo lavoro alle pp. 29-30.

3. Dante: lo sguardo del pellegrino attraverso la notte

3.1. Dallo smarrimento nella selva alla minaccia degli incontri: gli occhi della paura e del turbamento

Il viaggio del pellegrino Dante nel mondo ultraterreno inizia con il celebre smarrimento nella selva oscura del peccato. Un itinerario, dunque, che sin dalle prime note introduttive rivela la difficoltà del cammino e delle prove, la pericolosità degli incontri e delle circostanze che via via il poeta incontrerà lungo la strada. Per questo motivo, dunque, lo sguardo dantesco in questa prima parte dell'itinerario, condotta attraverso il regno infernale, non può che presentare espressioni di sconforto e timore, che solo la vicinanza della sua amata guida potrà in qualche modo dissipare.

Smarrito nella selva – gli occhi dello sgomento. Un primo esempio di tale sguardo dominato da sconforto e smarrimento appare già dal primo canto, quando il poeta ricorda l'angoscia della permanenza nella selva. Alla paura, però, si sostituisce poco a poco un lieve sollievo, dato dallo scorgere la luce del sole (simbolo della Grazia divina).³⁹ Il rasserenarsi dell'animo è descritto attraverso una similitudine, che rievoca il sollievo provato dal naufrago che, dopo aver superato la tempesta, volge gli occhi a guardare il pericolo ormai passato

Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto, 15
guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogne calle. 18
Allor fu la paura un poco queta,
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'i' passai con tanta pieta. 21
E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,

³⁹ Riguardo alla simbologia solare nella *Commedia* si veda Stabile 2007, pp. 329-341.

si volge a l'acqua perigliosa e guata, 24
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva. 27 (Inf. I, 13-27)

Uno sguardo quindi, che dopo l'affanno dello smarrimento e della perdizione si volge dapprima in alto, a cercare guida nella luce e poi indietro, a rimirare con sollievo l'allontanarsi della minaccia.

Nella buia foresta dei suicidi – lo sguardo confuso. Lo smarrimento del pellegrino si manifesta poi con frequenza durante il percorso compiuto nella discesa del baratro infernale. L'oscurità, le tenebre che invadono lo spazio e ottendono la vista, rendono difficoltosa, se non addirittura impossibile, la percezione di spazi e presenze vive.

È quello che accade ad esempio nella selva dei suicidi, in cui Dante percepisce voci e lamenti, ma non è in grado di definire la loro provenienza, quasi fossero nascoste

Io sentia d'ogne parte trarre guai
e non vedea persona che 'l facesse;
per ch'io tutto smarrito m'arrestai. 24
Cred' io ch'ei credette ch'io credesse
che tante voci uscisser, tra quei bronchi,
da gente che per noi si nascondesse. 27 (Inf. XIII, 22-27)

La confusione della percezione è suggerita con grande perizia dall'autore, che si serve del gioco di parole, come al v.25, per creare anche linguisticamente l'effetto del caos; la dislocazione delle anime nello spazio è così tutta affidata alla sostanza incerta di quel verbo 'credere', sottolineando piuttosto la debolezza che la convinzione di ciò che viene descritto. In tale clima di insicurezza e instabilità nasce dunque spontanea la reazione del pellegrino: *per ch'io tutto smarrito m'arrestai.*

La minaccia dei diavoli – la paura negli occhi. Non solo l'oscurità dell'ambiente, ma ancor più il carattere minaccioso degli incontri che si presentano sul

cammino contribuiscono a creare occasioni di preoccupazione e angoscia per il pellegrino.

Un esempio particolarmente incisivo, grazie alla straordinaria gestione teatrale della scena condotta dall'autore, è l'incontro tra Dante e Virgilio e i diavoli di Malebranche

Per ch'io mi mossi e a lui venni ratto;
e i diavoli si fecer tutti avanti,
sì ch'io temetti ch'ei tenesser patto; 93
così vid' 'io già temer li fanti
ch'uscivan patteggiati di Caprona,
veggendo sé tra nemici cotanti. 96
I' m'accostai con tutta la persona
lungo 'l mio duca, e non torceva li occhi
da la sembianza lor ch'era non buona. 99 (Inf. XXI, 91-99)

L'autore si serve di una similitudine a sfondo storico per rendere meglio il timore provato da Dante pellegrino alla vista dei diavoli, paragonando il suo muoversi rapido e con sguardo di preoccupazione all'atteggiamento con cui i Ghibellini sconfitti presso la fortezza lucchese di Caprona si sarebbero presentati ai Guelfi vincitori dopo la resa. Il tono prosegue con sfumature tragicomiche: Dante mostra di non sentirsi per nulla al sicuro, camminando vicino alla sua guida, quasi come presso un muro di protezione, con gli occhi sbarrati e attenti ad osservare ogni minima mossa dei diavoli, che sembrano minacciare un agguato improvviso.

3.2. *Gli occhi rapiti dalle apparizioni e la curiosità dantesca*

L'eccezionalità che caratterizza l'itinerario dantesco nell'Aldilà risulta tanto più evidente quanto più si considera l'atteggiamento mostrato dal pellegrino stesso nei confronti di una realtà quanto mai sorprendente ed inattesa. Lo sguardo di Dante, infatti, si rivela sempre simile a quello di un fanciullo (a cui spesso si paragona nella *Commedia*) alla continua scoperta. I suoi occhi sono attratti e ammaliati dalle apparizioni, dalle visioni di spazi e personaggi che si stagliano sul suo cammino; la sua curiosità è continuamente rinnovata e sottolineata.

Contemplare gli Spiriti Magni – lo sguardo ammirato. Uno dei momenti più alti in cui si manifesta lo sguardo dell'ammirazione e della contemplazione si ha ad esempio nel canto IV, quando Dante, condotto nel Limbo, scorge le anime degli spiriti magni, riconoscendo volti e figure di poeti, filosofi e uomini antichi da lui tanto amati

Colà diritto, sovra 'l verde smalto, mi fuor mostrati li spiriti magni, che del vedere in me stesso m'essalto.	120	
I' vidi Eletra con molti compagni, tra ' quai conobbi Ettòr ed Enea, Cesare armato con li occhi grifagni.	123	
Vidi Cammilla e la Pantasilea; da l'altra parte vidi 'l re Latino che con Lavina sua figlia sedea.	126	
Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino, Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia; e solo, in parte, vidi 'l Saladino.	129	
Poi ch'innalzai un poco più le ciglia, vidi 'l maestro di color che sanno seder tra filosofica famiglia.	132	(Inf. IV, 118-132)

L'anafora del verbo *Vidi...vidi* suggerisce al lettore come l'occhio del poeta osservi l'orizzonte lentamente, scrutando e riconoscendo via via le personalità che

sfilano davanti a sé. La visione di tali spiriti provoca una gioia inesprimibile nel poeta, come lui stesso afferma (*che del vedere in me stesso m'essalto*).

Come attento spettatore – l'occhio che indaga e scruta. Il rapimento nella visione di scene che si prospettano agli occhi del pellegrino non riguarda però solamente oggetti degni di ammirazione. Al contrario è invece spesso il ribrezzo, la cruenza, l'immagine di efferata violenza ad attirare il suo sguardo per provocarne poi il rifiuto. Le manifestazioni di malvagità, le pene dolorose sono, così, spesso motivo di indugio per il pellegrino. Si veda ad esempio la vista delle anime immerse nella palude Stigia

E io, che di mirare stava inteso,
vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso. 111 (Inf. VII, 109-111)

O ancora lo sguardo assorbito dalla contemplazione delle anime dei barattieri, immerse nella pece bollente, che richiede l'intervento di Virgilio per esserne distolto

Mentr' io là giù fisamente mirava,
lo duca mio, dicendo «Guarda, guarda!»,
mi trasse a sé del loco dov' io stava. 24
Allor mi volsi come l'uom cui tarda
di veder quel che li convien fuggire
e cui paura sùbita sgagliarda, 27
che, per veder, non indugia 'l partire:
e vidi dietro a noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire. 30 (Inf. XXI, 22-30)

In entrambi gli esempi si noti la centralità del verbo *mirare* e dell'avverbio *fisamente*, che sottolineano il rapimento a cui la mente è sottoposta. Il poeta si definisce *tutto inteso*, concentrato nell'osservazione, tanto che il richiamo della sua guida alla realtà e all'attenzione per i pericoli imminenti lo sconvolge *come l'uom cui tarda di veder quel che li convien fuggire*.

Uno sguardo curioso, quasi indiscreto. Al carattere contemplativo dello sguardo dantesco, si aggiunge poi indubbiamente la pungente curiosità, che concorre a rendere ancor più vivo e tangibile il personaggio agli occhi del lettore. Si veda ad esempio lo sguardo curioso esibito al momento dell'entrata attraverso la porta della città di Dite

Dentro li 'ntrammo sanz' alcuna guerra;
e io, ch'avea di riguardar disio
la condizion che tal fortezza serra, 108
com' io fui dentro, l'occhio intorno invio:
e veggio ad ogne man grande campagna,
piena di duolo e di tormento rio. 111 (Inf. IX, 106-111)

È lo stesso Dante a sottolineare l'ardente desiderio che lo pungola (*ch'avea di riguardar disio*); l'occhio si guarda attorno con impazienza e scruta l'ambiente con attesa.

Poco dopo la curiosità trova sfogo nella richiesta diretta al maestro di poter guardare cosa sia contenuto nei sepolcri disseminati di fronte a sé, nei quali si scopriranno sepolte le anime degli eretici

«O virtù somma, che per li empi giri
mi volvi», cominciavi, «com' a te piace,
parlami, e sodisfammi a' miei disiri. 6
La gente che per li sepolcri giace
potrebbesi veder? già son levati
tutt' i coperchi, e nessun guardia face». 9 (Inf X, 4-9)

Ma ancor più interessante è notare alcuni passi nei quali lo sguardo dantesco si carica di una sorta di ingordigia e avidità vera e propria nei confronti delle anime incontrate e della loro condizione. Esse, che non vogliono essere guardate per la profonda vergogna, irrompono allora con violenza sulla scena, rimproverando l'indiscrezione dell'occhio dantesco nei loro confronti.

Così, ad esempio, lo riprende l'anima dell'adulatore Alessio Interminelli da Lucca, immersa nello sterco della seconda bolgia

Quei mi sgridò: «Perché se' tu sì gordo
di riguardar più me che li altri brutti?». (Inf. XVIII, 118-119)

Uno sguardo, dunque, quello dantesco, che si rivela anche nelle sue qualità e debolezze più pienamente umane, lasciandosi attrarre e ammaliare da ciò che colpisce la sua mente o ancor più la sua innata curiosità.

3.3. *Lo sguardo abbassato: vergogna e compassione*

Il percorso compiuto dal pellegrino Dante attraverso il mondo infernale non esula, poi, certamente da un coinvolgimento emotivo e personale notevole.

L'imbarazzo dell'errore. In primo luogo va indicato l'emergere in certi casi della personalità ambiziosa del personaggio Dante, che contribuisce a raffigurarlo con grande realismo e umanità. Così si può talvolta intravedere un Dante che, imbarazzato per un intervento poco adeguato, o per il rimprovero del maestro, abbassa lo sguardo in segno di umiltà e lasciando trasparire una certa vergogna

Allor con li occhi vergognosi e bassi,
temendo no 'l mio dir li fosse grave,
infino al fiume del parlar mi trassi. 81 (Inf. III, 79-81)

La curiosità per le anime che attendono sulle rive dell'Acheronte aveva spinto Dante a chiedere spiegazione alla sua guida, rivelando la sua impazienza nel desiderio di conoscere. Il richiamo del maestro alla pazienza provoca, dunque, nell'allievo un certo imbarazzo, facendogli mutare la curiosità in silenzio deferente.

Pathos e commozione. La maggiore partecipazione emotiva del pellegrino si delinea però soprattutto negli incontri con alcune anime.

Il viaggio nel regno infernale si caratterizza in generale, a differenza ad esempio di quello condotto nel Purgatorio, per una minore compartecipazione del pellegrino Dante nei confronti delle anime dannate, dalle quali si sente più lontano, rivelando

talvolta anche un certo rifiuto e disprezzo. Anche per questo motivo il dialogo con le anime è quasi sempre affidato a Virgilio nella prima cantica, mentre Dante si riserva sostanzialmente un ruolo di spettatore. Nonostante ciò, non mancano però momenti di intenso pathos ed emozione, che si discostano dalla linea generale sopra descritta.

Caso per eccellenza, divenuto uno tra i più celebri e conosciuti del poema, è l'incontro con Francesca da Rimini, nel canto V, dalle cui parole il pellegrino viene profondamente toccato e commosso

Quand' io intesi quell' anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?». 111 (Inf. V, 109-111)

La triste vicenda d'amore delle due anime infonde un tale senso di pietà e vicinanza nell'animo del poeta da fargli abbassare lo sguardo penseroso e provato, sino al venir meno per la compassione, proprio alla fine del canto.

La triste pietà per le miserie umane. Similmente, la sensibilità del pellegrino si lascia prendere dal compatimento nell'avvicinarsi alle ultime tappe del suo percorso nel primo regno. Dopo tanti incontri in cui durezza e rifiuto avevano avuto la meglio nei confronti delle anime dannate, il dolore sembra però riaccostarsi dopo la vista di tante piaghe e malvagità

La molta gente e le diverse piaghe
avean le luci mie sì inebriate,
che de lo stare a piangere eran vaghe. 3
Ma Virgilio mi disse: «Che pur guate?
perché la vista tua pur si soffolge
là giù tra l'ombre triste smozzicate? 6
Tu non hai fatto sì a l'altre bolge;
pensa, se tu annoverar le credi,
che miglia ventidue la valle volge. 9
E già la luna è sotto i nostri piedi;
lo tempo è poco omai che n'è concesso,
e altro è da veder che tu non vedi». 12 (Inf. XXIX, 1-12)

Di fronte ad un simile dolore conosciuto in prima persona, gli occhi del pellegrino sembrano non poter più trattenere le lacrime: si tratta di una commozione dall'alto valore catartico, che segna la necessità del pellegrino di passare attraverso la sofferenza e il pianto del pentimento al fine di rendersi degno di salire al cielo, come tutti quei peccatori che Dante, con il suo percorso, è universalmente chiamato a rappresentare.

Ma nei versi successivi segue subito la pronta esortazione del maestro che lo invita a non indugiare nel pianto per la condizione ormai irreversibile delle anime dannate; gli occhi del pellegrino hanno ancora molto altro da vedere e forse essi stessi non basteranno a cogliere la vastità di luoghi e visioni che si presenteranno, a causa della limitatezza dello sguardo umano. Ciò che è certo è il prezioso valore del tempo a loro concesso, del quale nemmeno un istante dovrà essere sprecato.

L'eccezionalità dell'apparizione virgiliana agli occhi del pellegrino è rafforzata dall'espressione *a li occhi mi si fu offerto*, quasi a voler celare dietro tali parole la convinzione dell'intervento di una volontà superiore, come poi lo stesso Virgilio chiarirà. Quasi miraggio nel *gran deserto*, quindi, ecco apparire per la prima volta il caro maestro, che si staglia come figura ieratica e solenne, avvolta in un misterioso silenzio.

La Ragione che illumina. Il ruolo salvifico affidato a Virgilio fin dalla sua apparizione non si limita, però, alla sola presenza, bensì anche al suo sapiente sguardo, oltre che alla sua parola. In questo senso Dante autore non esita a conferire al suo maestro l'appellativo di sole, in grado di illuminare gli occhi della mente, ovvero della conoscenza profonda

«O sol che sani ogne vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,
che, non men che saver, dubbiar m'aggrata. 93
Ancora in dietro un poco ti rivolvi»,
diss' io, «là dove di' ch'usura offende
la divina bontade, e 'l groppo solvi». 96 (Inf. XI, 91-96)

La perifrasi del v.91 allude, infatti, proprio a quella facoltà di illuminazione razionale, che rende Virgilio guida insostituibile nel regno del peccato. La *vista turbata* fa invece riferimento agli occhi della mente, ovvero alla conoscenza razionale, che sempre il maestro riesce a rischiarare attraverso le sue spiegazioni e il suo esempio.

Il maestro che ammonisce – lo sguardo attento che insegna. In questo senso si colloca l'atteggiamento attento e talvolta severo del maestro latino che spesso ammonisce, corregge, richiama l'attenzione del suo allievo, al fine di rendere quanto più efficace il percorso di conoscenza del pellegrino. Si vedano ad esempio gli appelli ad osservare gli eventi circostanti

Mentr' io là giù fisamente mirava,
lo duca mio, dicendo «Guarda, guarda!»,
mi trasse a sé del loco dov' io stava. 24 (Inf. XXI, 22-24)

4.2. *Gli occhi abbassati: la sconfitta e il rammarico del maestro*

Se la nota generalmente dominante nella prima cantica per quanto concerne Virgilio è, come visto, la disinvoltura e la decisione nel procedere, non mancano però alcuni minimi, ma per questo notevoli indizi di incertezza e cedimento di tale sicurezza.

Timidi segni di cedimento - lo sguardo turbato. In alcuni casi l'accento è dato dall'affiorare di un lieve pallore in viso o turbamento del volto che lasciano intendere un dubbio o una preoccupazione

«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»,
cominciò il poeta tutto smorto.

«Io sarò primo, e tu sarai secondo». 15

E io, che del color mi fui accorto,
dissi: «Come verrò, se tu paventi

che suoli al mio dubbiare esser conforto?». 18 (Inf. IV, 13-24)

Dante autore ritrae il maestro *tutto smorto*, rilevando un inconsueto impallidire del volto, che fa preoccupare lo stesso allievo, che ha riposto piena fiducia nella sua guida. Ma la motivazione non tarda a venire e Virgilio spiegherà a Dante che è quella stessa pietà da lui provata per le anime dannate a toccarlo così profondamente. Una risposta immediata e rassicurante, che non può però nascondere il manifestarsi dei primi, se pur lievi, segnali di cedimento del maestro.

Nel prosieguo del viaggio, man mano che il male rivela la sua sempre maggiore pervasività, non tardano, infatti, a presentarsi esempi evidenti della difficoltà e del turbamento di Virgilio.

Duello coi diavoli di Dite – gli occhi della sconfitta. Il primo caso si ha una volta giunti alle soglie dell'infernale città di Dite, che apre il cammino verso l'Inferno più profondo. Virgilio affronta l'esercito di diavoli che si pongono minacciosamente a guardia delle mura e della porta, cimentandosi in un dialogo segreto, al quale non è concesso di assistere a Dante. La descrizione del momento è tutta affidata agli occhi del

poeta e all'evidenza dei fatti, che progressivamente gli permettono di intuire l'esito negativo del colloquio avvenuto

Udir non potti quello ch'a lor porse;
ma ei non stette là con essi guari,
che ciascun dentro a pruova si ricorse. 114
Chiuser le porte que' nostri avversari
nel petto al mio signor, che fuor rimase
e rivolsesi a me con passi rari. 117
Li occhi a la terra e le ciglia avea rase
d'ogne baldanza, e dicea ne' sospiri:
«Chi m'ha negate le dolenti case!». 120 (Inf. VIII, 112-120)

Lasciato solo per la prima volta dall'inizio del viaggio, Dante assiste da lontano al breve colloquio tra Virgilio e i diavoli e vede con stupore che questi si allontanano rapidamente. Ma ciò che ancor più lo colpisce è l'immagine turbata del suo amato maestro, che torna scoraggiato e *con passi rari*. Per la prima volta lo sguardo di Virgilio è abbassato, in segno di sconfitta e turbamento, anche se dalle sue parole, nonostante i sospiri, traspare più disappunto che scoraggiamento: è la convinzione di chi, pur riconoscendo con rammarico il proprio limite, confida saldamente nella riuscita della sua impresa, grazie ad un intervento superiore. Appare qui, dunque, un Virgilio inedito, arricchito in questa sfumatura di stupore e stizza di una più reale dimensione di fragile umanità. Si noti, poi, la singolare maestria dell'autore nel rendere vivida la scena, attraverso una tecnica che si alimenta nella concreta visibilità delle emozioni che traspaiono da ogni gesto, accentuandone la teatralità.

L'inganno di Malacoda – il volto dell'indignazione. Una seconda "caduta" del maestro si registra, poi, in un secondo e altrettanto difficile confronto con i diavoli infernali, stavolta nelle profondità di Malebolge. Virgilio cade nel "tranello del ponte inesistente" teso dall'astuto diavolo Malacoda, che assicurando l'esistenza di un passaggio alternativo al ponte crollato della sesta bolgia, propone ai pellegrini di affidarsi ad alcuni diavoli, posti al loro fianco come scorta. Ma la promessa si rivela ben presto falsa, poiché non esiste alcun ponte ad attenderli; così, una volta raggiunta la

L'intensificarsi di tale relazione nel procedere del cammino fa sì che i due poeti arrivino a comprendere le reciproche esigenze, perplessità ed emozioni facendo sempre meno ricorso alle parole ed affidandosi piuttosto al linguaggio non verbale degli sguardi e della gestualità. Così si può notare un Dante capace di cogliere il disagio e i turbamenti del maestro, preoccupandosi a sua volta; o si può assistere a domande accorate del maestro all'allievo visibilmente commosso, come nel celebre "*Che pense?*" (*Inf. V, 111*).

Come specchio dell'anima – lo sguardo sagace che legge dentro. In molti casi Virgilio, però, conosce già i pensieri di Dante e lascia che il suo domandare diventi solo occasione di sfogo. Il maestro, infatti, oltre a riconoscere i moti della curiosità e del turbamento del suo allievo, è in grado di leggerne i pensieri più profondi e intuirne in anticipo le preoccupazioni. Una delle immagini tra le più impresse utilizzate dall'autore per descrivere tale corrispondenza di pensiero è indubbiamente quella dello specchio

E quei: «S'i' fossi di piombato vetro,
l'immagine di fuor tua non trarrei
più tosto a me, che quella dentro 'mpetro. 27
Pur mo venieno i tuo' pensier tra ' miei,
con simile atto e con simile faccia,
sì che d'intrambi un sol consiglio fei. 30 (Inf. XXIII, 25-30)

Virgilio paragona se stesso ad uno specchio in grado di riflettere, cioè di percepire e provare le medesime sensazioni del suo allievo, immaginando un fondersi e confondersi dei pensieri dell'uno e dell'altro in un *unicum*. In questo frangente, la paura di Dante per l'impenetrabilità del luogo risulta esattamente corrispondente alla sua: Virgilio ha già intuito le sue ansie, ha letto nei suoi pensieri, come riflessi da uno specchio. Tale immagine di un Virgilio specchio di Dante si rivela efficace nel descrivere il legame ormai strettissimo, quasi simbiotico, instauratosi tra i due viaggiatori, quasi una comunicazione telepatica, senza bisogno di parole.

Un rapporto di profonda fiducia reciproca e comunità di sentimento, di cui lo stesso Dante sembra essere consapevole nel riconoscere la capacità straordinaria del suo

maestro di penetrare la sua mente e i dubbi che si affollano in essa e dichiarando di affidarsi pienamente alla sapiente guida del suo maestro

E io: «Tanto m'è bel, quanto a te piace:
tu se' signore, e sai ch'i' non mi parto
dal tuo volere, e sai quel che si tace». 39 (Inf. XIX, 37-39)

Alcuni studiosi si sono interrogati circa la qualità di tale chiaroveggenza di cui Virgilio sembra dotato, chiedendosi se si possa assimilare ad una facoltà divinatoria particolare concessagli dall'alto. In realtà, nella maggior parte dei casi, sembra trattarsi piuttosto di semplice accortezza, attenzione ed intelligenza tutta umana più che di poteri visionari particolari, che si preferisce affidare piuttosto, quale dono divino, ad una guida più alta, come ad esempio Beatrice.⁴⁰

Una capacità dunque tutta ascrivibile ad una saggezza certamente superiore, ma tutta umana, come umana è la Ragione su cui Virgilio fa affidamento e di cui è il simbolo.

⁴⁰ Musa 1977, p. 152.

5. *Le anime: gli occhi della sorpresa, della sfida e della vergogna*

5.1. *La curiosità delle anime per Dante vivo*

Un elemento che traccia una linea di continuità tra le diverse cantiche è indubbiamente l'atteggiamento di curiosità e stupore esibito dalle anime che il pellegrino Dante si trova via via ad incontrare lungo il suo cammino. Tale reazione è dovuta proprio a quell'eccezionalità del viaggio dantesco di cui si è detto, che prevede la possibilità unica e irripetibile per il pellegrino di condurre un percorso di conoscenza attraverso i tre regni dell'Aldilà pur essendo ancora in vita e portando cioè con sé il peso del corpo, oltre all'anima. Questo fatto straordinario spiega dunque l'interesse dimostrato dalle anime lungo il suo peregrinare e, soprattutto nei casi di morte violenta, anche la nostalgia e il rimpianto per quel corpo che è stato loro tolto improvvisamente e con la forza.

Anche nell'Inferno, perciò, si possono rilevare atteggiamenti stupiti delle anime, colpite dalla presenza di un uomo vivo nel mondo dei morti, che attira inevitabilmente lo sguardo e l'attenzione.

I sodomiti e Brunetto Latini – gli occhi della meraviglia. Si veda ad esempio l'incontro di Dante con le anime dei peccatori sodomiti. Dante e Virgilio hanno appena lasciato il bosco dei suicidi e proseguendo nel cammino lungo gli argini del Flegetonte scorgono una schiera di anime venire verso di loro

Già eravam da la selva rimossi
tanto, ch'i' non avrei visto dov' era,
perch' io in dietro rivolto mi fossi, 15
quando incontrammo d'anime una schiera
che venian lungo l'argine, e ciascuna
ci riguardava come suol da sera 18
guardare uno altro sotto nuova luna;
e sì ver' noi aguzzavan le ciglia
come 'l vecchio sartor fa ne la cruna. 21
Così adocchiato da cotal famiglia,

fui conosciuto da un, che mi prese
per lo lembo e gridò: «Qual meraviglia!». 24 (Inf. XV, 13-24)

Si noti la densa presenza di espressioni che sottolineano la curiosità degli sguardi delle anime, costrette a sforzare la vista per riconoscere le sagome a causa delle tenebre infernali: *ci riguardava, guardare, aguzzavan le ciglia, adocchiato*. Le due ultime espressioni, in particolare, hanno valore intensivo e sottolineano la debolezza e la difficoltà della vista; nella stessa direzione procede anche la similitudine di grande realismo in cui si descrive un vecchio sarto che, ormai abilissimo nel suo mestiere ma affaticato dall'età, è costretto a strizzare gli occhi. Poco dopo, però, ecco superata la fatica della vista e Dante viene riconosciuto da un'anima che si rivelerà essere quella di Brunetto Latini, che ne richiama l'attenzione con l'enfasi di quel "*Qual meraviglia!*"

Centrale, dunque, il campo semantico della vista in questo episodio, in cui la singolare capacità impressiva dell'autore riesce a rendere magistralmente il realismo di sguardi curiosi, attenti e allo stesso tempo affaticati dalla natura tenebrosa del luogo.⁴¹

Seminatori di discordia e falsari – gli sguardi turbati dimenticano la pena. Così ancora, dopo il dialogo con Maometto, che scambia i due pellegrini per due dannati, Virgilio risponde rivelando la natura ancora viva di Dante; la scena si carica dunque di attesa e stupore esibito dalle anime dei seminatori di discordia lì presenti

Più fuor di cento che, quando l'udiro,
s'arrestaron nel fosso a riguardarmi
per meraviglia, obliando il martiro. 54 (Inf. XXVIII, 52-54)

La meraviglia destata fa sì che le anime si fermino improvvisamente nel loro procedere e rivolgano i loro sguardi stupiti al pellegrino. Si noti al v.54 come i peccatori sembrano dimenticare per un momento la loro dannazione e la pena che li affligge, tanto grande è il turbamento dovuto all'incredibile rivelazione. Qualcosa di simile avverrà in *Purg II, 73-75*, dove le anime rimangono attonite alla vista di Dante, *quasi obliando d'ire a farsi belle (v.75)*.

⁴¹ Rispetto alla tematica della difficoltà di conoscenza e riconoscimento nell'Inferno si veda anche Boyde 2002, pp. 128-129.

esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso, 135
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante». 138 (Inf. V, 127-138)

Nei celebri versi che suggellano il racconto di Francesca, emerge chiaramente il ruolo dello sguardo, al quale corrisponde immediatamente il pallore dell'emozione (*e scolorocci il viso*), come si ritrova in tanta lirica d'amore e trattatistica sul tema di quest'epoca⁴², nella quale domina ancora la suggestione dell'amor cortese. Uno sguardo colpevole, quindi, in quanto espressione sì di amore, ma di un amore-passione tutto umano, che distoglie dalla tensione verso quello divino.

Golosi (III cerchio). Le anime dei golosi sono sferzate da una violenta pioggia di acqua, grandine e neve, immerse nel fango maleodorante e continuamente tormentate da Cerbero. La colpa di costoro è quella di aver rivolto lo sguardo in basso, ai piaceri e godimenti della tavola, meritando adesso l'oppressione nel fango e nel sudiciume, che ricorda l'animalità del loro desiderio incontenente in vita. Di particolare effetto è il congedo dall'anima di Ciacco, che, dopo aver discusso con Dante su temi politici, si abbandona nuovamente all'abbruttimento nel fango

Li diritti occhi torse allora in biechi;
guardommi un poco e poi chinò la testa:
cadde con essa a par de li altri ciechi. 93 (Inf. VI, 91-99)

Il v.91 accoglie tutta l'espressività del passaggio dall'umanità riacquistata dei *diritti occhi* alla bestialità dei *biechi* a cui l'anima di Ciacco ritorna dopo il dialogo. Le espressioni *biechi* e *ciechi*, poste in rima, sottolineano la dimensione della colpa dei golosi, i cui occhi biechi, cioè traviati a causa dell'animalità dei desideri della pancia, rivelano la condizione di sostanziale cecità di chi vive nel peccato, rievocata nella scena dal risprofondare di Ciacco nel fango oscuro e sudicio.

⁴² Cfr. ad esempio Tonelli 2015.

nell'Inferno, dove sono oppressi dal fango e appaiono incapaci persino di parlare (*che dir nol posson con parola integra*).

Un'incapacità della vista, dunque, quella degli accidiosi, che si espande però a tutto il corpo, rendendolo incapace di qualsiasi reazione o attività.

Eretici (VI cerchio). Le anime degli eretici si trovano celate dentro a sepolcri infuocati, che saranno chiusi dopo il Giudizio universale. Tale pena è forse un richiamo alle condanne a morte sul rogo che questi personaggi subivano nel Medioevo. Dante incontra due personaggi illustri che attirano la sua attenzione: uno è Farinata degli Uberti, ghibellino fiorentino, che si erge con fierezza dal sepolcro; l'altro è Cavalcante Cavalcanti, che si presenta invece umile e sofferente e chiede notizia del figlio Guido, contemporaneo di Dante. Da tale richiesta si comprende che la vera pena degli eretici è una punizione che riguarda la vista. Essi sono ciechi, incapaci di conoscere gli eventi presenti, pur vedendo il futuro, come dimostra la profezia pronunciata da Farinata. Sono le stesse parole di Farinata a descrivere la condizione di questi dannati

«Noi veggiam, come quei c'ha mala luce,
le cose», disse, «che ne son lontano;
cotanto ancor ne splende il sommo duce. 102
Quando s'appressano o son, tutto è vano
nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,
nulla sapem di vostro stato umano. 105
Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta». 108 (Inf. X, 100-108)

La pena è assimilabile al difetto visivo dei presbiteri (*Noi veggiam, come quei c'ha mala luce, le cose...che ne son lontano*), che vedono bene ciò che è lontano, mentre ciò che è vicino appare loro sfocato. Tale situazione risponde alla legge del contrappasso, secondo cui gli eretici, che in vita si allontanarono dalla verità divina, sono ora puniti potendo vedere solamente da lontano. Il sintagma *mala luce*, quasi ossimorico, indica la

conoscenza ingannevole di coloro che perseguirono dottrine eretiche, credendo di poter raggiungere la verità al di fuori della teologia.

Un ulteriore caso, dunque, di uno sguardo in qualche modo colpevole di superbia, punito con la cecità del presente, che diventerà però totale una volta giunta la fine dei tempi, quando il futuro non avrà più ragione di esistere.

Usurai (VII cerchio, terzo girone). Il peccato degli usurai è descritto dall'autore con grande realismo, che trova la sua forza proprio nel dettaglio degli occhi. Dante, infatti, concentra la sua attenzione sullo sguardo di queste anime: da esso traspare in primo luogo il dolore (*Per li occhi fora scoppiava lor duolo; XVII, v.46*) dovuto alla pena che li vede rannicchiati sotto una pioggia di fuoco. Ma il particolare più significativo che completa la punizione è dato dal fatto che queste anime sono costrette a fissare incessantemente le borse che portano appese al collo, sulle quali sono effigiati gli stemmi delle loro famiglie

Poi che nel viso a certi li occhi porsi,
ne' quali 'l doloroso foco casca,
non ne conobbi alcun; ma io m'accorsi 54
che dal collo a ciascun pendea una tasca
ch'avea certo colore e certo segno,
e quindi par che 'l loro occhio si pasca. 57 (Inf. XVII, 52-57)

Molto efficace risulta l'immagine del v.57: essa suggerisce come lo sguardo di queste anime, obbligato a fissarsi sulla borsa appesa al collo, sembri trovare piena soddisfazione in tale atto, proprio come in vita gli occhi degli usurai furono totalmente intenti a contemplare e arraffare il denaro altrui. Uno sguardo affamato di denaro, dunque, al quale solo raramente è permesso di alzarsi e mostrare sofferenza, tutto morbosamente immerso nella contemplazione di un oggetto ora vuoto e privo di valore, come i beni che costoro rincorsero in vita.

Indovini (VIII cerchio, quarta bolgia). Le anime degli indovini sono punite con una pena che muove Dante a profonda commozione. Essi sono costretti a camminare all'indietro lentamente, mentre il loro volto è completamente rivolto verso le spalle;

piangono amaramente e le lacrime scendono lungo la schiena. Il contrappasso svela chiaramente le motivazioni di tale tormento: maghi e indovini si prodigarono in vita per guardare sempre più avanti, cercando di sondare quel futuro che è precluso alla conoscenza umana e ingannando chi aveva riposto fiducia in loro; così adesso sono condannati a non poter più guardare davanti a sé. Si svela, perciò, anche in questo caso, una colpevolezza nell'uso della vista; la colpa di uno sguardo che sfida i limiti della natura volendo continuamente spingersi oltre ciò che all'umano è concesso di vedere, insuperbito dalla volontà di conoscere di più e di avvicinarsi alla conoscenza superiore, che solo a Dio compete. Una punizione terribile, quindi, per queste anime, sottoposte ad un vero stravolgimento della figura umana.

Ipocriti (VIII cerchio, sesta bolgia). Nella sesta bolgia sono punite le anime degli ipocriti, ovvero coloro che in vita diffusero di se stessi un'immagine tanto positiva e ammirevole quanto intimamente falsa. In questo senso è illuminante l'appellativo di *gente dipinta* (*Inf. XXIII, 58*), che suggerisce la falsità ammantata di piacevolezza, quasi ricoperta da vernice che ne ricopre le scelleratezze. Nella scelta della pena l'autore si sarebbe rifatto quasi sicuramente all'etimologia della parola "ipocrita" come si trova in Ugucione da Pisa: "dicitur ipocrita ab *yper*, quod est super, et *crisis*, quod est aurum, quasi *superauratus*, quia in superficie...vitetur esse bonus, cum interius sit malus".⁴³ Gli ipocriti sono infatti ritratti mentre procedono lentamente, sotto il peso estenuante di cappe di piombo ricoperte d'oro all'esterno; cappe e cappucci, che li fanno assomigliare a frati dell'ordine di Cluny, sono talmente pesanti da impedire loro di alzare gli occhi, che risultano nascosti.

Anche in questo caso la pena per contrappasso si rivela quindi illuminante: le anime degli ipocriti sono gravate dal peso della loro falsità, simboleggiata dai mantelli, con cui in vita ingannarono gli altri esibendo un'apparenza sfavillante e degna di ammirazione, che nascondeva invece un animo abietto. Il peso dei cappucci li obbliga, inoltre, a tenere lo sguardo basso o a guardare di traverso, come in vita non guardarono mai direttamente negli occhi il loro prossimo, a causa della menzogna. Nuovamente, dunque, si punisce un peccato che coinvolge la vista: una pena che riguarda coloro che in vita si fecero ingannatori dello sguardo di chi in essi riponeva fiducia, servendosi di false apparenze e

⁴³ Cfr. nota 64 in Chiavacci Leonardi 2015, p. 689.

La trasformazione che inizia, avviene in modo perfettamente simmetrico. Alcune scelte linguistiche sembrano appositamente inserite ad anticipare tale scambio speculare: le espressioni *l mirò, riguardava* sottolineano l'insistenza dello sguardo, come se la metamorfosi dipendesse da una fascinazione reciproca trasmessa attraverso gli occhi; similmente i parallelismi sintattico tra gli elementi del v.92 (*l'un...l'altro*) e del v.93 (...e...) contribuiscono alla percezione di tale reciprocità.⁴⁴

I versi successivi riportano passo passo la progressione della trasformazione attraverso le diverse fasi successive, fino a raggiungere l'apice, in cui lo scambio di sostanza tra uomo e serpente risulta completamente avvenuta. Avvolti da un fumo che vela in parte le nuove sembianze assunte, l'attenzione del poeta è però di nuovo attratta dagli sguardi, che non si sono mai distolti l'uno dall'altro

l'un si levò e l'altro cadde giuso,
non torcendo però le lucerne empie,
sotto le quai ciascun cambiava muso. 123 (Inf. XXV, 121-123)

Si noti il ruolo chiave del sintagma *lucerne empie*, che coniuga la malvagità al termine *lucerne*, forse tratto da Matteo 6,22 "*lucerna corporis tui est oculus*".⁴⁵

Si instaura, così, una sorta di richiamo circolare tra i vv.91 e 122, che sottolineano come questo fisso e muto scambio di sguardi costituisca un nodo centrale nello svolgersi della metamorfosi, come se proprio da quegli occhi provenisse una sorta di forza dal carattere magico e oscuro, quasi ipnotica.

I traditori di Cocito (IX cerchio). Nel lago ghiacciato di Cocito si trovano conficcate le anime dei traditori, che emergono solamente con la testa dal ghiaccio; sono costretti a tenere il viso basso e piangono amaramente. Ma proprio dalla stessa sofferenza ha origine il più grande tormento: le lacrime che essi desiderano versare non fanno a tempo ad uscire dagli occhi che in essi si ghiacciano, provocando grande dolore e rendendoli ciechi. Così sono puniti col gelo del ghiaccio, simbolo del male e della freddezza di cuore, coloro i cui occhi non seppero rivolgersi al prossimo con l'ardore della carità.

⁴⁴ Garavelli – Corti 1994, p. 431.

⁴⁵ Cfr. nota 122 in Chiavacci Leonardi 2015, pp. 753-754

Al dolore indescrivibile provato dal padre segue poi il raggelarsi del suo animo; Ugolino appare impietrito dal dolore e dalla paura, incapace persino di piangere e confortare i figli

Io non piangèa, sì dentro impetrai: (Inf. XXXIII, 49)

Si noti la forza del verbo *impetrai*, posto in posizione rilevata di rima, a sottolinearne la drammaticità. Al cuore fatto ormai pietra di Ugolino corrisponde l'innocente appello dei figli, che stupiscono alla vista del turbamento del padre

piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?" 51
Perciò non lagrimai né rispuos' io
tutto quel giorno né la notte appresso,
infin che l'altro sol nel mondo uscìo. 54 (Inf. XXXIII, 50-54)

La domanda del figlio sconvolge nella sua semplicità, rivelando l'opposizione creatasi tra gli occhi impietriti, svuotati del conte Ugolino e quelli innocenti e amorevoli dei figli, che si accorgono del disagio del padre, esibendo quella luce di amore e comprensione ormai perduta da Ugolino. «Ed è questo il suo dramma più terribile: non saper accogliere la luce dell'amore, che pure aveva accanto, nei suoi figli, nemmeno alla fine della sua esistenza».⁴⁷

Infine rimane impressa nella mente del lettore la drammaticità della scena che si apre davanti agli occhi di Ugolino, una volta che la luce del giorno svela l'atrocità del destino che va prospettandosi. Ed ecco lo sguardo del conte posarsi sui volti dei figli, nei quali crede quasi di rivedere sé stesso, come davanti ad uno specchio

Come un poco di raggio si fu messo
nel doloroso carcere, e io scorsi
per quattro visi il mio aspetto stesso, 57
ambo le man per lo dolor mi morsi; (Inf XXXIII, 55-58)

⁴⁷ Garavelli – Corti 1994, p. 573.

Attraverso l'espedito suggestivo del rispecchiamento, espresso al v.57, l'autore riesce a comunicare con estrema efficacia il dramma di un padre, più ancora che di un uomo, che dispera nel vedere affievolirsi la vita sui volti consumati dei figli, che ne diventano quasi una proiezione, in quanto carne della stessa carne. Un dolore incommensurabile, dunque, che giunge a trovare piena espressione e vivido realismo anche grazie alle potenzialità evocative degli sguardi.

5.4. Sguardo basso e nascondimento: gli occhi della vergogna e del fastidio

Scendere nel regno dell'Inferno significa fare i conti con la natura malvagia del peccato, con l'eternità di una dannazione alla quale non vi è rimedio, ma soprattutto è per Dante occasione di incontro con coloro che alle seduzioni del peccato non hanno saputo resistere. La reazione delle anime alla propria colpa e alla condizione di dannazione è diversa e risulta trasformarsi nel corso della discesa nelle profondità del regno. Se, infatti, ai peccati meno gravi, puniti nell'Antinferno e nei primi cerchi infernali, corrisponde generalmente un atteggiamento di contrizione, nostalgia e rimpianto nei confronti della vita terrena e soprattutto della beatitudine perduta, ben diverse sono le reazioni dei dannati più colpevoli, relegati nel basso Inferno. Man mano che si procede verso le profondità del regno, infatti, le anime mostrano un atteggiamento bivalente: in molti casi mostrano rancore, furia distruttiva, rabbia nei confronti di sé stessi e di Dio, ma più in generale vi è una realtà dominante, che è quella della vergogna e del nascondimento.

I peccatori meno gravi dei primi cerchi rievocano spesso con nostalgia la vita precedente, accusando le loro mancanze e chiedendo talvolta al pellegrino Dante di fare da tramite col mondo dei vivi, raccontando e portando notizie (qualcosa di simile accadrà nel Purgatorio, dove le anime confideranno nella possibilità dei suffragi dei vivi per diminuire la loro espiazione e desidereranno di essere ricordati presso le proprie genti).

Completamente diverso è invece ciò che riguarda i peccatori gravi del profondo Inferno: il loro radicamento al male è talmente forte da non chiedere più contatto con il mondo, se non forse per vantare le proprie imprese malvagie. Per il resto, la nota dominante risulta essere la vergogna profonda, non tanto per la consapevolezza delle proprie colpe e il pentimento, ma per il puro fatto di essere colti da occhi estranei in tale condizione abietta.

La vergogna del basso Inferno – occhi che sfuggono. In questo senso è esemplare l'incontro di Dante con il ruffiano Venedico Caccianemico. Quando si accorge della presenza del pellegrino, questi finge di non vederlo e abbassa lo sguardo per distogliere l'attenzione da sé; ma Dante lo apostrofa, appellandosi proprio al suo gesto di nascondimento, obbligando il peccatore a presentarsi

Per ch'io a figurarlo i piedi affissi;
e 'l dolce duca meco si ristette,
e assentio ch'alquanto in dietro gissi. 45
E quel frustato celar si credette
bassando 'l viso; ma poco li valse,
ch'io dissi: «O tu che l'occhio a terra gette, 48
se le fazion che porti non son false,
Venedico se' tu Caccianemico. (Inf. XVIII, 43-50)

Segno inequivocabile è quel *bassando 'l viso*, gesto che si incontra qui per la prima volta nell'Inferno, ad indicare che le anime qui presenti non desiderano più di essere riconosciute e ricordate nel mondo (come era accaduto durante i primi incontri del pellegrino Dante nel primo regno): il volto dell'uomo tende qui a volersi celare, per la vergogna di così vili peccati.⁴⁸

Il fastidio di uno sguardo indagatore – i volti della stizza. In molti casi, poi, alla vergogna si accompagna il risentimento nei confronti del poeta che osserva, anzi, più precisamente nei confronti del suo sguardo indagatore, che suscita il fastidio di anime come quella dell'adulatore Alessio Interminelli, lucchese

⁴⁸ Cfr. nota 47 in Chiavacci Leonardi 2015, p. 546.

E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non parëa s'era laico o chercò. 117
Quei mi sgridò: «Perché se' tu sì gordo
di riguardar più me che li altri brutti?».

(Inf. XVIII, 115-119)

La stizza nasce dalla vergogna di essere riconosciuto tra queste anime che scontano una pena ripugnante, immersi negli escrementi come in un porcile, come evocato dal v.116, nel quale trovano spazio quel plurilinguismo ed espressionismo che caratterizzano in molte occasioni la lingua dantesca.

Si noti, in particolare, la dinamica di sguardi instauratasi tra i due interlocutori: quello ghiotto e curioso di Dante, *sì gordo di riguardar*, e quello stizzito, irato e vergognoso che, come possiamo immaginare, si delinea nel volto dell'adulatore colto nel frangente di tale pena indecorosa.

Procedendo ancora nella discesa verso il basso Inferno ci si trova di fronte ad un incontro molto toccante, quello con l'anima di Caifa, il sacerdote capo del Sinedrio, ricordato tra i colpevoli della condanna a morte di Cristo. L'atmosfera di attesa e tensione è creata dall'autore con una sapiente gestione teatrale del momento, nel quale interrompe improvvisamente le parole del pellegrino, per lasciare spazio all'apparizione che attirerà intensamente il suo sguardo. L'occhio si sposta, così, sulla figura di Caifa, sorpreso nella posizione di crocifissione

Io cominciai: «O frati, i vostri mali... »;
ma più non dissi, ch'a l'occhio mi corse
un, crucifisso in terra con tre pali. 111
Quando mi vide, tutto si distorse,
soffiando ne la barba con sospiri;

(Inf. XXIII, 109-113)

Di grande suggestione è la descrizione dell'atteggiamento del dannato che, crocifisso a terra, rendendosi conto di essere osservato da Dante si contorce e soffia con rabbia impotente per la vergogna di essere visto in quella posizione indecorosa.

Una superbia mai sconfitta – lo sguardo che sfida. Successivamente anche il dialogo con il ladro Vanni Fucci si apre all'insegna della vergogna, ma stavolta l'anima non cerca di nascondersi e alza piuttosto lo sguardo al pellegrino, lasciando trasparire l'amarezza del sentimento

E 'l peccator, che 'ntese, non s'infinse,
ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,
e di trista vergogna si dipinse; 132
poi disse: «Più mi duol che tu m'hai colto
ne la miseria dove tu mi vedi,
che quando fui de l'altra vita tolto. 135 (Inf. XXIV, 130-135)

Si noti in particolare l'aggettivo usato per definire la vergogna, *«trista* perché nasce da superbia, per dispetto di esser colto in tale stato; mentre ve n'è una buona, *che fa l'uom di perdon talvolta degno* (Purg. V, 21), perché nasce dal pentimento».⁴⁹

Una vergogna, quindi, di ben altro statuto rispetto a quella mossa dal pentimento e che si nutre solamente di superbia, tanto che il dannato risulta più amareggiato dal fatto di essere colto nel suo miserevole stato piuttosto che dalla morte stessa e dalla sua condanna.

La superbia è, infatti, il carattere dominante di gran parte delle anime dannate incontrate da Dante. In alcuni casi, addirittura, essa non provoca l'abbassamento dello sguardo per vergogna, ma l'ostentare del viso in alto, in segno di sfida.

Così, oltre al caso appena descritto, si veda anche l'esempio dell'alchimista Capocchio, che addirittura invita il pellegrino a guardarlo e riconoscerne le capacità di falsario in vita

Ma perché sappi chi s'ì ti seconda
contra i Sanesi, aguzza ver' me l'occhio,
sì che la faccia mia ben ti risponda: 135
sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,

⁴⁹ Cfr. nota 132 in Chiavacci Leonardi 2015, pp. 723-724.

che falsai li metalli con l'alchìmia;
e te dee ricordar, se ben t'adocchio, 138
com' io fui di natura buona scimia». (Inf. XXIX, 133-139)

In questo caso si assiste ad un comportamento che, spinto dall'estrema superbia, supera persino la vergogna, esibendo un singolare compiacimento nella sfida. Il tutto sottilmente comunicato attraverso la potenza dello sguardo, come sottolineato dalla presenza in rima di termini quali *occhio*, *adocchio* e dall'invito esplicito all'incontro degli sguardi di quel *aguzza ver' me l'occhio*.

5.5. *L'eccezione: lo sguardo saggio degli spiriti magni*

All'interno del quadro di tenebra, desolazione, tormento e smarrimento che caratterizzano la realtà del mondo infernale, una parentesi degna di nota è data dalla situazione di eccezionalità che riguarda il Limbo. Regione appartata in cui sin dall'antichità si collocano le anime dei saggi e successivamente anche dei bambini non battezzati, si presenta anche nella narrazione dantesca con la sua singolare atmosfera di quiete e assenza di tormenti, in cui una luce soffusa illumina diffusamente un paesaggio verdeggianti in cui si staglia il castello degli spiriti magni.

Lo sguardo composto della saggezza. Dopo la percezione dell'eccezionalità del luogo rispetto all'oscurità infernale, ad attrarre l'attenzione del pellegrino Dante è l'atteggiamento delle anime che popolano il Limbo

Poi che la voce fu restata e queta,
vidi quattro grand' ombre a noi venire:
sembianz' avevan né trista né lieta. 84 (Inf. IV, 82-84)

Il primo indizio fornito dall'autore è contenuto nel v.84, in cui la condizione degli abitanti del Limbo è quella che traspare dai loro visi, apparentemente indifferenti, perché non toccati né da martirio né da beatitudine. Tale compostezza, che come vedremo è stata accostata dai commentatori all'immagine del saggio, racchiude la

sostanza dello sguardo di queste anime, a cui è negata certamente la dannazione, ma allo stesso tempo anche la possibilità di sperimentare la gioia più grande, quella di conoscere Dio.

Tra saluti e sguardi d'intesa. Lo sguardo del pellegrino continua ad osservare con ammirazione e reverenza le figure che sfilano davanti ai suoi occhi, tra le quali riconoscerà a breve grandi personalità del passato, tra cui filosofi, poeti, uomini di scienza e cultura, resi celebri dalla loro condotta integerrima e di singolare magnanimità. Essi si accompagnano a piccoli gruppi, conversando amabilmente e volgendosi talvolta a guardare Dante e il suo maestro, scambiando cortesi cenni di saluto

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno,
e 'l mio maestro sorrise di tanto; 99 (Inf. IV, 97-99)

Anche in questo caso si coglie l'emozione ammirata del poeta nel vedersi coinvolto in tali manifestazioni di accorata accoglienza, notando lo scambio di sguardi e sorrisi di intesa tra il maestro Virgilio e gli spiriti magni.

L'osservazione degli spiriti del Limbo si fa così sempre più precisa, secondo la tecnica della gradualità della messa a fuoco visiva di cui spesso l'autore si serve nella *Commedia*.⁵⁰ Nei versi successivi gli spiriti magni vengono ritratti nella loro figura ieratica e maestosa, nella compostezza di gesti e atteggiamenti

Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti:
parlavan rado, con voci soavi 114 (Inf. IV, 112-114)

In questo ritratto dai toni delicati ma precisi l'autore mette in rilievo i dettagli che delineano la magnanimità delle anime presenti: aspetto autorevole, sguardo grave e

⁵⁰ Cfr. cap.2, pp. 25-33 di questo lavoro.

parlare raro e soave erano aspetti tipicamente utilizzati per ritrarre la figura del saggio secondo il modello stoico.⁵¹

Di particolare suggestione è l'indicazione data rispetto allo sguardo: gli *occhi tardi e gravi* sottolineano uno sguardo lento e mite, segno inequivocabile del dominio interiore dell'animo di questi saggi. In uno dei suoi studi sul concetto di "magnanimità" in Dante, la studiosa Maria Corti parla del prevalere nella *Commedia* del significato religioso del termine:

Si vede nel portamento, nello sguardo e nella voce del saggio la sua capacità di dominare istinti ed emozioni, tanto da apparire quasi impassibile, lontano da qualsiasi estremo. Una simile dote è frutto di paziente esercizio sapienziale, ma così bene acquisita da sembrare spontanea: *soavi* (v.114) è aggettivo chiave nella poesia stilnovistica, segnale di autentica e profonda nobiltà d'animo.⁵²

Un esempio, dunque, dalla singolare carica espressiva, quello degli spiriti magni del Limbo, il cui sguardo composto, se pur malinconico e grave, restituisce quella nota di profonda umanità d'animo che sembra perdersi nel resto del mondo infernale.

⁵¹ Chiavacci Leonardi 2015, pp. 117-118.

⁵² Garavelli – Corti 1994, p. 69.

6. *Guardiani, diavoli e personaggi mostruosi: gli occhi nel regno del male*

6.1. «Caron dimonio con occhi di bragia»

Una delle prime figure incontrate dai pellegrini dopo l'ingresso nell'Inferno è quella di Caronte, nocchiero che, come già nell'Eneide, traghetta le anime al di là dell'Acheronte. Come di consueto, l'apparizione del personaggio è improvvisa e scuote Dante, tutto preso dai suoi pensieri. La prima connotazione che descrive Caronte è quella dell'antichità, in quanto definito *un vecchio, bianco per antico pelo* (Si noti il parallelismo che questi dettagli creano con l'immagine di Catone nel canto I del Purgatorio, definito *veglio solo* e connotato a sua volta da *lunga barba e di pel bianco mista*, *Purg I, 31 e 34*). Pochi altri sono i dettagli esibiti dall'autore per delineare la sua figura: Dante, infatti, concentra l'attenzione perlopiù sulle azioni e sulle violente parole pronunciate dal vecchio nocchiero, costruendo un'immagine dal grande dinamismo. Le parole aspre con cui minaccia le anime in attesa di essere traghettate alla riva opposta acquiscono il suo aspetto minaccioso, rendendo necessario l'intervento di Virgilio a spiegare l'eccezionalità della presenza di Dante, perché *vuolsi così là dove si puote ciò che si vuole, e più non dimandare*. Le parole del maestro acquietano l'animo iroso del nocchiero, del quale l'autore prosegue la descrizione con alcuni altri elementi, parlando di *lanose gote*, e soprattutto mettendo in rilievo un dettaglio utile alla nostra analisi, ovvero gli occhi. Al v.99 si dice dunque *che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote*; pochi versi dopo si incontra la famosa espressione *Caron dimonio, con occhi di bragia*. Le due immagini, (una delle quali ricalcata direttamente dall'Eneide: *stant lumina flamma, Aen IV, 300*⁵³) concorrono a delineare l'intensità, la forza espressiva dello sguardo del nocchiero, attraverso il doppio riferimento al fuoco e alla brace, che ne richiamano la natura iraconda e impetuosa.

⁵³ Cfr. nota 99 in Chiavacci Leonardi 2015, p. 93.

6.2. *Medusa e lo sguardo che pietrifica*

Alle soglie della città di Dite il pellegrino Dante è colto di sorpresa dalla presenza di alcune figure mostruose sulle torri: si tratta delle Furie, che a loro volta invocano l'arrivo della più temuta delle Gorgoni, Medusa, affinché pietrifici i due viandanti con il suo sguardo. Ecco di nuovo, dunque, l'emergere nel tessuto del testo dantesco della mitologia antica con le sue mostruose presenze, chiamate a popolare il mondo infernale.

Sin dall'antichità Medusa era raffigurata come creatura mostruosa in grado di pietrificare con gli occhi ed era spesso rievocata per condannare lo sguardo femminile, considerato pericoloso, in quanto dotato di potere funesto in grado di ammaliare l'uomo e sedurlo (si noti che *sedurre* significa etimologicamente 'sviare dalla retta via'), da cui dunque nascerebbe il tabù di guardarla in viso.

Ma il rimando a Medusa, che pur rimane figura *in absentia* nella scena, riveste un ruolo chiave nel testo, come lo stesso autore invita a considerare, guardando oltre la semplice interpretazione letterale del fatto e scendendo a fondo attraverso una lettura allegorica. Se infatti per Virgilio era solo un mostro infernale, per Dante essa assume valenze allegoriche legate anche al mondo cristiano. Si pensi ad esempio a Sant'Agostino, secondo cui Medusa rappresenterebbe seduzione e falsità delle invenzioni menzognere nel teatro pagano.

La paura che acceca e annichilisce l'uomo. Gli antichi commentatori hanno offerto diverse interpretazioni per l'immagine di Medusa: si è parlato di una raffigurazione dell'eresia, della sensualità, della paura causata dal rimorso; ma la lettura più accreditata sembra però quella che interpreta la Gorgone come la più temibile delle forme della paura, quella che annebbia la mente e oscura la vista. Nel caso specifico rappresenterebbe la disperazione del pellegrino di raggiungere la salvezza. Secondo alcuni commentatori contemporanei potrebbe inoltre rappresentare la cecità intellettuale, da cui Dante tenta di salvaguardare sé e i propri lettori. L'impietramento causato da Medusa sarebbe infatti rappresentazione di un intelletto non sano, gravato dalle seduzioni terrene, reso incapace di agire, inattivo e quindi incapace di vedere al di fuori del proprio idolo. Nel caso di Dante l'irretimento nello sguardo seduttore di

Medusa era stato causa dell'errore giovanile, che lo aveva condotto allo smarrimento nella selva.

Alla minaccia della Gorgone il maestro Virgilio risponderà con prontezza, invitando Dante a girarsi e coprirsi gli occhi per non esserne vittima e facendo altrettanto con le sue stesse mani, con gesto di grande protezione e affetto

«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso». 57
Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi. 60 (Inf. IX, 55-60)

Fondamentale, perciò, nel nostro percorso, il soffermarsi su questa presenza mitologica e sui suoi significati. Medusa, la Gorgone che nel mito è in grado di pietrificare chiunque con la forza dello sguardo, si manifesta nel percorso del pellegrino Dante portandovi la sua minaccia. Il suo apparire si carica di significato simbolico, rendendola rappresentazione viva della paura del poeta stesso, del terrore che fa impietrire l'uomo, rendendolo cieco, inerme e incapace di agire per raggiungere quella stessa salvezza della quale è alla ricerca.

Altrettanto centrale, poi, risulta il ruolo svolto dalla Ragione (Virgilio), unico strumento capace di contrastare le insidie della paura e delle false illusioni, garantendo la salvaguardia di uno sguardo non traviato.

Lo sguardo di Medusa, dunque, è lo sguardo femminile che annichilisce l'uomo e lo conduce al peccato, in senso antitetico a quello di Beatrice, veicolo di salvezza e redenzione. Dante, già una volta caduto nelle insidie della figura mostruosa, si difende ora da tale pericolo, mostrandosi alla ricerca di uno sguardo spirituale nuovo, quale arma concessagli, come novello Perseo, da Dio stesso per sconfiggere le seduzioni che bloccano l'intelletto e allontanano dal vero Bene.⁵⁴

⁵⁴ Per ulteriori riferimenti all'immagine di Medusa nella tradizione e nella *Commedia* si veda Rossi 2010, pp. 37-49.

6.3. *Lucifero: lo sguardo accecato dalla superbia*

Il termine del percorso di Dante nel mondo infernale passa necessariamente attraverso l'incontro con *lo 'mperator del doloroso regno* (v.28), Lucifero. Egli appare agli occhi del poeta in tutta l'imponenza della sua statura, che supera persino quella dei giganti incontrati poco prima. L'immagine è mostruosa: conficcato nel ghiaccio di Cocito fino al ventre, si presenta come una creatura a tre teste, da ciascuna delle quali escono due ali simili a quelle di pipistrelli, con le quali alimenta il vento gelido che sferza le anime dannate di Giudecca. L'aspetto di Lucifero è spaventoso secondo la regola del contrappasso, come chiariscono i versi seguenti, nei quali si fa riferimento alla sua bellezza ineguagliabile di un tempo e alla colpa derivata da tale consapevolezza

S'el fu sì bel com' elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui procedere ogni lutto. 36 (Inf. XXXIV, 34-36)

Riguardo alle qualità estetiche dell'angelo Lucifero si era espressa la tradizione patristica, come riporta ad esempio San Bonaventura: *dictus est autem Lucifer, quia prae ceteros luxit suaeque pulchritudinis consideratio eam excaecavit*, «fu chiamato Lucifero perché rifulse più di tutti gli altri e la considerazione della sua bellezza lo accecò» (*Compendium Theologicae Veritatis* II, 28).⁵⁵

Ecco, dunque, spiegato il motivo della colpa di Lucifero, tutto incentrato su una debolezza dello sguardo: la bellezza straordinaria di cui era stato dotato lo acceca tanto da non riconoscere più la propria inferiorità rispetto al suo Creatore, dal quale l'aveva ricevuta. Si tratta del peccato di superbia, per il quale *contra 'l suo fattore alzò le ciglia* in segno di sfida, gesto che gli sarebbe costato la cacciata da quella Luce celeste della quale, quasi per ironia della sorte, portava il nome (*Lucifero* = 'colui che porta la luce').

⁵⁵ Garavelli – Corti 1994, p. 591.

7. *Beatrice, Lucia e la Vergine: la catena della Grazia che veglia sul pellegrino*

Un viaggio voluto dall'alto. L'eccezionalità del viaggio dantesco nell'Aldilà non può essere colta appieno se non si considerano le cause e i mezzi attraverso cui tale percorso può rivendicare giustificazione. È lo stesso Dante, infatti, che, una volta incontrato e riconosciuto il maestro Virgilio, si chiede apertamente la motivazione del viaggio che lo attende e avanza dubbi sul suo esserne all'altezza

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enëa, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede. 33 (Inf. II, 31-33)

Annoverando i due solo esempi a lui precedenti che affrontarono percorsi nell'Aldilà (Enea agli Inferi, San Paolo in Paradiso), Dante coglie appieno la straordinarietà della missione affidatagli, avanzando leciti dubbi e perplessità.

Ma il maestro non tarda ad intervenire, chiarendo i motivi e gli avvenimenti che stanno al principio di una tale investitura. Dalle sue parole, dunque, il pellegrino comprende l'altezza del suo impegno: l'intero suo cammino e la presenza di Virgilio quale guida sono il risultato di un volere più alto, che dal cielo è giunto fino a terra attraverso una "catena della Grazia", ovvero una successione di interventi volti a proteggere il pellegrino e guidarne il passo verso la Salvezza.

Beatrice – gli occhi lucenti come stelle. A svelarsi come ultimo anello di tale catena è proprio Beatrice, scesa temporaneamente dal cielo dei beati nel Limbo, per chiamare in causa Virgilio

Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi. 54
Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella: 57 (Inf. II, 52-57)

Si notino gli aggettivi *beata* e *bella*, allitteranti, che instaurano sin da subito lo stretto legame esistente tra la *Vita Nuova* e la *Commedia*, nonostante quest'ultima si riveli il superamento del testo giovanile, da cui però non si può prescindere. La Beatrice stilnovistica, la donna angelo che già nell'opera giovanile interveniva con la sua presenza ad elevare il poeta verso la Grazia divina che da essa emanava, continua qui il suo ruolo di veicolo verso Dio, preoccupandosi pur sempre per la salvezza di Dante, ma attraverso un amore tutto spirituale e sempre più elevato.

L'elemento chiave con cui Beatrice si manifesta sin da questa sua prima apparizione è fondamentale: l'attenzione si volge completamente e unicamente allo splendore dei suoi occhi, alla luce straordinaria che emana dal suo intenso sguardo. Il verbo *lucevan*, posto in posizione rilevata di inizio verso, concentra la forza impressiva dell'immagine sull'intensa diffusione della luce degli occhi, che appaiono addirittura più luminosi delle stelle.

Rispetto al v.55 la critica ha parlato della «forza vincitrice di questo verso luminoso: gli occhi, elemento primario di tutto lo Stil Novo, tornano nella *Commedia*, fino agli ultimi canti, con valore diverso ed eminente, in quanto in essi splende la luce di Dio». ⁵⁶

La Vergine Maria – gli occhi soccorritori della Madre celeste. Beatrice non è però che l'ultimo momento, come si è detto, della catena attraverso cui avviene l'intervento divino sul destino del poeta. La sorgente della Grazia e del movimento soccorritore nei confronti del pellegrino smarrito nell'errore si trova infatti ben più in alto di Beatrice, ovvero nella infinita misericordia della Madre del cielo, la Vergine Maria

Donna è gentil nel ciel che si compianghe
di questo 'mpedimento ov' io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange.

96

Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: — Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando —.

99

(Inf. II, 94-99)

⁵⁶ Cfr. nota 55 in Chiavacci Leonardi 2015, p. 56.

La donna gentil di cui parla Virgilio, con altro stilema tipicamente stilnovista, è proprio Maria, il cui nome è sempre taciuto nell'Inferno, come quelli di Cristo e di Dio. Si noti l'atteggiamento compassionevole e materno con cui la Madonna è descritta in quel *si compiange*: il suo sguardo è quello premuroso e pietoso di *mater misericordiae*, che prova pietà per il figlio Dante, come per tutta l'umanità.

Santa Lucia – la Grazia Illuminante che apre gli occhi. L'occhio attento e benevolo della Vergine, che vede dall'alto le miserie dei suoi figli, contempla lo smarrimento del figlio Dante e lo affida all'intervento di Santa Lucia, secondo anello della catena della Grazia. Ed ecco, quindi, l'agire accorto della santa, che si muove a destare Beatrice, invitandola a scendere nel Limbo da Virgilio

Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov' i' era,
che mi sedea con l'antica Rachele. 102
Disse: — Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscì per te de la volgare schiera? 105
Non odi tu la pieta del suo pianto,
non vedi tu la morte che 'l combatte
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? — 108 (Inf. II, 100-108)

In questi versi si rivela l'attenzione dello sguardo di Lucia, risvegliato a sua volta dagli occhi della Madonna, che tutto vedono. Compito di Lucia è smuovere la compassione di Beatrice verso Dante, attraverso una serie di provocazioni dirette (*Non odi tu...? Non vedi tu...?*) e spingendola ad agire.

L'indicazione di Lucia come uno dei tramiti dell'intervento della Grazia si rivela di grande effetto se si considera il retroterra simbolico sotteso a tale scelta.

Lucia, santa martire di Siracusa, accecata e uccisa durante la persecuzione di Diocleziano, è venerata tradizionalmente in qualità di protettrice della vista. Tale attribuzione sarebbe legata al significato del suo nome, come riportato anche nella

Legenda aurea, che riferisce: «*Lucia dicitur a luce*»⁵⁷ (si ricordi, a tal proposito, come gli antichi considerassero fondamentale il rapporto nome-oggetto, idea a cui non è estraneo lo stesso Dante).

Il poeta sembra aver scelto Lucia innanzitutto perché legato alla santa da una particolare devozione, come riportato dal figlio Jacopo, a causa di un affaticamento della vista dovuto al troppo studio che egli stesso accusa in alcuni passi del *Convivio* (*Conv. III, ix, 15-16*).⁵⁸ Ma l'immagine della protettrice della vista si adattava ancor più precisamente a rappresentare la luce illuminante della grazia che interviene ad aprire gli occhi accecati dell'uomo. Santa Lucia sarebbe portatrice di più significati simbolici nel poema: come tutte le vergini martiri, essa è un esempio di *fortitudo*, di fermezza nella fede e in particolare simbolo della luce della grazia. In lei gli antichi commentatori identificavano infatti la grazia preveniente e illuminante (la stessa che aveva colpito San Paolo sulla via di Damasco).⁵⁹

Per questo Lucia ritornerà con la sua presenza in tutte e tre le cantiche, ad indicare il grande peso che Dante conferiva alla sua figura.

Al termine della spiegazione fornita dal maestro a Dante riguardo alla sua investitura, ecco infine rievocata nuovamente la figura di Beatrice, al momento del suo congedo dopo l'incontro con Virgilio

Poscia che m'ebbe ragionato questo,
li occhi lucenti lagrimando volse,
per che mi fece del venir più presto. 117 (Inf. II, 115-117)

Di nuovo e ancor più intensamente l'attenzione descrittiva ricade sullo sguardo di Beatrice, i cui occhi sono resi ancor più lucenti dalle lacrime della commozione. Come al suo primo apparire, così anche nel suo uscire di scena l'unico elemento dell'aspetto che ci viene dato è lo sguardo luminoso, con evidente rimando interno (*lucevan gli occhi suoi... v.55; li occhi lucenti v.116*). È di questa luce che Beatrice vive, come si vede sin dalla fine del Purgatorio e poi ancor più nel Paradiso: è lo

⁵⁷ Cfr. nota 116 in Chiavacci Leonardi 2015, p. 67.

⁵⁸ Boyde 2002, pp. 92-93.

⁵⁹ Per ulteriori approfondimenti sulla tradizione riguardante la figura di Santa Lucia e il culto a lei riservato si rimanda a Cassell 1992, pp. 71-88.

splendore degli occhi che contemplano Dio e che al contempo sanno commuoversi per una singola sventura umana.

In questi passaggi si delinea, quindi, il ruolo fondamentale degli sguardi delle tre figure femminili che compartecipano a formare la cosiddetta catena della Grazia. Gli occhi della Vergine, della Grazia Preveniente, misericordiosi e compassionevoli, ai quali non sfugge la difficoltà del figlio smarrito; gli occhi di Lucia, della Grazia Illuminante, vivi e luminosi, pronti a risvegliare le cecità umane; gli occhi di Beatrice, della Teologia, splendenti e commossi, che non rinunciano ad avvicinarsi all'uomo per distoglierlo dal male.

Una catena di sguardi, dunque, che vegliano sul cammino del poeta, permettendogli un totale affidamento agli eventi, nella pur straordinaria missione affidatagli.



PURGATORIO

*Il trionfo dello sguardo,
l'umano verso il divino*

1. Dal regno delle tenebre alla luce: la riconquista della vista.

Il Purgatorio rappresenta all'interno del percorso della Commedia la cantica nella quale è celebrato il trionfo della vista umana, dei sensi e dello sguardo. L'intero percorso del pellegrino Dante nel secondo regno è caratterizzato, infatti, sin dai primi versi, dalla riconquista della vista e della luce. Dopo il lungo e doloroso soggiorno nel regno della dannazione, Dante e Virgilio tornano a godere finalmente della luce del sole, simbolica presenza della Grazia divina che da questo momento accompagnerà il viaggio dei pellegrini verso la meta celeste. Così il verso conclusivo della prima cantica segna la definitiva uscita delle tenebre infernali, suggellata dall'apparizione del cielo stellato

E quindi uscimmo a riveder le stelle.

139

(Inf. XXXIV, 139)

L'ingresso al nuovo regno è scandito sin dai primi versi da indicazioni visive di colori e luci che riportano serenità e conforto all'animo provato del pellegrino Dante

Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto

del mezzo, puro infino al primo giro,	15	
a li occhi miei ricominciò diletto, tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta		
che m'avea contristati li occhi e 'l petto.	18	
Lo bel pianeta che d'amar conforta faceva tutto rider l'oriente,		
velando i Pesci ch'erano in sua scorta.	21	
I' mi volsi a man destra, e puosi mente a l'altro polo, e vidi quattro stelle		
non viste mai fuor ch'a la prima gente.	24	(Purg. I, 13-24)

Visione di serenità, pace e bellezza è la prima suggestione che il poeta offre ai lettori, suggerendo l'atmosfera di perdono e misericordia che sarà dominante dell'intera cantica. Nei versi citati assume un ruolo particolare la presenza del termine *zaffiro* per indicare il blu profondo e terso del cielo mattutino. Esso si carica di significati simbolici fondamentali se inserito all'interno della cultura medievale che permea l'opera dantesca. Lo zaffiro, pietra preziosa dal colore blu intenso, è indicata nei lapidari (ad esempio in quello di Marbodo di Rennes, uno dei più consultati all'epoca) come pietra dotata di numerose virtù, tra cui la capacità straordinaria di purificare gli occhi da ogni sporcizia.

Un'apertura all'insegna della catarsi, della liberazione dello sguardo dalle tracce del peccato, della pulizia degli occhi e della vista, sola possibilità per l'anima (e per lo stesso pellegrino Dante) di salire la montagna per purificarsi e raggiungere le soglie del Paradiso. Sempre in questa direzione si colloca il lavacro simbolico comminato dal saggio Catone ai viaggiatori: Virgilio è così incaricato di lavare gli occhi di Dante con l'acqua della rugiada mattutina, al fine di liberarlo dal sudiciume infernale.

Simbolicamente, dunque, ecco il passaggio dalle tenebre alla luce, dall'oscurità della selva del peccato alla luce della Grazia dell'alba purgatoriale, dallo sporco della colpa e del pianto amaro alla purificazione degli occhi, che ora si devono rendere via via testimoni del viaggio verso la Grazia attraverso nuove "lenti": quelle dell'umiltà, del pentimento e della misericordia.

2. Incontri ed apparizioni

Come nella prima cantica, anche il viaggio attraverso il Purgatorio è scandito da incontri ed apparizioni che si inseriscono a variare il ritmo del cammino e della meditazione dei pellegrini. Il ruolo fondamentale della vista si rivela prima di tutto attraverso spie lessicali evidenti, quali la densissima presenza delle espressioni *I' vidi, e vidi*, che segnano costantemente gli incontri e le visioni che colpiscono la mente del poeta viaggiatore. Spesso tali apparizioni si caratterizzano per la singolare rapidità e immediatezza, rivelandosi manifestazioni inaspettate e miracolose del divino, come nel caso delle figure angeliche che appaiono lungo il procedere del cammino ad indicare i passaggi ai diversi gironi e ad incoraggiare la salita dei pellegrini.

Apparizioni inattese. Così rapida ed incisiva è ad esempio l'apparizione del custode del Purgatorio, Catone, segnata dalla presenza del verbo *vidi* in incipit di verso, ad indicarne l'importanza

Vidi presso di me un veglio solo
degno di tanta reverenza in vista,
che più non dee a padre alcun figliuolo. 33 (Purg. I, 31-33)

Altrettanto sorprendente quanto inattesa è poi l'apparizione dell'Angelo psicopompo, che traghetta le anime dalla foce del Tevere alla spiaggia dell'Antipurgatorio

Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino,
per li grossi vapor Marte rosseggia
giù nel ponente sovra 'l suol marino, 15
cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia. 18
Dal qual com' io un poco ebbi ritratto
l'occhio per domandar lo duca mio,
rividil più lucente e maggior fatto. 21

Poi d'ogne lato ad esso m'appario
un non sapeva che bianco, e di sotto
a poco a poco un altro a lui uscìo. 24
Lo mio maestro ancor non faceva motto,
mentre che i primi bianchi apparver ali;
allor che ben conobbe il galeotto, 27 (Purg. II, 13-27)

Anche in questo caso il realismo descrittivo della visione è gestito magistralmente. L'avvicinarsi della figura angelica rende precisamente il meccanismo della vista e della messa a fuoco progressiva delle forme: dapprima lontano, immerso nella sottile nebbia mattutina, non appare che un lume che si muove rapidamente; Dante sposta lo sguardo sul maestro per cercare spiegazione, ma subito lo rivolge nuovamente verso l'apparizione, che si mostra sempre più luminosa. Lo sguardo si posa allora con più attenzione sull'immagine, riuscendo a scorgere ai lati della figura un *non sapeva che di bianco*, al quale se ne aggiunge un altro poco dopo, che si riveleranno presto essere le ali dell'angelo traghettatore (*mentre che i primi bianchi apparver ali*, v.26).⁶⁰

Scorgere le anime poco a poco – il caso degli invidiosi. La medesima presentazione, attraverso accorgimenti e dettagli progressivamente percepiti dalla vista del pellegrino, si ritrova anche negli incontri con le anime. Esempio è il caso degli spiriti che espiano la colpa dell'invidia, nel canto XIII. Prima di tutto l'invito di Virgilio ad osservare con attenzione ciò che li circonda, e a concentrare la vista nello scorgere le anime sedute a terra e coperte di grigi cilici, quasi mimetizzate con la parete rocciosa a cui sono addossate

Ma ficca li occhi per l'aere ben fiso,
e vedrai gente innanzi a noi sedersi,
e ciascun è lungo la grotta assiso». 45
Allora più che prima li occhi apersi;
guarda'mi innanzi, e vidi ombre con manti
al color de la pietra non diversi. 48 (Purg. XIII, 43-48)

⁶⁰ Riguardo all'effetto cinematografico della scena si veda il capitolo 2 di questo lavoro, pp. 25-33.

Gli occhi di Dante si fissano con attenzione e scorgono poco a poco i dettagli, arricchiti dalle dense e realistiche similitudini: la posizione degli spiriti, addossati l'uno all'altro a sostenersi a vicenda (come non fecero in vita) paragonati a mendicanti e la cecità, aggravata dalla cucitura delle palpebre con filo di ferro (come era uso fare agli sparvieri nella pratica della falconeria) a rendere ancor più doloroso il pianto necessario al pentimento.⁶¹

Rapidi congedi. Altrettanto rapido è poi spesso l'allontanamento delle anime, che in molti casi scompaiono, con la stessa modalità con cui erano apparse.

Un esempio per tutti è il congedo dall'anima di Guido Guinizzelli nel canto dei lussuriosi, che si ritira tra le fiamme del fuoco che purifica

Poi, forse per dar luogo altrui secondo
che presso avea, disparve per lo foco,
come per l'acqua il pesce andando al fondo. 135 (Purg. XXVI, 133-135)

La scomparsa del poeta è resa ancor più vivida dall'uso della similitudine con il pesce che scompare andando verso il fondale, restituendo quel realismo visivo che caratterizza molte pagine della *Commedia*.

⁶¹ Per un'analisi più dettagliata del passo cfr. pp. 124-128 di questo lavoro.

3. Dante: lo sguardo del pellegrino

3.1. La sete di conoscenza, gli occhi “ghiotti”

Uno dei tratti che emerge con forza dal testo è l'atteggiamento curioso e assetato di conoscenza del pellegrino Dante. Egli si mostra continuamente alla ricerca della verità e della comprensione degli eventi che gli si presentano sulla via e dai quali riceve man mano insegnamenti e lezioni. Tale curiosità si esprime in primo luogo attraverso il continuo porre domande e questioni di varia natura e portata al maestro Virgilio o alle anime che incontra. Ma anche nello sguardo e negli atteggiamenti silenziosi appare sottilmente l'intenso desiderio di conoscenza che anima il pellegrino.

Così nel canto VIII, ad esempio, gli occhi di Dante sono definiti “ghiotti”

Li occhi miei ghiotti andavan pur al cielo,
pur là dove le stelle son più tarde,
sì come rota più presso a lo stelo. 87
E 'l duca mio: «Figliuol, che là sù garde?».
E io a lui: «A quelle tre facelle
di che 'l polo di qua tutto quanto arde». 90 (Purg. VIII, 85-90)

Successivamente, dopo aver ammirato gli intagli dei bassorilievi che adornano le pareti della cornice dei superbi, si afferma esplicitamente

Li occhi miei, ch'a mirare eran contenti
per veder novitadi ond' e' son vaghi,
volgendosi ver' lui non furon lenti. 105 (Purg. X, 103-105)

Il desiderio di conoscenza di Dante è in alcune circostanze talmente forte da suscitare l'attenzione persino della sua guida

e volsi li occhi a li occhi al signor mio:
ond' elli m'assentì con lieto cenno
ciò che chiedea la vista del disio. 87 (Purg. XIX, 85-87)

Il sintagma *vista del disio* sottolinea, infatti, la visibilità, il manifestarsi esteriormente della sete di conoscenza che Dante non riesce a trattenere.

È questa una sete che lo accompagnerà sempre lungo il viaggio, rendendolo quasi un doppio di quell'Ulisse che nel canto XXVI dell'Inferno cercava di varcare i limiti dell'umano per soddisfare la sua *curiositas*. Ma se la vicenda dell'eroe greco rivelerà l'amara sconfitta dell'uomo che crede di poter raggiungere la conoscenza con la sola forza dell'intelletto, la sorte di Dante sarà invece il trionfo nel raggiungimento della meta, che non può prescindere dall'intervento della Grazia divina.

Stesso sguardo assetato di Ulisse, quindi, ma destino diametralmente diverso.

3.2. *L'inadeguatezza dell'occhio umano*

Il percorso dantesco nel secondo regno è costellato, come detto, di apparizioni, molte delle quali risultano essere nientemeno che messi celesti e manifestazioni del divino. Per questo una delle note dominanti del testo è il riferimento alla luce e al sole, assunto anche come simbolica presenza della Grazia che assiste il viaggio provvidenziale del poeta.⁶²

A tali apparizioni, però, Dante si rivela ancora inadeguato: l'occhio umano del pellegrino non riesce a sostenere la luce abbagliante e miracolosa emanata da queste figure. Fatica a distinguerne i contorni, a coglierne i colori, a definirne l'identità. Per questo tali incontri sono spesso descritti attraverso altre percezioni sensoriali, come l'udito (voce dell'angelo) o il tatto (il batter d'ali che cancella le P sulla fronte di Dante) che accorrono in ausilio ad una vista ancora debole e incapace di mettere a fuoco il divino. Così ad esempio è descritta la vista dell'angelo che annuncia la salita al cerchio dei lussuriosi

«Che andate pensando sì voi sol tre?».

sùbita voce disse; ond' io mi scossi

come fan bestie spaventate e poltre.

135

Drizzai la testa per veder chi fossi;

e già mai non si videro in fornace

⁶² Per ulteriori riferimenti alla simbologia solare nella *Commedia* si veda Stabile 2007, pp. 329-341.

vetri o metalli sì lucenti e rossi, 138
com' io vidi un che dicea: «S'a voi piace
montare in sù, qui si convien dar volta;
quinci si va chi vuole andar per pace». 141
L'aspetto suo m'avea la vista tolta;
per ch'io mi volsi dietro a' miei dottori,
com' om che va secondo ch'elli ascolta. 144 (Purg. XXIV, 133-144)

L'apparizione è improvvisa, tanto da scuotere i pellegrini; la visione è arricchita dalla suggestione del rosso, del calore, che anticipano l'incontro con i lussuriosi. Dante decide di sostenere lo sguardo, ma non lo sopporta (*l'aspetto suo m'avea la vista tolta*); a questo punto non può che affidarsi all'udito, alle voci dell'angelo e delle sue guide.

L'accecaimento prodotto dalla luce abbagliante colpisce dunque i pellegrini improvvisamente, cogliendoli spesso di sorpresa

E i raggi ne ferien per mezzo 'l naso,
perché per noi girato era sì 'l monte,
che già dritti andavamo inver' l'ocaso, 9
quand' io senti' a me gravar la fronte
a lo splendore assai più che di prima,
e stupor m'eran le cose non conte; 12
ond' io levai le mani inver' la cima
de le mie ciglia, e fecimi 'l solecchio,
che del soverchio visibile lima. 15 (Purg. XV, 7-15)

Dopo aver osservato la luce del sole sulla via del tramonto, si assiste all'apparizione imprevista dell'angelo che guiderà Dante e Virgilio al cerchio superiore, il terzo: lo splendore della luce supera di gran lunga quella del sole, obbligando il poeta a schermare gli occhi con la mano (*fecimi 'l solecchio*). La forza descrittiva della scena è data dalla similitudine di carattere tecnico-scientifico dei versi successivi, che paragonano l'abbaglio alla luce solare riflessa dalle superfici

Come quando da l'acqua o da lo specchio

In tali casi sarà fondamentale la delucidazione del maestro, grazie alla quale Dante riesce a riprendere il cammino con prontezza e disposizione d'animo adatta.

Il supremo pentimento, al cospetto di Beatrice. Il momento più intenso e ricco di pathos in cui gli occhi del poeta si abbassano ad indicare l'imbarazzo e il pentimento profondo dell'animo è certamente il colloquio con Beatrice. Già dalle prime parole la donna si rivolge a Dante con tono perentorio e severo

«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?». 75
Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte. 78
Così la madre al figlio par superba,
com' ella parve a me; perché d'amaro
sente il sapor de la pietade acerba. 81 (Purg. XXX, 73-81)

Per il rimprovero gli occhi di Dante si abbassano; incontrano quindi il riflesso della propria immagine nell'acqua del Lete, che acuisce il senso di vergogna, facendo perciò deviare nuovamente lo sguardo.

Così nel canto successivo lo sguardo penitente di Dante è paragonato a quello dei fanciulli pentiti quando colti nel fallo

Quali fanciulli, vergognando, muti
con li occhi a terra stannosi, ascoltando
e sé riconoscendo e ripentuti, 66
tal mi stav' io; ed ella disse: «Quando
per udir se' dolente, alza la barba,
e prenderai più doglia riguardando». 69
Con men di resistenza si dibarba
robusto cerro, o vero al nostral vento
o vero a quel de la terra di Iarba, 72

ch'io non levai al suo comando il mento;
e quando per la barba il viso chiese,
ben conobbi il velen de l'argomento. 75 (Purg. XXX, 64-75)

In questi versi, però, si oppone la parola di Beatrice, che invita Dante ad alzare lo sguardo, ad affrontare a testa alta le proprie responsabilità e i propri errori, richiamandolo quindi al suo essere uomo maturo (si noti il riferimento alla barba) e non più bambino vergognoso. Lo sguardo del poeta è infatti talmente fisso a terra da opporre una resistenza senza eguali. È la resistenza di un occhio che riconosce la sua colpevolezza e desidera nascondere il più possibile il suo traviamiento; una volta alzato, infatti, proprio quell'occhio si renderà testimone di asprezza e dolore destinati a raggiungere il cuore.

3.4. Verso la visione estatica: gli occhi velati e il silenzio dei sensi

Durante il percorso di ascesa della montagna purgatoriale Dante pellegrino è più volte sottoposto a visioni che si manifestano attraverso modalità differenti, quali il sogno e il rapimento estatico. Esse accomunano il destino del poeta a quello dei protagonisti delle visioni, oggetto prediletto di molti racconti dell'epoca.

Come uomo ubriaco – il torpore dei sensi. In questo tipo di apparizioni, il pellegrino descrive frazioni temporali nelle quali sembra perdere la cognizione del tempo e del luogo, i sensi appaiono inattivi e l'unica facoltà ad essere dominante è quella immaginativa. A parlare e fornire indizi e immagini non sono più quindi gli occhi reali, concreti, ma gli occhi della mente, quegli unici che permetteranno al pellegrino di superare i limiti imposti dalla corporeità e dalle leggi fisiche per arrivare a vedere al di là, verso quella dimensione del divino che è inaccessibile alla mente e agli strumenti (e sensi) umani e che Dante conoscerà nel Paradiso.

Così, ad esempio, il rapimento dovuto alle visioni estatiche di esempi di mansuetudine nel canto XV è descritto dal poeta con un'efficace similitudine affidata alle parole del maestro, che lo scuote dal torpore, definendolo simile ad un ubriaco che fatica a reggersi in piedi

Lo duca mio, che mi potea vedere
far sì com' om che dal sonno si slega,
disse: «Che hai che non ti puoi tenere, 120
ma se' venuto più che mezza lega
velando li occhi e con le gambe avvolte,
a guisa di cui vino o sonno piega?». 123
«O dolce padre mio, se tu m'ascolte,
io ti dirò», diss' io, «ciò che m'apparve
quando le gambe mi furon sì tolte». 126 (Purg. XV, 118-126)

Il rapimento estatico è così descritto nelle sue manifestazioni fisiche: difficoltà a reggersi sulle gambe e soprattutto quella vista velata che è il centro della nostra discussione. Lo sguardo sensibile è quindi velato, per lasciare spazio all'occhio della mente.

Contemplare Beatrice – verso l'estasi. È però solo una volta raggiunto il Paradiso terrestre che Dante sarà sottoposto alla contemplazione più agognata, ovvero quella di Beatrice. Apparsa in un trionfo di luce e fiori, dopo il primo pentimento e il sollevamento dello sguardo, Dante si immerge più volte in una contemplazione estatica che lo rapisce interamente, facendogli perdere ogni contatto con il reale⁶³

Tant' eran li occhi miei fissi e attenti
a disbramarsi la decenne sete,
che li altri sensi m'eran tutti spenti. 3
Ed essi quinci e quindi avien parete
di non caler - così lo santo riso
a sé traéli con l'antica rete! -; 6
quando per forza mi fu vòlto il viso
ver' la sinistra mia da quelle dee,
perch' io udi' da loro un «Troppo fiso!»; 9
e la disposizion ch'a veder èe

⁶³ Riguardo ai cosiddetti *signa amoris*, effetti fisici della passione amorosa si rimanda a Tonelli 2015, in particolare alla sezione su Dante, pp. 71-100.

ne li occhi pur testé dal sol percossi,
sanza la vista alquanto esser mi féé. 12 (Purg. XXXII, 1-12)

Ma la sua vista, il suo occhio (sia fisico che della mente) non è ancora pronto ad una immersione così piena nella Grazia divina che Beatrice diffonde per riflessione attraverso il suo sguardo; così le tre ancelle (virtù teologali) lo distolgono da tale contemplazione, dalla quale rinviene come accecato.

Dante, quindi, unisce qui due immagini, quella del mistico medievale, del santo in preda alla visione estatica di Dio e quella dell'innamorato, del cavaliere cortese rapito dalla contemplazione estatica della donna amata, come accade esemplarmente a Lancillotto durante le sue lunghe cavalcate. Amante e santo, dunque, il poeta sembra quasi suggerire nella sua stessa figura l'anticipazione della gioia raggiunta con la beatitudine, in cui Dio e Amore si uniscono a formare una cosa sola.

4. Virgilio: gli occhi del maestro

All'interno del percorso esperienziale che il pellegrino Dante affronta per raggiungere la salvezza, facendosi *exemplum* per l'intera umanità, un ruolo di rilievo va certamente tributato a Virgilio. Prescelto da Beatrice come guida dell'amato Dante, smarrito nella selva del peccato e del traviamiento, Virgilio rappresenterà non solo la guida della Ragione, di cui egli è simbolo, ma anche un amico, un maestro di poesia e di virtù, oltre che un padre affettuoso. Per questo, dunque, il viaggio condotto nell'Aldilà non può prescindere dalla presenza rassicurante e saggia dell'antico poeta latino. Dante si affida alla sua guida come il fanciullo al padre e l'alunno al maestro; tali immagini sono ricorrenti soprattutto nella forma di similitudini di cui il testo è continuamente arricchito. Diversi sono i momenti in cui lo sguardo di Virgilio diventa elemento cardine per comprenderne il ruolo, l'atteggiamento, l'intesa con l'allievo.

4.1. Virgilio e Dante: lo sguardo di intesa

Uno degli aspetti più sensibilmente umani e commoventi del poema è senza dubbio l'intensità della relazione che lega i due poeti pellegrini Dante e Virgilio. Colpiscono l'affetto, la sincerità, il sostegno reciproco, la fiducia illimitata che l'allievo sente nei confronti della sua amata guida. Virgilio modello di poesia, di virtù e di saggezza è il maestro che non a caso Dante sceglie di porre al suo fianco durante il lungo peregrinare. Un affetto denso di rispetto e reverenza per un padre di poesia, ma che procedendo sfumerà sempre più nell'amore verso un padre vero e proprio, (come denota la presenza degli appellativi come *dolce padre, figliuol mio*) man mano che si avvicina il momento del distacco, per lasciare posto a Beatrice, quale nuova guida verso il Paradiso.

Cercare gli occhi del maestro. La forza del rapporto che lega i due poeti emerge in particolare in alcuni passi nei quali si percepisce chiaramente l'intesa instauratasi, che permette loro di comunicare anche con il solo sguardo, di capirsi e comprendersi.

«O dolce padre mio, se tu m'ascolte,
io ti dirò», diss' io, «ciò che m'apparve
quando le gambe mi furon sì tolte». 126
Ed ei: «Se tu avessi cento larve
sopra la faccia, non mi sarian chiuse
le tue cogitazion, quantunque parve. 129 (Purg. XV, 124-129)

Sono gli occhi del maestro premuroso, che indaga il bisogno, la sete dell'alunno e allo stesso tempo insegnano, come Dante stesso afferma con orgoglio e riconoscenza, presentando la sua guida al poeta Stazio

Ond' io: «Forse che tu ti maravigli,
antico spirto, del rider ch'io fei;
ma più d'ammirazion vo' che ti pigli. 123
Questi che guida in alto li occhi miei,
è quel Virgilio dal qual tu togliesti
forte a cantar de li uomini e d'i dèi. 126 (Purg. XXI, 121-126)

La funzione di guida è sintetizzata nel v.124, in cui Virgilio è ritratto come colui che indica agli occhi inesperti dell'allievo la retta via da seguire, ovvero quella che tende verso l'alto.

Al di là della parola, comunicare con gli occhi. Una scena in particolare, ritrae la forma più alta e meglio rappresentata di dialogo attraverso gli occhi di cui si è discusso fino ad ora. Si tratta del canto XXI, nel quale Dante e Virgilio incontrano l'anima del poeta Stazio. Dopo una digressione sulle cause non atmosferiche del terremoto appena avvenuto (causato infatti dalla liberazione dell'anima dello stesso Stazio dalle pene purgatoriali e dalla sua disposizione a salire al cielo), il poeta latino si presenta e annovera tra i grandi personaggi che hanno segnato la sua esistenza terrena proprio Virgilio, modello insuperato di poesia, oltre che di moralità. A questo elogio denso di affetto e commozione Dante non riesce a trattenere un sorriso spontaneo di approvazione. Virgilio però tenta di bloccare il suo allievo dal rivelare la sua identità

Volser Virgilio a me queste parole
con viso che, tacendo, disse 'Taci';
ma non può tutto la virtù che vuole; 105
ché riso e pianto son tanto seguaci
a la passion di che ciascun si spicca,
che men seguon voler ne' più veraci. 108
Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca;
per che l'ombra si tacque, e riguardommi
ne li occhi ove 'l sembante più si ficca; 111 (Purg. XXI, 103-105)

Si noti il gioco di parole, sguardi e silenzi dei vv.103 e 104, dove Virgilio sembra parlare, ma tace, intimando a Dante di non rivelare nulla con il solo potere dello sguardo. Una ricerca di complicità, quindi, quella del maestro, che incrocia lo sguardo dell'allievo; ma gli occhi di Dante sono troppo sinceri per nascondere e celare il sentimento di amore provato per Virgilio tanto da non riuscire ad evitare un lieve sorriso. Questo viene subito percepito da Stazio, che guarda Dante *ne li occhi ove 'l sembante più si ficca*. Ecco dunque quella potenza comunicativa dello sguardo, quella forza che permette agli occhi di comunicare l'interiorità, di farsi "specchio dell'anima". A tale proposito Dante si era già espresso nel *Convivio*, dove aveva indicato gli occhi e la bocca quali *balconi*, luogo di esternazione delle passioni dell'animo, aggiungendo poi:

Dimostrasi ne li occhi tanto manifesta, che conoscer si può la sua presente passione, che ben la mira. Onde, con ciò sia cosa che sei passioni siano proprie dell'anima umana (...), di nulla di queste puote l'anima essere passionata che a la finestra de li occhi non vegna la sembianza, se per grande virtù dentro non si chiude. (Conv. III, VIII, 10)

Dante torna dunque a sottolineare nel poema il valore della spontaneità dei sentimenti espressi attraverso il linguaggio non verbale, tramite quei *sembianti che soglion esser testimon del core* (*Par III*, 67-69), in particolare quando affidati agli occhi, quale veicolo veritiero e infallibile delle emozioni.⁶⁴

⁶⁴ Boyde 2002, pp. 180-183.

Quando poi Stazio chiede a Dante spiegazione di quell'ammiccamento, subentra il disagio del poeta, che si sente intrappolato: da un lato Virgilio che intima di tacere, dall'altro Stazio che chiede chiarimento. Ma subito ecco intervenire il saggio maestro, che intuisce la difficoltà del suo protetto e lo libera dalla rete che lo tiene legato

Or son io d'una parte e d'altra preso:
l'una mi fa tacer, l'altra scongiura
ch'io dica; ond' io sospiro, e sono inteso 117
dal mio maestro, e «Non aver paura»,
mi dice, «di parlar; ma parla e digli
quel ch'e' dimanda con cotanta cura». 120 (Purg. XXI, 115-120)

È così che, come notato da alcuni studiosi , «Qui si sviluppa una straordinaria commedia degli equivoci e delle intese, con una scena muta (vv.103-111) fatta di sorrisi e di gesti, di sguardi e di ammicchi». ⁶⁵

Un vero e proprio esempio, dunque, di “Commedia degli sguardi”.

4.2. *Lo sguardo abbassato: incertezza e inadeguatezza*

Virgilio, dunque, è maestro e guida per Dante e incarnazione della Ragione umana, della razionalità e dell'intelletto che distinguono l'essere umano dall'animale e lo rendono creatura pensante e autonoma. È la Ragione che salva Dante dalla selva oscura, che lo guida e sostiene lungo tutto il cammino attraverso il regno infernale e che ora approda al secondo regno, accompagnandolo verso il Paradiso terrestre e al faticoso incontro con Beatrice.

La Ragione cerca e indica la via, sostiene le debolezze del pellegrino Dante; ma se nell'Inferno dimostrava la propria sicurezza e il pressoché totale dominio degli eventi, nel secondo regno qualcosa cambia. Virgilio si affaccia alla realtà nuova del Purgatorio con atteggiamento più incerto e guardingo; avvicinandosi via via al Paradiso terrestre (dove abbandonerà Dante scomparendo silenziosamente) diventa dubbioso,

⁶⁵ Garavelli – Corti 1994, p. 382.

Il poeta gioca proprio sulla dialettica degli sguardi per rappresentare significati superiori. Ed ecco un Virgilio dallo sguardo abbassato, che indugia e cerca con le ragioni della mente il cammino giusto; accanto a lui, invece, un Dante che alza lo sguardo da terra, e vede quel di più che la Ragione da sé non riusciva a scorgere nella limitatezza dei suoi mezzi.

Sarà allora proprio l'allievo a richiamare il maestro, invitandolo a fare come lui

«Leva», diss' io, «maestro, li occhi tuoi:
ecco di qua chi ne darà consiglio,
se tu da te medesimo aver nol puoi». 63
Guardò allora, e con libero piglio
rispuose: «Andiamo in là, ch'ei vegnon piano;
e tu ferma la spene, dolce figlio». 66 (Purg. III, 61-66)

Alcuni studi hanno rilevato una certa intransigenza, quasi un tono di rimprovero nelle parole del poeta nei confronti della sua guida, quasi una forma di impazienza e poco tatto, a cui il maestro sembra però non far caso, riprendendosi subito dallo smarrimento.⁶⁶ Sembrano però ben più evidenti l'affetto e la riconoscenza che dominano anche in questo caso le parole di Dante: egli, infatti, riconosce certamente la debolezza della sua guida e si propone quale compagno di viaggio (e non più solo allievo) in grado di mettere sempre più a disposizione la propria esperienza che si serve di occhi nuovi, di uno sguardo rivolto all'insù, verso l'unico autentico Maestro.

4.3. *Commozione e rimpianto: gli sguardi dell'addio*

Il ruolo fondamentale di Virgilio come guida si trasforma, come visto, nel corso del viaggio compiuto dai pellegrini attraverso il Purgatorio. L'insufficienza dei mezzi della Ragione rivela sempre più l'inadeguatezza del maestro latino, la cui rassicurante presenza sembra sfumare poco a poco, fino alla definitiva scomparsa nel Paradiso

⁶⁶ A tale proposito si confronti il lavoro di Frankel 1989, in particolare pp. 119-121.

5. *Le anime del Purgatorio: gli occhi della sorpresa e del pentimento*

L'incontro con gli spiriti purganti, le colpe commesse e i rispettivi criteri di definizione delle pene a cui le anime sono sottoposte rivelano un legame fondamentale con il campo della vista dello sguardo. Gli spiriti sono continuamente colpiti dallo stupore per la visione di un pellegrino in carne ed ossa; le colpe espiate sono direttamente collegate ad una mancanza o ad una incapacità dello sguardo di focalizzarsi sul Bene supremo; le pene comminate sono dirette a rappresentare anche fisicamente (per analogia o contrappasso) tali deviazioni della mente e degli occhi.

5.1. *Lo stupore delle anime per Dante vivo*

L'incontro con le anime purganti non suscita l'interesse del solo pellegrino Dante, ma anche la curiosità e lo stupore degli spiriti stessi. Essi osservano increduli il passaggio dei viaggiatori, ai quali è concesso procedere senza obbligo di pena verso la meta tanto agognata, il regno celeste, a cui naturalmente tutte le anime tendono.

Una meraviglia che fa obliar la meta. Sin dal primo incontro con le anime appena trahettate dall'angelo nocchiero, dalle quali poi si staccherà il famoso poeta e musicista Casella per conversare con Dante ed allietare l'atmosfera con dolci note, risulta evidente la sorpresa suscitata dalla viva presenza di Dante

L'anime, che si fuor di me accorte,
per lo spirare, ch'i' era ancor vivo,
maravigliando diventaro smorte. 69

E come a messenger che porta ulivo
tragge la gente per udir novelle,
e di calcar nessun si mostra schivo, 72

così al viso mio s'affisar quelle
anime fortunate tutte quante,
quasi obliando d'ire a farsi belle. 75 (Purg. II, 67-75)

Il verbo *maravigliando*, posto in posizione incipitale, descrive con enfasi lo stupore nello sguardo delle anime che vedono un vivo inspiegabilmente intento a percorrere il loro stesso viaggio. La meraviglia è poi accompagnata dalla concentrazione dello sguardo (*così al viso mio s'affisar quelle*), che si fissa con attenzione sulla novità della condizione del pellegrino, con una tensione attrattiva tale da distogliere addirittura le anime dal loro procedere verso la meta della purificazione (*quasi obliando d'ire a farsi belle*).

Così anche nel canto V, in cui il tema del corpo si rivela fondamentale per le anime dei *per forza morti*, la cui vita fu tolta attraverso la violenza fisica

Io era già da quell' ombre partito,
e seguitava l'orme del mio duca,
quando di retro a me, drizzando 'l dito, 3
una gridò: «Ve' che non par che luca
lo raggio da sinistra a quel di sotto,
e come vivo par che si conduca!». 6
Li occhi rivolsi al suon di questo motto,
e vidile guardar per maraviglia
pur me, pur me, e 'l lume ch'era rotto. 9 (Purg. V, 1-9)

Il grido di meraviglia di uno spirito alla presenza dell'ombra prodotta dalla sostanza carnale del corpo di Dante colpisce qui lo stesso pellegrino, che nell'anafora *pur me, pur me*, rivela quasi un certo turbamento (subito dopo rimproverato dal maestro, che lo inviterà a continuare il viaggio senza indugi). Lo sforzo di queste anime pigre, coerentemente con la loro colpa di immobilità, appare qui tutto visivo, nella tensione volta a capire; l'insistenza sui verbi legati alla visione crea in questi versi una sorta di movimento circolare, in cui Dante si guarda attorno e si vede a sua volta osservato, quasi come in uno specchio (*li occhi rivolsi...e vidile guardar*).⁶⁹

⁶⁹ Villa 2012, p. 204.

È il caso anche di Currado Malaspina, nobiluomo incontrato presso la Valletta dei principi negligenti, che, distratto dal notare la corporeità terrena di Dante, non smette di guardarlo, tralasciando lo spettacolo della sacra rappresentazione che in quel momento si sta svolgendo come da rituale

L'ombra che s'era al giudice raccolta
quando chiamò, per tutto quello assalto
punto non fu da me guardare sciolta. 111 (Purg. VIII, 109-111)

Uno stupore, dunque, dettato dalla straordinarietà del viaggio dantesco, che esula da ogni legge stabilita, sottolineando l'unicità dell'esperienza (i cui precedenti si ritrovano solo per Enea e San Paolo) e il ruolo chiave attribuito dal poeta alla sua stessa figura e ancor più alla sua nuova poesia.

Sguardare e riguardare – lo sguardo intenso di Sordello. Una nota particolare deve essere inoltre riservata ad un incontro singolare quanto a magnanimità e commozione, qual è l'entrata sulla scena dell'anima di Sordello da Goito, poeta mantovano. È Virgilio il primo a scorgere la figura che siede immobile e isolata rispetto al gruppo di anime (*sola soletta*)

Ma vedi là un'anima che, posta
sola soletta, inverso noi riguarda:
quella ne 'nsegnerà la via più tosta». 60
Venimmo a lei: o anima lombarda,
come ti stavi altera e disdegnosa
e nel mover de li occhi onesta e tarda! 63
Ella non ci dicëa alcuna cosa,
ma lasciavane gir, solo sguardando
a guisa di leon quando si posa. 66 (Purg. VI, 58-66)

I versi sottolineano l'atteggiamento risoluto e forte dell'anima, definita *altera e disdegnosa*, ponendo l'accento sin da subito sull'espressione del volto e sullo sguardo.⁷⁰

⁷⁰ Oliva 1991, pp. 58-64.

Lo spirito di Sordello emerge immediatamente per la fissità e l'intensità con cui scruta i pellegrini da lontano, come denota la forza del verbo *riguarda*. Anche i versi successivi insistono sul *mover de li occhi* del personaggio, che osserva con insistenza e curiosità, studiando attentamente la situazione, quasi sott'occhio. Allo stesso tempo, però, da quello sguardo emerge anche il carattere interiore di Sordello: magnanimità e saggezza onesta si sprigionano infatti dei suoi occhi, oltre ad un'aura di solenne dignità e nobiltà d'animo, tutta insita nel suo intenso e profondo *sguardare*. La forza d'animo e la posa altera *a guisa di leon quando si posa* hanno spesso fatto pensare alla critica alla possibilità che Sordello potesse ergersi a "figura", ad anticipazione simbolica dello stesso Dante negli anni dell'esilio.⁷¹

Sguardi di stupore e di meraviglia, dunque, quelli delle anime nei confronti di Dante pellegrino e del suo itinerario straordinario; ma anche occhi di personaggi dalla grande nobiltà interiore e magnanimità che si presentano al cospetto del poeta, arricchendo di fascino e varietà gli incontri vissuti lungo il cammino.

Lo sguardo dell'altro assume un valore fondamentale nel processo di maturazione e auto riconoscimento del pellegrino. Similmente al personaggio di una quète, Dante sembra così compiere il suo itinerario di formazione, raggiungendo via via la piena consapevolezza della propria dimensione di uomo in carne ed ossa e della propria missione anche e soprattutto grazie alla sollecitazione degli sguardi che incrociano il suo cammino, dalla suggestività dei quali non si può dunque prescindere.⁷²

5.2. *Peccati ed espiazioni: l'occhio distolto dal Vero Amore*

La dottrina d'Amore. Una delle maggiori intuizioni dantesche riguardo alla suddivisione e inquadramento dei peccati e delle rispettive punizioni riguarda la dottrina d'Amore. Nella visione dantesca, causa e misura delle colpe dell'essere umano non è l'odio, che non viene mai citato, bensì l'amore. Come Virgilio spiega in un'ampia e dettagliata digressione (canto XVII) la causa di azioni sia buone che malvagie è sempre e solo l'amore. Egli accenna all'esistenza di un amore *naturale*, istintivo, che non può

⁷¹ Garavelli – Corti 1994, p. 103.

⁷² Villa 2012, pp. 212-213.

sbagliare, e di un amore *d'animo*, razionale, che può invece errare. Tale errore può verificarsi *per malo obietto*, cioè per amore del male dell'altro, oppure *per troppo o per poco di vigore*, ovvero per un amore troppo debole (verso il Sommo Bene, cioè Dio) o troppo forte (verso beni inferiori, terreni). A seconda, dunque, della direzione di questo sguardo d'Amore e della sua forza possono nascere buone o cattive azioni; e proprio di queste ultime Virgilio farà una precisa distinzione, aprendo la strada alla comprensione delle cause dei peccati purgatoriali e delle relative punizioni.

Superbia. È il primo peccato incontrato lungo il viaggio dantesco e quindi il più grave. Fa parte delle colpe dovute ad amore per il male del prossimo; il superbo, infatti, è colui che spera la sconfitta del prossimo per eccellere. L'occhio del superbo è quindi rivolto verso l'alto, ad indicare il desiderio di superiorità.

La pena comminata alle anime superbe è quella di portare sulle spalle grossi macigni, la cui dimensione varia a seconda della gravità della colpa. In questo modo sono obbligati a tenere piegati schiena e volto, con lo sguardo è rivolto a terra, contrariamente a come hanno fatto in vita. Virtù opposta alla superbia è, infatti, l'umiltà, la cui iconografia tipica riporta proprio il segnale dello sguardo basso.

Invidia.⁷³ È il peccato espiato nella seconda cornice della montagna del Purgatorio. Tra le varie immagini di colpa e pena si tratta forse di quella più dolorosa e terribile, tanto da muovere lo stesso Dante al pianto di compassione. L'invidia è strettamente connessa alla superbia, tanto da esserne quasi il completamento. L'invidioso è colui che teme per se stesso e per la propria posizione e desidera perciò il male del prossimo. Sottile la differenza con la superbia: nel superbo domina soprattutto il desiderio di eccellere e superare l'altro; nell'invidioso domina invece la paura di essere eguagliato o superato. Desiderio e paura per se stessi, dunque, sfociano entrambi nella speranza del male per il prossimo.

La presentazione dell'incontro con le anime degli invidiosi avviene nel poema in modo graduale, attraverso indizi che progressivamente aiutano il lettore a mettere a fuoco l'immagine, secondo l'ormai nota capacità di creazione cinematografica o teatrale

⁷³ Per una lettura approfondita del canto si rimanda a Volpi 2014, pp. 367-369.

di cui l'autore è sapiente maestro.⁷⁴ La prima suggestione è data dallo scenario che si presenta agli occhi dei pellegrini giunti alla seconda cornice: dopo la contemplazione dell'arte divina scolpita su pareti e pavimento della cornice dei superbi si presenta ai loro occhi un paesaggio dominato da roccia impervia e scura e da apparente solitudine

Ombra non li è né segno che si paia:

parsi la ripa e parsi la via schietta

col livido color de la petraia.

9

(Purg. XIII, 7-9)

Vediamo come sin dai primi accenni l'autore sappia creare sottili rimandi a significati ulteriori, anticipando attraverso alcuni efficaci indizi l'argomento centrale del canto: il *livido color* della pietra richiama, infatti, l'espressione "diventar lividi dall'invidia" e soprattutto il termine latino corrispondente, *livor*, usato proprio per indicare l'invidia.⁷⁵

Sempre secondo la tecnica di avvicinamento progressivo, ecco apparire poco a poco agli occhi del pellegrino la misera condizione delle anime degli invidiosi, verso i quali il poeta non tarda a provare una profonda compassione

Allora più che prima li occhi apersi;

guarda'mi innanzi, e vidi ombre con manti

al color de la pietra non diversi.

48

(Purg. XIII, 46-48)

[...]

Di vil ciliccio mi parean coperti,

e l'un sofferia l'altro con la spalla,

e tutti da la ripa eran sofferti.

60

Così li ciechi a cui la roba falla,

stanno a' perdoni a chieder lor bisogna,

e l'uno il capo sopra l'altro avvalla,

63

perché 'n altrui pietà tosto si pogna,

non pur per lo sonar de le parole,

ma per la vista che non meno agogna.

66

(Purg. XIII, 58-66)

⁷⁴ Vedi i capitoli 2 e 3 di questo lavoro, pp. 25-36.

⁷⁵ Singleton 1966, pp. 19-20.

Le anime appaiono ricoperte di ruvidi panni di cilicio, costrette a sostenersi l'un l'altra come non hanno fatto in vita; si noti l'efficacia del verbo reiterato *sofferia...eran sofferti*, ad indicare lo sforzo e la pena degli spiriti in questa condizione. La miseria di queste anime è resa ancor più vivida agli occhi del lettore grazie al recupero di un'immagine tratta dall'esperienza quotidiana del mondo medievale, ovvero l'atteggiamento dei poveri mendicanti ciechi accasciati fuori dalle chiese a chiedere l'elemosina: allo stesso modo queste anime manchevoli, addossate alle pareti di roccia livida, attendono quella carità che non hanno saputo elargire da vive.

L'aspetto, però, su cui vale maggiormente la pena di soffermarsi è il dettaglio della cecità a cui questi spiriti sono condannati. La condizione di privazione della vista è infatti parte integrante e fondamentale del concetto di invidia. Etimologicamente il termine "invidia" si fa risalire al latino *in video*, cioè "non vedo". Tale significato è poi ampiamente ripreso e sviluppato dalla dottrina cristiana, in particolare dai Padri della Chiesa. Tra i passi più noti al riguardo si citavano ad esempio Giovanni 1.11 «Chi invece odia il proprio fratello è nelle tenebre e nelle tenebre cammina, e non sa dove vada, perché le tenebre hanno accecato gli occhi suoi»; o ancora Giobbe 5.14 «di giorno incappano essi nelle tenebre, e come di notte brancolano a mezzodì», in cui si ricollegava la condizione dell'invidioso con la cecità nel momento più luminoso del giorno.⁷⁶ Ai passi scritturali si aggiungevano poi alcuni commenti, come quello riguardante il passo citato di Giobbe condotta da Gregorio Magno nei suoi *Moralia*, che raffigurava gli invidiosi nell'atto di brancolare nel buio

Quia mens eorum cum de aliena melioratione affligitur, de radio lucis obscuratur; quia saepe in proximis dum bona aperta considerant, si qua male lateant investigant, si quid forte quod accusare possint inveniant ... sed *clausis oculis* vulnus palpantes quaerunt. Unde et bene subditur: *Et quasi in nocte, sic palpabunt in meridia*.⁷⁷

Dante, dunque, materializza, conferisce sostanza figurativa concreta alla dottrina cristiana diffusa al suo tempo.

⁷⁶ Cassell 1989, p. 172.

⁷⁷ Citazione da Gregorio, *Moralia in Job* VI, 38 (PL 75, 749-750), in Cassell 1989, p. 172.

Ma la raffigurazione dantesca del peccato di invidia non è ancora conclusa e si arricchisce di un ulteriore dettaglio: la nota più dolente è data, infatti, dalla dolorosissima cucitura degli occhi con il fil di ferro. Resi ciechi e impossibilitati a vedere la luce, gli invidiosi piangono amaramente, aumentando il martirio con lo sforzo delle lacrime che faticano ad uscire dalle palpebre cucite

E come a li orbi non approda il sole,
così a l'ombre quivi, ond' io parlo ora,
luce del ciel di sé largir non vole; 69
ché a tutti un fil di ferro i cigli fóra
e cusce sì, come a sparvier selvaggio
si fa però che queto non dimora. 72

Per rendere più tangibile l'immagine, l'autore si serve nuovamente della similitudine, stavolta con riferimento alla pratica diffusa nella falconeria di cucire con un filo di lino gli occhi dello sparviero. La scelta dantesca del filo di ferro non sembra casuale e rievoca nella mente del lettore l'immagine della ruggine, la cui simbologia era ben diffusa nella tradizione precedente. Già gli antichi indicavano infatti con i termini *aerugo* e *ferrugo* proprio l'invidia. Cipriano parla di questo peccato come di una ruggine che corrode gli occhi e il cuore, come accade col metallo (*De zelo et livore*); Sant'Agostino, similmente, riteneva che, come la ruggine col metallo, anche l'invidia agisse consumando l'anima in cui risiedeva (*Sermo XVI: De beato Joseph*).⁷⁸

Atteggiamento opposto a quello mostrato dagli invidiosi in vita è quello che l'autore sembra suggerire implicitamente sin dall'inizio del canto, dall'osservazione di Virgilio: dapprima egli si volge quasi ritualisticamente a fissare il sole⁷⁹, innalzando ad esso un'accorata preghiera; poi pone forte enfasi sin da subito sull'atto del vedere (*Ma ficca li occhi per l'aere ben fiso, e vedrai... vv.43-44*). A questo seguirà poi l'attenzione dello sguardo di Dante che aguzza la vista per scorgere ciò che inizialmente non appare chiaro (*Allora più che prima li occhi apersi; guarda'mi innanzi, e vidi...vv.46-47*).⁸⁰

⁷⁸ Cassell 1989, pp. 173-174.

⁷⁹ Per approfondimenti sulla simbologia solare nella *Commedia* si veda Stabile 2007, pp. 329-341.

⁸⁰ Singleton 1966, pp. 20-22.

L'autore sembra dunque voler suggerire con diversi richiami il significato profondo del peccato di invidia e l'atteggiamento corretto da contrapporre ad esso.

L'invidia appare qui in modo inequivocabile come malattia della vista, come incapacità di vedere. L'invidioso non è in grado di guardare la realtà nel suo vero apparire, perché modificata, alterata da uno sguardo malato, dominato dalla paura e dal sospetto, che fanno immaginare al di fuori di sé quel male che offusca invece la sua sola mente. Così le anime della seconda cornice sono private della vista: quella stessa cecità che in vita aveva impedito loro di vedere la realtà con occhio sano e benevolo li accompagna anche ora, nell'impossibilità di scorgere la luce della Grazia divina alla quale tendono.

L'atteggiamento corretto sembra invece suggerito dall'azione dei due pellegrini, dallo sguardo alto, rivolto al cielo di Virgilio e dall'attenzione scrutatrice dell'occhio dantesco. Virtù opposta all'invidia è infatti l'amore carità, che si serve del gesto e dello sguardo amorevole, uniti alla luce divina, per dare il suo frutto.

Ira. Il terzo cerchio del purgatorio è occupato dalle anime che purificano la colpa dell'ira. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un peccato che appare strettamente connesso alla vista: colui che si lascia dominare dall'ira viene infatti accecato dall'odio e dal desiderio di vendetta; il suo sguardo è quindi malato, deviato, incapace di osservare con giudizio critico la realtà, perché impedito da un velo che offusca la percezione. L'ira può essere controllata grazie alla ragione (Virgilio, infatti, offrirà il braccio e il sostegno a Dante attraverso il denso fumo che domina la scena), ma ancor più necessita del supporto della luce della Grazia, la sola in grado di dissipare le tenebre di una mente oscurata dalla rabbia.

Le anime degli iracondi sono immerse in un denso fumo nero e accecante; gli occhi del pellegrino Dante faticano a sopportare l'asprezza dell'aria putrida, che lo costringe ad affidarsi a Virgilio e a chiudere le palpebre. L'atmosfera del XVI canto si apre con i dettagli di questo ambiente, che sembrano riportare i pellegrini al mondo infernale

Buio d'inferno e di notte privata
d'ogne pianeta, sotto pover cielo,
quant'esser può di nuvol tenebrata,

3

non fece al viso mio sì grosso velo
come quel fummo ch'ivi ci coperse,
né a sentir di così aspro pelo, 6
che l'occhio stare aperto non sofferse;
onde la scorta mia saputa e fida
mi s'accostò e l'omero m'offerse. 9
Sì come cieco va dietro a sua guida
per non smarrirsi e per non dar di cozzo
in cosa che 'l molesti, o forse ancida, 12
m'andava io per l'aere amaro e sozzo,
ascoltando il mio duca che diceva
pur: «Guarda che da me tu non sia mozzo». 15 (Purg. XV, 1-15)

Lo stesso fumo che ha velato e accecato con l'ira gli occhi delle anime colpevoli affligge ora quelle stesse, impedendo anche qui la vista del sole della Grazia.

La virtù opposta all'ira, la mansuetudine, trova l'esempio più vivido in una delle visioni estatiche a cui Dante è sottoposto appena raggiunto il terzo cerchio, quella del martirio di Santo Stefano

Poi vidi genti accese in foco d'ira
con pietre un giovinetto ancider, forte
gridando a sé pur: «Martira, martira!». 108
E lui vedea chinarsi, per la morte
che l'aggravava già, inver' la terra,
ma de li occhi facea sempre al ciel porte, 111
orando a l'alto Sire, in tanta guerra,
che perdonasse a' suoi persecutori,
con quello aspetto che pietà diserra. 114 (Purg. XV, 106-114)

Di singolare icasticità è l'immagine del giovane martire, che, simulando il modello di Cristo sulla croce tra i ladroni, perdona i suoi uccisori, rivolgendo lo sguardo a Dio. Non quindi lo sguardo rivolto a terra e alle ingiurie e vendette degli uomini, ma gli occhi che guardano verso l'alto. Ecco lo sguardo della mansuetudine e del perdono,

gli occhi tesi alla continua ricerca della pace vera, non soddisfatta dalla vendetta, ma dall'amore anche verso colui che ha provocato il torto.

Avarizia e prodigalità. Nel quinto cerchio Dante incontra le anime degli avari e prodighi. In questo caso si tratta di una colpa di amore *per troppo di vigore*: costoro hanno rivolto in vita un amore eccessivo verso i beni materiali, distraendo l'attenzione dal Sommo Bene, cioè Dio. Anche qui, dunque, ci troviamo di fronte ad una lacuna della vista: uno sguardo che ama con intensità, ma si rivolge all'oggetto sbagliato, a false illusioni che, ingannandolo con immagini attraenti, lo sviano, rendendolo colpevole.

I penitenti sono sdraiati a terra con il viso rivolto verso il terreno e con mani e piedi legati. In vita, allo stesso modo, il loro sguardo è stato rivolto in basso, ai soli beni terreni; lo sfrenato desiderio di accumulo o sperpero delle ricchezze ha poi irretito le loro vite, impedendo loro di compiere il bene e meritando quindi ora di non potersi muovere.

Gola. È la colpa osservata da Dante nel sesto cerchio. Anche la gola fa parte dei peccati dovuti ad eccessivo amore verso i beni terreni, in particolare per i piaceri della tavola. L'occhio del goloso è avido e bramoso che non riesce a distogliersi dal desiderio del mangiare e del bere. Tutta la sua esistenza è tesa al soddisfacimento dei desideri della pancia, dimenticando che la vera sazietà non può scaturire dal cibo materiale, ma dal cibo celeste, quel pane quotidiano dato dalla parola e dall'amore divino, le sole risorse in grado di placare l'infinito desio dell'uomo. Solo Dio, infatti, può fornire l'acqua che disseta e il pane che sazia in eterno.

La pena comminata alle anime dei golosi rivela una sottigliezza psicologica notevole. Nel sesto cerchio si trovano due alberi piantati al contrario, ovvero con le radici verso il cielo, sui cui rami crescono frutti dal profumo straordinario e irresistibile; accanto ad essi scorre dell'acqua dalla limpidezza mai vista. Le anime sono costrette a camminare lungo il sentiero e a percepire il profumo dei frutti e immaginare la freschezza dell'acqua senza però poterli raggiungere. La loro pena consiste dunque nel perenne desiderio di godere di primizie che non possono essere gustate. La grande brama che gli spiriti golosi provano lascia il segno indelebile sui loro corpi: essi sono

consumati e smunti, ridotti a pelle e ossa; persino gli occhi sono infossati nel volto, tanto da non riuscire a vedere la luce. La magrezza estrema di queste anime, fa sì che lo stesso Dante fatichi a riconoscere l'amico poeta Forese Donati, trovando conferma della sua identità solo dopo averne sentita la voce.

Così come in vita questi uomini furono dominati dalla brama insaziabile di cibo, così ora sono costretti ad un desiderio insaziabile, che li consuma nelle carni. Quegli occhi che avevano saputo concentrarsi solo sui piaceri della tavola, accecati dalla brama e incapaci di trovare il vero nutrimento volgendosi al cielo, ora sono perciò incavati nel volto e impossibilitati a vedere la luce.

Vediamo, dunque, come la sostanza profonda di buona parte dei peccati espriati lungo il cammino del Purgatorio si riveli estremamente legata ad una mancanza, ad una colpa dovuta alla vista, allo sguardo d'amore che erra per eccesso, per debolezza, per obiettivo sbagliato. E Dante, nella scelta delle pene da infliggere, sembra proprio mettere in primo piano questa centralità del ruolo dello sguardo umano e della sua responsabilità nelle scelte e nel destino dell'uomo.

La maggior parte delle punizioni osservate, infatti, coinvolge in primo luogo proprio gli occhi, la vista: la stessa cecità che ha impedito alle anime di cercare il vero Bene in vita, trasformando la realtà in modo errato e sviando dall'amore verso il prossimo, affligge ora i loro corpi. Si chiarisce così più distintamente il ruolo chiave dello sguardo, quale mezzo fondamentale di azione e diffusione dell'amore divino tra gli uomini.

6. *Beatrice: lo sguardo che salva*

Gli ultimi canti del Purgatorio dantesco vedono l'entrata in scena e l'assunzione del ruolo di guida del poeta da parte di Beatrice. L'avvicinarsi del tanto atteso incontro con la donna amata in vita è più volte anticipato da Virgilio lungo l'ascesa al Paradiso terrestre e funge da vero e proprio sprone del pellegrino alla salita, come si vede nel momento del superamento del muro di fuoco, che fa indugiare Dante

Quando mi vide star pur fermo e duro,
turbato un poco disse: «Or vedi, figlio:
tra Bëatrice e te è questo muro». 36
Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che 'l gelso diventò vermiglio; 39
così, la mia durezza fatta solla,
mi volsi al savio duca, udendo il nome
che ne la mente sempre mi rampolla. 42 (Purg. XXVII, 34-42)

E poco dopo il riferimento esplicito del maestro agli occhi di Beatrice

Lo dolce padre mio, per confortarmi,
pur di Beatrice ragionando andava,
dicendo: «Li occhi suoi già veder parmi». 54 (Purg. XXVII, 52-54)

Sin da questi primi riferimenti si delinea chiaramente la sostanza salvifica e di guida che sarà una delle cifre portanti della figura di Beatrice da qui al Paradiso.

Gli occhi belli di Beatrice. L'immagine di Beatrice è costantemente identificata e condensata nella potenza straordinaria dei suoi occhi, definiti in numerose occorrenze col sintagma *occhi belli*. Si ricordi come la centralità dello sguardo di Beatrice era emersa sin dalle prime pagine del poema, quando Virgilio, chiarendo la missione a lui affidata nel condurre Dante attraverso i primi due regni, parla dell'intervento salvifico di Beatrice accennando solamente ai suoi occhi (*Lucevan li occhi suoi più che la stella,*

Inf. II, 55). Ancor prima, in alcuni passi del *Convivio*, l'autore aveva messo in evidenza il ruolo fondamentale dello sguardo, unito alla forza del sorriso, parlando delle mirabili virtù della donna-Sapienza, che nella *Commedia* sembrano incarnarsi (per poi essere addirittura superate) nella figura di Beatrice-Sapienza teologica:

E però che nella faccia massimamente in due luoghi opera l'anima - però che in quelli due luoghi quasi tutte e tre le nature dell'anima hanno giurisdizione - cioè *nelli occhi e nella bocca* quelli massimamente adorna e quivi pone lo 'ntento tutto a fare bello, se puote. E in questi due luoghi dico io che appariscono questi piaceri dicendo: "nelli occhi e nel suo dolce riso".

Li quali due luoghi, per bella similitudine, si possono appellare *balconi della donna* che nel dificio del corpo abita, cioè l'anima: però che quivi, avegna che quasi velata, spesse volte si dimostra. (Conv. III, 8-9)

Con la definizione di questa bellezza della donna-Sapienza si potrebbe spiegare anche la *seconda bellezza* (*Purg. XXXI*, 136) che connota Beatrice sin dalla sua prima apparizione, tutta condensata nella doppia potenza di sguardo e sorriso, quali *balconi*, finestre della donna sul mondo a cui porta la sua salvezza.⁸¹

Dalla Vita Nuova alla Commedia, missione salvifica di Beatrice. Ma il ruolo salvifico fondamentale della donna a cui si è accennato non può essere ben compreso se non inquadrato con ordine all'interno del progetto dantesco. L'immagine di Beatrice, infatti, protagonista centrale della *Vita Nuova*, ritorna nel poema dantesco con una nuova missione, che pur rimanendo connessa all'esperienza giovanile del poeta, vede però nella *Commedia* la progressione verso un cammino di salvezza più alto.

Nella *Vita Nuova* Beatrice è la manifestazione di Amore in terra: dapprima oggetto concreto del desiderio del poeta, dalla quale spera e attende saluti e riconoscimenti, si trasforma poi, con l'aderire del poeta allo Stilnovo, in una figura eterea e angelicata, dalla quale il poeta non chiede di ricevere nulla, se non di poterne gustare la vista e lodare la bellezza. Si tratta del noto passaggio al cosiddetto "stile della loda", che avrà nei sonetti *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Vede perfettamente onne salute* le sue più famose testimonianze.

⁸¹ Cfr. Oliva 1991, pp. 102-106.

È in questa stagione poetica che Dante riconosce alla donna amata la singolare capacità di salvare l'uomo: quasi manifestazione del divino sulla terra, tanto da essere invidiata dalle creature angeliche, Beatrice dispensa grazia e virtù con il solo passare lungo la via. La potenza salvifica della donna passa attraverso un canale indispensabile, cioè lo sguardo, oltre che il sorriso: chiunque abbia il privilegio di incontrare i suoi occhi ne viene naturalmente trasformato e nobilitato, essendo reso partecipe della bellezza incommensurabile del divino. Amore, grazia e beatitudine passano quindi attraverso gli occhi della donna e raggiungono il cuore del poeta, modificandone la sostanza, secondo i precetti della dottrina stilnovistica.

Nel Paradiso terrestre, la missione rinnovata. Una volta incontrato Dante nel paradiso terrestre, Beatrice ripercorre le tappe della biografia del poeta, sottolineando proprio questo ruolo di guida salvifica e di portatrice di Amore da lei svolto in vita, istituendo un diretto rimando alla *Vita Nuova*

Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meo il menava in dritta parte vòlto. 123
Sì tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me, e diessi altrui. 126 (Purg. XXX, 121-126)

Ma ecco rivelarsi anche la colpa di Dante, quel traviamiento che, dopo la morte di Beatrice, fa distogliere l'attenzione e lo sguardo del poeta dalla via del bene che la donna aveva lui indicato fino a quel momento.

È la scomparsa di Beatrice, dunque, la perdita del lume che guidava Dante, a segnare il passaggio cruciale della sua esistenza: da qui la caduta nell'errore, lo smarrimento in quella selva oscura, da cui Beatrice si prodigherà per salvarlo, attraverso l'intervento di Virgilio.

Il cammino di Dante pellegrino rivendica, quindi, in questi canti finali, la dimensione di redenzione di un fallimento personale, alla ricerca della propria salvezza, oltre che quello universale di *exemplum* di riscatto per l'intera umanità.

In questo senso, perciò, si assiste alla trasformazione della stessa Beatrice, che mostra nel Paradiso la piena manifestazione di quella sostanza divina e salvifica, solamente accennata nella *Vita Nuova*, perché limitata dal suo provvisorio collocarsi sulla terra. Ora la donna può innalzarsi pienamente a guida del cielo per Dante, portando a termine il compito lasciato in sospeso in vita.

Una nuova Beatrice dagli occhi di smeraldo. Negli ultimi canti del Purgatorio Beatrice appare a Dante all'improvviso, similmente alle manifestazioni stilnovistiche; veste lo stesso abito rosso della *Vita Nuova* (simbolo dell'amore carità), ma aggiunge ad esso i colori delle altre due virtù teologali (il velo bianco della fede, il mantello verde della speranza), a testimonianza della sua nuova identità superiore e mutata.

Ma l'elemento chiave della nuova Beatrice è tutto innestato nella potenza dello sguardo, nella luce dei suoi occhi, rinnovati nel segno della nuova investitura celeste. Ecco, allora, le virtù cardinali, nella forma di quattro fanciulle leggiadre, annunciare a Dante lo splendore degli occhi della donna, simili a smeraldi

Merrenti a li occhi suoi; ma nel giocondo
lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi
le tre di là, che miran più profondo». 111
Così cantando cominciare; e poi
al petto del grifon seco menarmi,
ove Beatrice stava volta a noi. 114
Disser: «Fa che le viste non risparmi;
posto t'avem dinanzi a li smeraldi
ond' Amor già ti trasse le sue armi». 117 (Purg. XXXI, 109-117)

Particolare significativo è la scelta dello smeraldo per descrivere gli occhi di Beatrice. Attributo della bellezza femminile non consueto nella trattatistica latina, l'occhio verde diventa *topos* letterario solo dal XIII secolo, grazie all'influenza della poesia di Geoffroi de Vinsauf, che nella sua *Poetria nova* parla di «*Luce smaragdina vel sideris instar ocelli...*»(v.570). Gli occhi di Beatrice, quindi, appaiono verdi e rilucenti, sulla base della tradizione precedente a cui Dante attinge, tra cui anche il

Trésor di Brunetto Latini, nel quale si dice: «ses oils ki sormontent toutes esmeraudes reluisent en son front comme .ii. estoiles» (*Tresor III, 13, 11*).

Dante, però, non coglie il solo attributo di bellezza per Beatrice, ma sceglie lo smeraldo nella sua molteplicità di significati e virtù, annoverati anche nella tradizione lapidaria dell'epoca. Esso è scelto anche come simbolo di giustizia, come ancora ricorda Brunetto Latini: «La quarte vertu est justice, qui est segneficee par l'esmeraude, ki est la plus vertuose et la plus bele chose que oil d'ome puisse veoir» (*Tresor II, 3*).⁸² In questi ultimi canti, Beatrice assume infatti il ruolo di giudice severo; alla potenza del suo sguardo nulla si nasconde, così come si riteneva che la luce smeraldina superasse qualsiasi ostacolo restando sempre uguale a se stessa. Lo smeraldo era poi considerato emblema di castità e purezza, oltre ad essere dotato della capacità straordinaria di riflettere una luce riposante per la vista⁸³. In tal senso si comprende ancor più nel profondo la metafora che Dante costruisce per gli occhi di Beatrice: quali smeraldi in grado di mediare la luce abbagliante per gli occhi umani, essi agiscono da intermediari attraverso i quali al poeta è reso possibile contemplare il riflesso dell'immagine di Cristo (nella forma di grifone), altrimenti inattuabile per la sua vista ancora inadeguata.

Gli occhi della donna appaiono dunque come il risultato dell'incontro di tradizioni riguardanti l'iconografia dello smeraldo, chiamate a conferire al personaggio le molteplici qualità di bellezza e di splendore, di forza e speranza, ma anche di giustizia, oltre che di ruolo mediatore verso il divino.

Attraverso gli occhi di Beatrice, verso il divino. La straordinarietà dello sguardo di Beatrice si manifesta soprattutto nel momento in cui Dante fissa i suoi occhi in quelli di lei. Beatrice sta osservando con intensità il grifone, simbolo di Cristo, formato da due nature, umana e divina (rappresentate rispettivamente nelle due forme di leone e uccello del corpo della fiera) e Dante non crede quasi al miracolo a cui assiste

Mille disiri più che fiamma caldi
strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
che pur sopra 'l grifone stavan saldi.

120

⁸² Pizzorusso 1969, p. 15.

⁸³ Pizzorusso 1969, p. 15.

Come in lo specchio il sol, non altrimenti
la doppia fiera dentro vi raggiava,
or con altri, or con altri reggimenti. 123
Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sé star queta,
e ne l'idolo suo si trasmutava. 126 (Purg. XXXI, 118-126)

Il poeta, infatti, scorge con i suoi occhi la sola forma di leone, quella umana di Cristo; ma fissando il suo sguardo in quello della donna, vede invece riflessa in esso l'immagine del grifone nella sua totalità, sia umana che divina.

Da questo momento in poi, infatti, lo sguardo miracoloso di Beatrice diventerà un mezzo fondamentale di conoscenza per il pellegrino che, soprattutto nel Paradiso, potrà avvicinarsi alla conoscenza di realtà divine proprio attraverso i giochi di riflessione prodotti dagli occhi di Beatrice.

Simbolicamente, dunque, si evince il ruolo della vista della Sapienza teologica (di cui Beatrice è l'incarnazione), quale strumento indispensabile per l'essere umano, in quanto mediatore verso il divino.

Uno sguardo a cui lo stesso Dante non riesce a resistere, come già notato più sopra (cfr. 3.4), e come affermato da lui stesso nei versi sopra citati: *Mille disiri più che fiamma caldi strinsermi li occhi a li occhi rilucenti.*

Con Beatrice, dunque, ci troviamo di fronte ad una tra le più alte manifestazioni della potenza insita nello sguardo. Non più solo mezzo di comunicazione, di trasmissione di sentimenti e pensieri, di intenzioni e ragioni umane, ma strumento capace di farsi tramite diretto del divino, manifestazione e diffusione dell'Amore, della Salvezza eterna e della luce del cielo.

divina e perciò impareggiabile da qualsiasi genio umano o naturale; un singolare prodotto nato da una mano superiore e invincibile.

La forza impressiva e il realismo delle immagini è tale da rapire completamente l'interesse e lo sguardo del pellegrino Dante, che si avvicina ad esse per meglio goderne i dettagli rappresentativi. La concentrazione è tale da provocare una sorta di confusione della percezione

Era intagliato lì nel marmo stesso lo carro e ' buoi, traendo l'arca santa, per che si teme officio non commesso.	57	
Dinanzi pareva gente; e tutta quanta, partita in sette cori, a' due mie' sensi faceva dir l'un 'No', l'altro 'Sì, canta'.	60	
Similmente al fummo de li 'ncensi che v'era imaginato, li occhi e 'l naso e al sì e al no discordi fensi.	63	(Purg. X, 55-63)

Il secondo esempio di umiltà qui descritto rappresenta l'episodio biblico del trasporto dell'arca santa. Il realismo descrittivo indugia sulla definizione di primi piani e figure in secondo piano; la gente che partecipa alla processione intona inni e canti rappresentati con una tale vividezza da far sì che Dante immagini di percepirne il suono. Così è anche per il fumo degli incensi, che sembrano emanare realmente il loro intenso odore. Confusione dei sensi, dunque, e delle percezioni, in cui il pellegrino fatica a distinguere udito e olfatto dalla vista, tanto straordinaria è la potenza descrittiva e realistica di quest'ultima.

Pochi versi dopo ecco una terza *ekphrasis*, che rappresenta il dialogo tra l'imperatore Traiano e una vedovella, uno degli *exempla* di umiltà tratto dalla storia romana tra i più noti all'epoca di Dante. Il discorso procede per sei terzine in modo rapido e incalzante, tanto da illudere l'osservatore a credersi spettatore diretto della scena. Anche in questo caso, dunque, un realismo sorprendente e straordinario, definito dallo stesso autore con l'espressione di *visibile parlare*

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova. 96 (Purg. X, 94-96)

Un'arte sublime e divina, dunque, quella che Dante descrive in questi canti, in cui la vista restituisce tangibilità a suoni, odori e parole, in cui parlare, udire, odorare, toccare, diventa visibile. Una sintesi ineguagliabile delle facoltà sensitive umane, tutte riunite e vivificate dal potere creativo e immaginativo dello sguardo.

7.2. *Tra sogno e illusione: l'inesauribile potenza creativa dello sguardo*

Un'attenta analisi del ruolo dello sguardo e della visione all'interno della seconda cantica non può inoltre prescindere dalla considerazione di un ulteriore passaggio di fondamentale importanza. Si tratta dell'episodio inserito nel canto XIX, in cui Dante narra il contenuto di una visione a lui apparsa durante le prime ore del mattino (momento di tradizionale manifestazione di sogni dal carattere divinatorio), conosciuto come il sogno della femmina balba.

Il sogno si inserisce nel percorso della cantica come anticipazione dei successivi incontri che il pellegrino farà con le anime degli avari e prodighi. La femmina balba protagonista della visione dantesca, si rivelerà simbolo del carattere seduttivo e illusorio dei beni materiali e terreni a cui queste anime si sono dedicate totalmente in vita, dimenticando il vero bene supremo.

La donna, definita *femmina* con carattere spregiativo, appare in un primo momento nella sua vera essenza orripilante agli occhi del poeta

mi venne in sogno una femmina balba,
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,
con le man monche, e di colore scialba. 9 (Purg. XIX, 7-9)

Incapace di parola, cieca, storpia e monca, oltre che pallida, essa è l'incarnazione opposta della bellezza femminile tradizionale. Ma è nei versi successivi che si compie la metamorfosi miracolosa

Io la mirava; e come 'l sol conforta
le fredde membra che la notte aggrava,
così lo sguardo mio le facea scorta 12
la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
com' amor vuol, così le colorava. 15
Poi ch'ell' avea 'l parlar così disciolto,
cominciava a cantar sì, che con pena
da lei avrei mio intento rivolto. 18
«Io son», cantava, «io son dolce serena,
che ' marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena! 21
Io volsi Ulisse del suo cammin vago
al canto mio; e qual meco s'ausa,
rado sen parte; sì tutto l'appago!» 24 (Purg. XIX, 10-24)

L'orribile creatura si tramuta rapidamente in una donna bellissima, dal canto soave, dal nobile portamento e dal colorito roseo della pelle. Ed è proprio qui che si cela un'importante chiave di lettura, che rende protagonista lo sguardo del poeta e la sua facoltà immaginativa. Come si evince, infatti, da un'attenta osservazione dei termini usati si può osservare il carattere tutt'altro che passivo dello sguardo dell'uomo: *Io la mirava, lo sguardo mio le facea scorta, ...tutta la drizzava, ...così le colorava*, tutte espressioni in cui risulta evidente l'intervento creativo e attivo dello sguardo dantesco sulla donna. Sono i suoi occhi a renderla capace di parola, ad ingentilirne le forme, a colorarne il viso. Lo sguardo dantesco è qui artista e scultore di una nuova immagine, creata dalla sua stessa mente. Tale potere trasfigurante sembra assimilabile a quello che opera nell'occhio dell'innamorato, che modifica la realtà, smussando i difetti e ingentilendo le grazie dell'amata, facendola apparire perfetta alla sua vista.⁸⁴

La donna stessa, poi, si presenta al poeta quale *dolce serena*: Dante suggerisce ancora, come spesso accade nella *Commedia*, il confronto con il mito di Ulisse. In questo caso la figura femminile si lega all'immagine delle sirene del mito, creature

⁸⁴ Cfr. Brunetti 2014, p. 567. Si noti in particolare il riferimento di Brunetti alla dottrina di Andrea Cappellano, *De Amore*, I 6.

ammaliatrici e seduttrici, sviano i marinai dalla rotta con l'artificio del loro canto, che incanta e rapisce la mente di chi lo ascolta.

Quand'ecco apparire d'un tratto una seconda figura femminile, stavolta definita *santa e presta* che corre in soccorso al pellegrino richiamando l'intervento di Virgilio

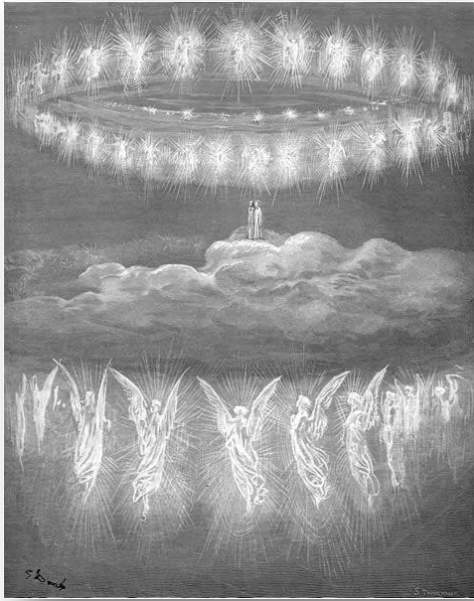
Ancor non era sua bocca richiusa,
quand' una donna apparve santa e presta
lungheo me per far colei confusa. 27
«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»,
fieramente dicea; ed el venìa
con li occhi fitti pur in quella onesta. 30
L'altra predea, e dinanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;
quel mi svegliò col puzzo che n'uscita. 33 (Purg. XIX, 25-33)

L'azione rapida di Virgilio, che squarcia il ventre della prima donna metterà a nudo la sua vera natura, quella mostruosa, che l'azione creativa dello sguardo ammaliato aveva nascosto.

Ecco dunque rappresentato con l'efficacia singolare del sogno il carattere illusorio e seduttivo dei beni terreni. La femmina balba è infatti l'immagine esemplare della provvisorietà del denaro, delle ricchezze e degli averi, a cui l'uomo inutilmente tende; la natura di tali beni è malvagia, in quanto corruttrice dell'anima, ma l'apparenza che questi assumono è incantatrice e seduttiva. Così l'uomo, incantato dalle promesse di gloria e ricchezza, si allontana dalla ricerca della Verità e del Bene per seguire sogni che solo alla fine si riveleranno falsi ed illusori, svelando quella *vita bugiarda* di cui parlerà poco dopo papa Adriano V (Purg. XIX, 106-108).

In tutto questo, come lo stesso autore suggerisce, lo sguardo umano ha il suo ruolo imprescindibile e la sua responsabilità. Sta infatti all'uomo stesso la capacità di controllare e servirsi in modo adeguato della straordinaria facoltà creativa di cui la sua vista è stata dotata, evitando le illusioni e rifuggendo le facili seduzioni.

Una volta conosciuto il rischio a cui l'occhio può essere sottoposto con l'inganno, compito dell'uomo è quindi volgere lo sguardo verso l'alto, alla ricerca dell'unico bene da cui valga realmente la pena lasciarsi ammaliare.



PARADISO

*Il trionfo della luce,
gli occhi della mente*

*1. L'ultima tappa del viaggio: luci e abbagli tra cieli e stelle,
verso lo sguardo che si rinnova*

Dopo il lungo cammino percorso attraverso i primi due regni dell'Aldilà, tra ombre e tenebre del peccato e luci soffuse di speranza, tra lamenti e rimpianti e canti di consolazione, il pellegrino Dante è finalmente condotto all'ultima tappa del suo viaggio nel mondo del Paradiso.

Costantemente sostenuto e accompagnato dall'amata guida Beatrice, che lo condurrà fino all'Empireo, affidandolo alle amorevoli mani di San Bernardo, il percorso dantesco nel mondo celeste si rivela tanto eccezionale quanto stupefacente.

Nel regno dell'Amore che risplende. Ad accoglierlo, questa volta, è un mondo dominato dalla luce diffusa e ancor più spesso abbagliante, simbolo dello splendore divino e dell'Amore che in esso regna.⁸⁵ La luce è infatti proporzionale all'Amore-Carità espresso dalle anime beate e aumenta con la contemplazione di Dio, a cui tutte le creature tendono naturalmente. Gloria e Amore- Carità rappresentano infatti la sostanza

⁸⁵ Si consideri il rapporto di corrispondenza tra sole/luce e amore divino che funge da fondamento dell'intero poema: all'emanazione di luce e calore solare corrisponde l'emanare da Dio di bontà e amore (cfr. lo studio sulla simbologia solare in Stabile 2007, pp. 330-332)

Il viaggio di Dante nel Paradiso può infatti essere definito, più ancora che nei due regni precedenti, un'ascesi della mente e dello sguardo, molto più che del corpo. La salita verso Dio, concepita quale atteso ritorno del figlio esule sulla terra alla casa del Padre, è segnata dalla continua prova a cui la vista è sottoposta. Gli occhi umani, terreni, non sono più strumenti efficaci, ed è perciò necessario uno sguardo rinnovato. La vista del pellegrino sarà dunque chiamata ad elevarsi, a staccarsi dall'umano e inabissarsi nella mente, alla ricerca del supremo contatto con il divino.

2. Incontri ed apparizioni: anime evanescenti e occhi luminosi tra folgori e illusioni ottiche

Come già era accaduto nel percorso compiuto attraverso l'Inferno e il Purgatorio, anche il viaggio narrato nell'ultima cantica è intessuto di incontri e colloqui con le anime dei beati che si inseriscono tra le pause di silenzio contemplativo o di riflessione dottrinale tipiche della permanenza dantesca in Paradiso.

L'apparizione nei cieli per l'incontro con Dante. L'apparizione dei beati è spesso descritta dal poeta con lo stupore e l'incredulità dell'essere umano che si trova a sperimentare le logiche del divino: gli spiriti si presentano al suo cospetto in corrispondenza dei cieli che maggiormente hanno contribuito (secondo l'influenza del pianeta che li domina) a determinare la condotta di queste anime sulla terra. Quella dei nove cieli non è però la loro sede stabile: essi sono scesi temporaneamente ed eccezionalmente dall'Empireo per incontrare il pellegrino invitato a conoscere la dimora paradisiaca. Le apparizioni delle anime beate sono quindi caratterizzate da rapidità, evanescenza e dalla luminosità spesso abbagliante che domina l'atmosfera del Paradiso. Ciascun pianeta, poi, infonde caratteri e apparenze specifiche alle anime che da esso traggono influenza.

2.1. Tra realtà e riflesso, l'inganno visivo delle anime-perle

Il primo caso di apparizione improvvisa avviene proprio nel primo cielo raggiunto da Dante, quello della Luna. Le anime appaiono evanescenti e sono assimilate al biancore perlaceo del pianeta che fa loro da sfondo

ma visione apparve che ritenne
a sé me tanto stretto, per vedersi,
che di mia confession non mi sovvenne. 9
Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,

non s'è profonde che i fondi sien persi, 12
tornan d'i nostri visi le postille
debili s'è, che perla in bianca fronte
non vien men forte a le nostre pupille; 15 (Par. III, 7-15)

La comparsa inattesa provoca lo stupore del pellegrino che dimentica di terminare la confessione alla sua guida. La descrizione dell'apparenza degli spiriti è resa con il consueto realismo visivo della similitudine, di cui Dante è grande maestro. Si serve di tre paragoni dalla forte carica visiva: le anime, afferma, appaiono come intraviste attraverso la superficie trasparente di un vetro o quella limpida e immobile di uno specchio d'acqua poco profondo; la loro immagine è quindi visibile, ma appare come velata, evanescente. I contorni sono tenui, poco netti e percepibili dagli occhi di chi osserva, come il colore della perla sullo sfondo pallido del viso di una dama. La raffigurazione, tratta stavolta dall'uso frequente dell'epoca con cui le donne nobili erano solite adornare la fronte con un diadema di perle, restituisce tutta la raffinatezza del colore perlaceo⁸⁶ che avvolge l'atmosfera del cielo della Luna e le anime che in essa si trovano.

Il carattere labile e indistinto delle figure presentatesi al cospetto del pellegrino lo inducono presto a cercare spiegazione plausibile, traendolo in errore e rivelando l'inganno ottico avvenuto

tali vid' io più facce a parlar pronte;
per ch'io dentro a l'error contrario corsi
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte. 18
Sùbito s'è com' io di lor m'accorsi,
quelle stimando specchiati sembianti,
per veder di cui fosser, li occhi torsi; 21
e nulla vidi, e ritorsili avanti
dritti nel lume de la dolce guida,
che, sorridendo, ardea ne li occhi santi. 24 (Par. III, 7-24)

⁸⁶ La scelta dantesca della Luna non è casuale, ma rimanda a significati simbolici quali la volubilità, il carattere femminile, le metafore acquee e marine. Per approfondimenti su tale simbologia lunare, unita alle proprietà del diamante e della perla si veda Stabile 2007, pp. 102-106.

Così, volgendosi a la nota sua,
fu viso a me cantare essa sustanza,
sopra la qual doppio lume s'addua; 6
ed essa e l'altre mossero a sua danza,
e quasi velocissime faville
mi si velar di sùbita distanza. 9 (Par. VII, 4-9)

Lo spirito si volta a cantare per poi congedarsi con solennità quasi regale; non il lento svanire, dunque, ma lo spostamento fulmineo come scintille di fuoco velocissime, che scompaiono alla vista del pellegrino per la distanza, con movimento simile a danza.

Cielo di Venere – come luce su luce. Un'immagine simile è scelta poi dal poeta per descrivere l'apparizione altrettanto veloce degli spiriti del Cielo di Venere, che si presentano quali entità luminose distinte e rapide

E come in fiamma favilla si vede,
e come in voce voce si discerne,
quand' una è ferma e altra va e riede, 18
vid' io in essa luce altre lucerne
muoversi in giro più e men correnti,
al modo, credo, di lor viste interne. 21 (Par. VIII, 16-21)

L'autore si serve ancora di due similitudini dalla grande chiarezza figurativa, rappresentando gli spiriti di Venere come entità distinguibili su uno scenario comune, come luce su luce, o suono su suono. Ciascuno spirito è come favilla incandescente visibile distintamente sullo sfondo di una fiamma o come una melodia chiaramente emergente da un contesto corale di canto fermo. Essi sono dunque *lucerne* luminose e in continuo movimento sul fondale illuminato del pianeta (*lume*). Luminosità e moto, precisa il poeta, appaiono proporzionali al merito proprio di ciascuna, che si manifesta nella maggiore o minore potenza delle loro *viste interne*, ovvero la capacità di vedere di Dio.

Cielo del Sole – a ritmo di danza. Man mano che il pellegrino procede nella salita attraverso i cieli, le apparizioni dei beati si fanno via via più complesse, teatrali, quasi coreografiche, attirando l'attenzione ammirata del poeta e della sua guida. È il caso, ad esempio, degli spiriti sapienti incontrati in corrispondenza del Cielo del Sole

Io vidi più folgór vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
più dolci in voce che in vista lucenti: 66 (Par. X, 64-66)

La descrizione sembra accompagnare il lettore a farsi spettatore di un'esibizione corale: i beati si uniscono a formare una corona danzando in cerchio (immagine dal potente carico simbolico, rappresentativa della perfezione e dell'eternità), con movimento rapido e circolare, cantando soavemente. La loro apparenza è sfolgorante, di gran lunga maggiore rispetto ai beati dei cieli inferiori, tanto da essere assimilati a *folgór vivi e vincenti*, in grado cioè di sopraffare persino la vista umana con la loro luce.

Cielo di Giove – come caratteri della divina favella. La stessa luminosità e la stessa dimensione teatrale si trovano poco dopo, con l'apparizione degli spiriti giusti nel Cielo di Giove

Io vidi in quella giovial facella
lo sfavillar de l'amor che li era
segnare a li occhi miei nostra favella. 72 (Par. XVIII, 70-72)

Il poeta osserva l'atmosfera del pianeta, detto *giovial facella* per la sua luminosità quasi di stella, e nota l'avvicinarsi delle anime beate che si dispongono a formare dapprima lettere, poi parole e infine moniti di giustizia, divenendo quasi strumenti diretti di una miracolosa scrittura divina.

Anche nel Paradiso, dunque, si prospetta sin da subito agli occhi del pellegrino uno scenario vario e sorprendente, segnato da incontri e apparizioni inattese, che scandiscono l'ascesa verso la meta finale, arricchendo il percorso e la maturazione del poeta viaggiatore.

3. Dante: lo sguardo del pellegrino alle soglie del Cielo

3.1. Gli occhi attenti e fissi, lo sforzo della vista e la curiosità dantesca

Uno dei caratteri che maggiormente concorre a delineare la figura del pellegrino Dante, caricandola di realismo e concretezza umana, è senza dubbio la curiosità, la vivacità di uno sguardo attento, scrutatore, che non rinuncia in nessun caso a trarre nutrimento dalle esperienze e dagli incontri che si delineano sul suo cammino. La salita alla meta suprema del Cielo, ancor più che nei due regni precedentemente attraversati, appare dunque il luogo quanto più adatto all'esprimersi continuo di stupore, curiosità e attrazione verso una realtà tanto straordinaria quanto ineffabile.

Un "disir" che non si cela. Il desiderio di conoscenza non tarda quindi ad affacciarsi sul volto del pellegrino. In molti casi, infatti, pur tacendo, non riesce a nascondere il *disir* che pungola il suo animo

Io mi tacea, ma 'l mio disir dipinto
m'era nel viso, e 'l dimandar con ello,
più caldo assai che per parlar distinto. 12 (Par. IV, 10-12)

Dopo l'incontro con gli spiriti degli inadempienti ai voti nel Cielo della Luna, Dante viene assalito da dubbi riguardo alla situazione di tali anime e si chiede come possa la violenza altrui diminuire i loro meriti. La sua incertezza non si esprime a parole, ma parla attraverso gli occhi, con un'eloquenza che supera qualsiasi discorso o domanda. E Beatrice, che sempre più in questo regno comunica col suo allievo attraverso il canale privilegiato dello sguardo, legge distintamente nel volto di Dante, preparandosi a sciogliere il nodo del dubbio.

La fervente attesa di Cristo. L'interesse dantesco si acuisce nel procedere del cammino, proporzionalmente alla straordinarietà degli incontri che gli si presentano. Tra i momenti più intensi del percorso non si può non ricordare la trepidante attesa che prelude alla prima visione di Cristo, eccezionalmente sceso insieme alla Vergine

3.2. *Uno sguardo rituale dall'alto: la presa di distanza dalle miserie umane*

Una posizione di riguardo va riservata a due momenti particolari della narrazione del viaggio dantesco nel Paradiso, che rivestono un importante ruolo non solo a livello propriamente strutturale, in quanto punti di svolta nel procedere degli eventi, ma anche per quanto riguarda la sostanza simbolica e rituale.

Una volta raggiunto il Cielo delle Stelle fisse, sede degli spiriti trionfanti, il pellegrino ha condotto un ampio tratto di strada, attraversando i sette cieli dei pianeti. Lo spazio che lo separa dall'incontro con Dio è davvero poco, così Beatrice invita il suo allievo a non lasciarsi spaventare dal raggiungimento di tale punto cruciale, ma di trarre coraggio dalla considerazione del lungo percorso già compiuto. Ed ecco, dunque, l'invito a guardare in basso, in direzione dei cieli già attraversati e della crescita morale che a tale salita si è accompagnata; lo sguardo dantesco, obbediente, scruta allora dall'alto le sfere celesti

Col viso ritornai per tutte quante le sette spere, e vidi questo globo tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante;	135	
e quel consiglio per migliore approbo che l'ha per meno; e chi ad altro pensa chiamar si puote veramente probo.	138	(Par. XXII, 133-138)

L'occhio del pellegrino ripercorre così le sette sfere celesti e viene attirato dalla Terra. Essa appare tanto piccola rispetto al resto del cosmo, che suscita nel poeta il sorriso, al pensiero dell'infinita dappocchezza delle miserie degli esseri umani che su di essa si affannano inutilmente; da ciò la considerazione della saggezza di chi poco si cura delle cose del mondo per dedicarsi a quelle del cielo (vv.136-138).

L'immagine della pochezza del pianeta osservato dall'alto sembra riecheggiare un passo del *Somnium Scipionis* di Cicerone, in cui Scipione l'Africano mostra dall'alto

al giovane Scipione Emiliano le sfere celesti e la terra: «*ipsa terra ita mihi parva visa est, ut me imperii nostri (...) paeniteret*». ⁸⁸

Nei versi successivi l'insistente richiamo al lessico della visione scandisce ritmicamente lo scorrere dello sguardo del pellegrino sotto i suoi piedi (*Vidi, e vidi, m'apparve*) fino al raggiungimento di una visione d'insieme che chiude mirabilmente il canto

e tutti e sette mi si dimostraro
quanto son grandi e quanto son veloci
e come sono in distante riparo. 150
L'aiuola che ci fa tanto feroci,
volgendom' io con li etterni Gemelli,
tutta m'apparve da' colli a le foci; 153
poscia rivolsi li occhi a li occhi belli. (Par. XXII, 148-154)

Gli occhi del pellegrino concentrano nuovamente la loro attenzione sulla visione della Terra, definita qui *aiuola che ci fa tanto feroci*, mettendo in luce la dappocchezza oltre che l'insensatezza delle ragioni umane se confrontate con la vastità del cosmo. Dopo un breve sguardo che abbraccia l'intero globo dalle dimensioni ormai percepite come insignificanti, gli occhi del poeta cambiano però direzione, tornando a contemplare quelli luminosi di Beatrice.

Una seconda visione della Terra non tarderà poi a ripresentarsi, sempre su invito di Beatrice a rivolgere lo sguardo al percorso compiuto (cfr. *Par. XXVII, 79-87*).

Ecco svelata, dunque, la realtà profondamente simbolica e rituale di un tale gesto, in cui l'azione tutta umana e concreta del guardarsi indietro per assaporare il percorso compiuto, diventa espressione ben più significativa, all'insegna di un distacco pressoché compiuto dal mondo dell'uomo Dante, ormai intensamente proteso alla meta ultima del Cielo.

⁸⁸ Citato in Garavelli – Corti 1994, p. 395.

Anche in questo caso lo sguardo di Beatrice è descritto con i termini del rapimento mistico: esso arde e ride allo stesso tempo, facendosi veicolo di calore e gioia d'amore; la sua forza è tale da provocare nel poeta lo smarrimento della coscienza e persino la sensazione di sprofondamento in un abisso di insondabile felicità.

Un assaggio di Gloria e di Paradiso, dunque, è proposto dalla presenza di Beatrice per il poeta, al quale viene così continuamente permesso di fare esperienza del divino, attraverso l'esercizio progressivo della contemplazione estatica.

3.3.2. *Verso più alti abbagli*

Non è solo lo splendore di Beatrice ad esercitare quella forza di attrazione e repulsione visiva di cui abbiamo parlato. Accanto alla presenza luminosa della donna amata, infatti, prendono vita progressivamente altre figure dall'apparenza sfolgorante, che provocano lo stupore oltre che il rapimento del poeta.

Il Sol Christi. Un primo esempio si ha quando Dante assiste al manifestarsi eccezionale di Cristo, sceso in trionfo nel Cielo delle Stelle fisse

Quale ne' plenilunii sereni		
Trivìa ride tra le ninfe etterne		
che dipingon lo ciel per tutti i seni,	27	
vid' i' sopra migliaia di lucerne		
un sol che tutte quante l'accendea,		
come fa 'l nostro le viste superne;	30	
e per la viva luce trasparea		
la lucente sustanza tanto chiara		
nel viso mio, che non la sostenea.	33	(Par. XXIII, 25-33)

L'apparizione di Cristo, costruita attraverso il campo semantico della luce, è accuratamente preparata dalla similitudine dei vv.25-27, che ritarda l'annuncio della visione miracolosa, aumentando l'attesa e l'emozione dell'evento. Il *sol* è Cristo, così detto per la *viva luce* che emana dal suo corpo risorto; egli supera tutte le stelle

(*lucerne*) dei beati col suo splendore, raggiungendo con forza la vista del poeta, che non riesce però a sostenere lo sguardo, ancora troppo debole.

Ma la debolezza visiva viene presto superata dal pellegrino, che, dopo la rivelazione di Beatrice di trovarsi al cospetto di Cristo, si abbandona all'estasi mistica, uscendone con la vista rafforzata e rinvigorita

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra, 42
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape. 45
«Apri li occhi e riguarda qual son io;
tu hai vedute cose, che possente
se' fatto a sostener lo riso mio». 48 (Par. XXIII, 40-48)

In questi versi si possono riconoscere i diversi momenti che scandiscono le fasi della contemplazione, come descritto dai mistici dell'epoca: la *dilatatio mentis* (*la mente mia...fatta più grande*), cioè l'ampliamento della mente; l' *excessus mentis* (*di sé stessa uscìo*), ovvero l'abbandono dei limiti della mente; la *sublevatio mentis* (*che possente se' fatto a sostenerlo riso mio*), cioè il potenziamento delle facoltà visive di Dante, affermato dalle parole di Beatrice.⁹⁰

Il pellegrino Dante ha dunque portato a termine l'eccezionale esperienza della contemplazione diretta del *Sol Christi*, grazie ad un primo passo di rinnovamento della vista, che gli permette di osservare anche Beatrice, sempre più splendente, in quanto riflesso del divino.

San Giovanni e la Carità. Un'ulteriore esperienza di abbaglio, seguita dal rinvigorimento della facoltà visiva, avviene al momento dell'incontro con San Giovanni, incaricato di sottoporre il pellegrino all'esame sulla virtù della Carità⁹¹.

⁹⁰ Garavelli – Corti 1994, p. 403.

⁹¹ Sul tema dell'abbaglio che lega l'esperienza di Dante al cospetto di San Giovanni con quella di San Paolo folgorato da Cristo sulla via di Damasco si veda Petrocchi 1988, p. 247.

L'accecamento temporaneo del poeta è dovuto al fissarsi del suo sguardo incuriosito sulla luce sfolgorante del santo, nel vano tentativo di scorgerne la sagoma del corpo

Qual è colui ch'adocchia e s'argomenta
di vedere eclissar lo sole un poco,
che, per veder, non vedente diventa; 120
tal mi fec' ò a quell' ultimo foco
mentre che detto fu: «Perché t'abbagli
per veder cosa che qui non ha loco? 123 (Par. XXV, 118-123)

In questi versi l'autore ammette la manchevolezza del proprio gesto, che si rivelerà tanto vano quanto rischioso, come colui che sforza la vista nel voler osservare un'eclissi e si acceca per la troppa presunzione. La vanità della pretesa è resa eloquentemente dalla paronomasia del v.120, che sottolinea l'assurdità e il paradossale risultato di colui che per voler vedere molto perde la vista totalmente. L'inutilità dello sforzo di Dante è presto spiegata da San Giovanni: il pellegrino vuole scorgere le fattezze di un corpo che in realtà non c'è, in quanto solo Cristo e la Vergine sono stati assunti in cielo con anima e carne.

La cecità temporanea del pellegrino rivela, quindi, fin da subito anche la sua essenza rituale e simbolica. Essa diventa in qualche modo la manifestazione della limitatezza dell'umano di fronte al divino, del necessario ammonimento a quella *curiositas* folle e superba che spesso spinge l'essere umano ad oltrepassare il limite imposto (come già Ulisse e Lucifero avevano dimostrato).

Ma il riacquisto della vista non tarda ad avvenire, stavolta su azione di Beatrice

così de li occhi miei ogne quisquilia
fugò Beatrice col raggio d'i suoi,
che rifulgea da più di mille milia: 78
onde mei che dinanzi vidi poi; (Par. XXVI, 76-79)

La riconquista della facoltà visiva è operata dal *raggio* luminoso degli occhi della sua guida, che agiscono in modo attivo allontanando ogni impedimento, quasi

risvegliando la vista dal torpore e permettendone il potenziamento (*onde mei che dinanzi vidi poi*).⁹²

La “*luce viva*” del divino. La folgorazione più intensa avviene senza dubbio nel canto XXX, nel momento della salita del pellegrino all’Empireo, dove Dante riceve il saluto di Dio, accolto dalla *luce viva* che lo avvolge totalmente

Come sùbito lampo che discetti
li spiriti visivi, sì che priva
da l'atto l'occhio di più forti obietti, 48
così mi circumfulse luce viva,
e lasciommi fasciato di tal velo
del suo fulgor, che nulla m'appariva. 51 (Par. XXX, 46-51)

L’azione folgorante della luce è assimilata all’azione di un lampo improvviso, che ferisce la vista rendendola temporaneamente incapace di scorgere gli oggetti. Allo stesso modo il *fulgor* divino diventa una sorta di velo che ottunde la vista, provocando una cecità momentanea.

Si noti la raffinatezza della descrizione, in cui il verbo *circumfulse* rivela tutta la pienezza dell’abbraccio luminoso di Dio, che circonda e rifulge, con una forza straordinaria. Il verbo scelto da Dante a descrivere la luce da cui viene investito non è casuale, ma traduce il termine *circumfulsit* con cui San Paolo narra il suo accecamento (a cui seguirà la conversione) sulla via di Damasco, negli *Atti degli Apostoli*, 22, 6-11: «Factum est autem eunte me et adpropinquante Damasco, media die subito de caelo circumfulsit me lux copiosa».⁹³

La riconquista della vista non tarderà anche in questo caso a manifestarsi, come già precedentemente, ancora una volta dopo la presa di coscienza (grazie alla rivelazione delle parole di Beatrice) di trovarsi nell’Empireo, al cospetto della Corte celeste

⁹² La natura attiva dello sguardo di Beatrice, che le permette al raggio degli occhi di uscire oltre che di essere ricevuto rimanda ad una possibile influenza del pensiero platonico oltre che aristotelico sul pensiero dantesco, in particolare nel Paradiso: si veda Podgurski 1998.

⁹³ Gilson 2000, pp. 87-88. Sul rapporto tra la *Commedia* e il testo paolino, la cui ricezione è selettiva, si veda Petrocchi 1988.

Non fur più tosto dentro a me venute
queste parole brevi, ch'io compresi
me sormontar di sopr' a mia virtute; 57
e di novella vista mi raccesi
tale, che nulla luce è tanto mera,
che li occhi miei non si fosser difesi; 60 (Par. XXX, 55-60)

Anche il lessico scelto mette in luce la conquista di una potenzialità rinnovata della vista, che diventa sempre più adatta a contemplare la meraviglia del divino. Il verbo *sormontar* rende perfettamente l'idea di un accrescimento di potenza, di ascesa progressiva delle facoltà visive: quella di Dante pellegrino è ormai una *novella vista*, uno sguardo rinnovato per il quale non esiste più alcuna luce in grado di abbagliarlo o dalla quale i suoi occhi non sappiano ormai difendersi.

La conquista della vista superiore è ormai avvenuta e Dante è finalmente pronto a godere dello spettacolo dell'Empireo, fino alla visione di Dio.

3.4. La conquista finale: la vista rinnovata e l'attrazione irresistibile per Dio

Il ruolo fondamentale svolto dallo sguardo del pellegrino Dante nel corso delle tre cantiche si carica di una forza particolare nelle ultime fasi del viaggio verso il divino. Gli occhi di Dante, che fin qui avevano mostrato la curiosità intrinseca del poeta, i suoi desideri e la sete di conoscenza, che avevano dato talvolta sfogo a paure ed inquietudini, che si erano chinati in segno di rispetto o di vergogna, raggiungono negli ultimi canti una nuova potenzialità, mai conosciuta prima. Grazie agli incontri e alle prove affrontate fino alla salita all'Empireo, lo sguardo dantesco può dirsi progressivamente maturato e rafforzato, dall'esperienza diretta del male, del pentimento e della gioia beatifica di cui i suoi stessi occhi si sono resi via via testimoni lungo il viaggio. Una volta raggiunta la meta ultima del suo percorso, dunque, il pellegrino si riconosce mutato nel profondo e constata fieramente la conquista di occhi nuovi, purificati e rinnovati dalla luce del Bene, della quale dovranno rendersi testimoni una volta tornato fra gli uomini.

Sorpresa e orgoglio per la vista rinnovata. La presa di coscienza della nuova straordinaria capacità della sua vista non manca di esprimersi attraverso lo stupore e la sorpresa

E se l'infimo grado in sé raccoglie sì grande lume, quanta è la larghezza di questa rosa ne l'estreme foglie!	117	
La vista mia ne l'ampio e ne l'altezza non si smarriva, ma tutto prendeva il quanto e 'l quale di quella allegrezza.	120	(Par. XXX, 115-120)

La visione della rosa dei beati colpisce il pellegrino per la sua ampiezza; ma la sua vista è ormai matura e pronta a coglierne la totalità dell'ampiezza e della gioia che in essa vive, senza più smarrirsi.

La constatazione della propria rinnovata potenzialità visiva è poi motivo di orgoglio e soddisfazione, oltre che di sorpresa

E quasi peregrin che si ricrea nel tempio del suo voto riguardando, e spera già ridir com' ello stea,	45	
su per la viva luce passeggiando, menava ïo li occhi per li gradi, mo sù, mo giù e mo recirculando.	48	
Vedëa visi a carità süadi, d'altrui lume fregiati e di suo riso, e atti ornati di tutte onestadi.	51	
La forma general di paradiso già tutta mio sguardo avea compresa, in nulla parte ancor fermato fiso;	54	(Par. XXXI, 43-54)

Particolarmente significativo è in questi versi l'accostamento che il poeta fa di sé con l'immagine del pellegrino, rivelando per la prima volta, quasi alla fine del poema, l'identità più profonda con cui si è riconosciuto durante l'intero viaggio. La similitudine

è molto suggestiva e ritrae lo sguardo soddissatto del pellegrino che, raggiunta ormai la meta, si volta a rimirare il cammino percorso e la bellezza di ciò che lo circonda. Così fa Dante, *passeggiando*, e spingendo *li occhi per li gradi, mo su, mo giù e mo recirculando*.

Uno sguardo ampio, dunque, che scruta tutto ciò che lo circonda, assaporando la conquista di tale visione paradisiaca; una vista che spazia a contemplare l'immensa estensione senza perderne un solo dettaglio (*La forma general di paradiso già tutta mio sguardo avea compresa*).

L'ultimo esercizio, "volare con gli occhi". La contemplazione del Paradiso, però, non è tutto: al pellegrino manca ancora un ultimo sforzo di maturazione, al fine di contemplare il mistero supremo nella Grazia di Dio. Così, ecco che la nuova guida, San Bernardo, invita il suo allievo a fare ancora esercizio con lo sguardo

E 'l santo sene: «Acciò che tu assommi
perfettamente», disse, «il tuo cammino,
a che priego e amor santo mandommi, 96
vola con li occhi per questo giardino;
ché veder lui t'acconcerà lo sguardo
più al montar per lo raggio divino. 99 (Par. XXXI, 94-99)

Di singolare bellezza è l'espressione di San Bernardo per indicare il nuovo innalzamento della vista richiesto al pellegrino: *vola con gli occhi* è il suo invito, ad indicare la necessità di uno sguardo capace di staccarsi dall'umano per abbandonarsi al divino, come un uccello che, affidandosi al vento, si libra verso le altezze insondabili dei cieli. I suoi occhi dovranno continuare a contemplare la bellezza di *questo giardino*, ovvero della corte dei beati, per prepararsi al volo supremo, quello verso la luce divina.

L'intercessione della Vergine, custode della vista rigenerata. Affinché gli occhi di Dante possano affrontare la visione del divino e allo stesso tempo non esserne sopraffatti, ma portarne la memoria sulla terra, San Bernardo non esita a chiedere l'intercessione di Maria

e cede la memoria a tanto oltraggio. 57 (Par. XXXIII, 49-57)

Ma io era già per me stesso tal qual ei volea: Dante sembra aver raggiunto l'autonomia di azione e di capacità visiva e intellettuale; come già alle soglie del Paradiso terrestre si era rivelato maturo al punto da non necessitare più del suo maestro Virgilio, così ora non ha più bisogno di alcuna guida a suggerirgli come comportarsi. La sua formazione è ormai giunta a compimento, la sua vista rafforzata e pronta al tanto atteso incontro con Dio. Attraverso l'emanazione luminosa degli occhi di Beatrice e poi di Maria, le capacità visive del poeta si sono dunque accresciute, passando da una vista passiva ad una attiva⁹⁵, come sottolinea l'azione ai vv.52-53 (*la vista che più e più intrava per lo raggio*). Solo la memoria e la parola si rivelano mezzi insufficienti a descrivere da qui in poi l'emozione straordinaria e incommensurabile della visione; e dove le parole non arrivano il poeta si serve di un altro linguaggio, quello della luce e dello sguardo per comunicare l'inesprimibile.

L'irresistibile attrazione verso Dio. Così, dopo un lungo percorso di attesa e preparazione, ecco che finalmente gli occhi del pellegrino arrivano a contemplare la tanto desiderata luce divina. La visione di Dio è talmente intensa, totalizzante, che il poeta ne è assorbito interamente

Io credo, per l'acume ch'io sofferesi
del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi. 78
E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito. 81
Oh abbondante grazia ond' io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi! 84 (Par. XXXIII, 76-84)

Il *vivo raggio* di Dio agisce sulla mente del pellegrino in modo opposto a quello che si era verificato in qualsiasi altra visione: se guardare a lungo il sole o qualsiasi altro

⁹⁵ Cfr. Podgurski 1998, p. 36.

splendore provocava infatti la cecità temporanea, qui essa sarebbe causata al contrario dallo smettere di contemplare Dio. Quella del divino, perciò, si rivela una visione irresistibile, da cui il pellegrino non riesce a distogliere lo sguardo. Colui che giunge a contemplare Dio e fa esperienza dell'energia che emana dalla sua luce, fonde perciò per sempre il suo desiderio con essa, dimenticando tutto il resto, che perde di qualsiasi valore.

Memorabili i versi che descrivono il rapimento totale del poeta nella contemplazione del Bene assoluto, che solo in Dio raggiunge la perfezione più completa

Così la mente mia, tutta sospesa, mirava fissa, immobile e attenta, e sempre di mirar faceasi accesa.	99	
A quella luce cotal si diventa, che volgersi da lei per altro aspetto è impossibil che mai si consenta;	102	
però che 'l ben, ch'è del volere obietto, tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella è defettivo ciò ch'è lì perfetto.	105	(Par. XXXIII, 97-105)

La mente del poeta è catturata nella sua interità, quasi ipnotizzata; essa è definita *sospesa, fissa, immobile, attenta* e sempre più rinnovata nel desiderio di continuare ad ammirare. Distogliere lo sguardo così rapito, come afferma lo stesso Dante, è cosa impossibile, tanto è grande la perfezione del Bene di cui si coglie l'essenza e *ch'è del volere obietto*, ovvero da sempre il desiderio più intenso e profondo dell'essere umano, in quanto creatura di Dio.

Il pellegrino ha dunque raggiunto la pienezza della sua esperienza conoscitiva attraverso la visione di Dio. Un lungo e complesso percorso di iniziazione, che non sembra erroneo definire iniziazione dello sguardo. Scandito da ripetuti sforzi visivi, spesso ostacolati da abbagli e smarrimenti, seguiti dal progressivo rinvigorimento e rinnovamento della vista, il poeta giunge finalmente alla meta ultima del suo viaggio con la consapevolezza di aver ricevuto in dono uno sguardo nuovo. Pur nel naturale

cedimento dell'ultimo momento, che fa sì che la contemplazione del divino non duri che lo spazio di pochi istanti, il pellegrino Dante può comunque vantare la straordinaria esperienza dell'incontro con la divina perfezione, che eleva l'eccezionalità del suo viaggio. Un itinerario dell'uomo, dunque, ma ancor più un percorso della mente e perché no, dello sguardo, che di tale straordinario traguardo è stato il più autentico protagonista.

La storia di uno sguardo, perciò, che purificato e rinnovato si eleva al raggiungimento delle sue più alte facoltà, alle quali è chiamato a ritornare, dopo l'esperienza sulla terra.

4. Beatrice: gli occhi della guida, specchi del divino

4.1. Beatrice specchio di Dio: bellezza luminosa che aumenta, la salita con lo sguardo e i fenomeni di riflessione

La straordinarietà del percorso dantesco nel terzo regno è strettamente connessa alla figura che il poeta sceglie come guida dei propri passi verso la meta finale. Potrebbe sorprendere, ad un primo momento, che Dante elegga proprio Beatrice, la donna gentile amata sulla terra e protagonista della poesia giovanile della *Vita Nuova*, come compagna e maestra di un itinerario tanto solenne. Ma la Beatrice che si presenta agli occhi del pellegrino sin dal primo incontro nel Paradiso terrestre è una donna nuova, slegata da ogni legame con la dimensione umana che le apparteneva nella sua prima raffigurazione e tutta trasformata dalla beatitudine nella quale è immersa. Il nuovo statuto di beata fra i beati la dota di qualità eccezionali, derivate dal contatto diretto col divino, rendendola dunque la figura più adatta all'oneroso compito di guida affidatole.

È però soprattutto nello sguardo della nuova Beatrice che sono insite le sue eccezionali potenzialità: attraverso di esso la donna si fa tramite della luce divina e mediatrice di questa per il fragile pellegrino. I suoi stessi occhi, inoltre, eccezionalmente in grado di fissare Dio direttamente, diventano mezzo indispensabile per l'ascesa del poeta verso l'Empireo. Strumenti di ascesa e di salvezza, oltre che veicolo della Grazia divina, gli occhi di Beatrice si rivelano specchi di Dio, dai quali il poeta non può che rimanere ammaliato e catturato, intessendone la lode perenne.

4.1.1. Attraverso gli occhi di Beatrice, contemplare il riflesso di Dio

Sin dalle prime scene che aprono la cantica il poeta è testimone della forza che caratterizza lo sguardo della sua guida. È mezzogiorno (momento rituale per l'inizio del viaggio nel paradiso) e il pellegrino si accorge ad un tratto che Beatrice è assorta nella contemplazione del sole, senza esserne accecata

Fatto avea di là mane e di qua sera
tal foce, e quasi tutto era là bianco
quello emisperio, e l'altra parte nera, 45
quando Beatrice in sul sinistro fianco
vidi rivolta e riguardar nel sole:
aguglia sì non li s'affisse unquanco. 48 (Par. I, 43-48)

L'avvenimento eccezionale è sottolineato dal valore di *cum inversum* del *quando*, che introduce la visione presentatasi agli occhi del poeta: Beatrice immobile, in posa ieratica e solenne, rivolta verso oriente è ritratta assorbita nella contemplazione, a *riguardar nel sole*. Il v.48 introduce una similitudine con il comportamento dell'aquila, che nei bestiari medievali era descritta come unico volatile in grado di fissare il sole senza esserne accecato, insegnamento che poi trasmetteva alla prole. Così Beatrice, simile all'aquila, fissa il suo sguardo attento nel sole, simbolo di Dio, pronta ad insegnare a Dante come fare altrettanto.⁹⁶

A tale scena seguono i versi che descrivono l'azione di Dante, che partecipa della contemplazione del sole, guardando nel riflesso degli occhi della sua guida

E sì come secondo raggio suole
uscir del primo e risalire in suso,
pur come pelegrin che tornar vuole, 51
così de l'atto suo, per li occhi infuso
ne l'immagine mia, il mio si fece,
e fissi li occhi al sole oltre nostr' uso. 54 (Par. I, 49-54)

L'autore si serve di una doppia similitudine per chiarire il fatto accaduto: dapprima l'immagine del raggio riflesso da una superficie, che risale verso l'alto secondo il fenomeno della riflessione; successivamente quella del pellegrino che cerca di tornare alla propria patria (similmente all'animo di Dante nel suo percorso verso la patria celeste). Allo stesso modo il raggio divino può essere contemplato anche da Dante direttamente (*e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso*), quasi per emanazione,

⁹⁶ L'immagine solare come metafora per il divino appare particolarmente funzionale a rappresentare sia i meccanismi della conoscenza, sia i limiti umani ad essa legati, a causa della natura infinita della fonte, che ne supera le possibilità: si veda l'ampia trattazione in Mocan 2007, pp. 93-108.

Io non m'accorsi del salire in ella;
ma d'esservi entro mi fé assai fede
la donna mia ch'i' vidi far più bella. 15 (Par. VIII, 13-15)

Si scopre così man mano che la bellezza della donna si accresce con l'avvicinarsi all'Empireo, attraverso l'aumento dello splendore del viso, del sorriso e della luce divina che traspare dal suo sguardo beato. Secondo alcune letture tale crescita di luce avrebbe valore simbolico profondo, testimoniando la maturazione interiore non tanto della donna, quanto dello stesso poeta: «Come sempre Beatrice è lo specchio dell'animo di Dante: non è lei in realtà che cresce, ma lui».⁹⁸

Lo stesso fenomeno di aumento di luce e splendore si registra pressoché in tutti i trapassi compiuti dal poeta e dalla sua guida verso i cieli successivi; accade ad esempio anche per la salita al Cielo di Giove (*Par XVIII, 52-57*), in cui gli occhi di Beatrice, dette *luci* si fanno *tanto mere, tanto gioconde* da superare in luminosità e purezza ogni cosa circostante.

Nel momento dell'arrivo al settimo cielo, quello di Saturno, è poi la stessa Beatrice a riferire la natura del suo splendore, che ammette di trattenere volontariamente in questo frangente per non accecare il pellegrino

E quella non ridea; ma «S'io ridessi»,
mi cominciò, «tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi: 6
ché la bellezza mia, che per le scale
de l'eterno palazzo più s'accende,
com' hai veduto, quanto più si sale, 9
se non si temperasse, tanto splende,
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende. 12 (Par. XXI, 4-12)

Beatrice è consapevole della forza della sua bellezza *che per le scale de l'eterno palazzo più s'accende*, che aumenta, cioè, man mano che ci si avvicina a Dio, la cui

⁹⁸ Chiavacci Leonardi 2015, p. 217.

dimora è paragonata alla magnificenza di una reggia. La donna afferma di non sorridere come suo solito per non ferire il *mortal potere*, la vista ancora debole di Dante, che altrimenti rimarrebbe accecato, come un ramo schiantato da un fulmine.

Tessere l'elogio di Beatrice, specchio di Dio. Il potere ineguagliabile, dunque, che si sprigiona dallo sguardo di Beatrice non può che attrarre il pellegrino Dante, che ne tesse l'elogio e ne viene continuamente catturato, in una sorta di estasi mistica, dalla quale trae nutrimento e gioia

La mente innamorata, che donnea
con la mia donna sempre, di ridure
ad essa li occhi più che mai ardea; 90
e se natura o arte fé pasture
da pigliare occhi, per aver la mente,
in carne umana o ne le sue pitture, 93
tutte adunate, parrebber niente
ver' lo piacer divin che mi refulse,
quando mi volsi al suo viso ridente. 96 (Par. XXVII, 88-96)

In questi versi il poeta afferma il desiderio incontenibile, l'ardore che lo spinge a contemplare gli occhi di Beatrice, dalla quale la sua mente rimane sempre rapita e come innamorata (si noti la scelta del verbo *donnea*, tipico della lirica cortese). La bellezza, lo splendore divino della donna è tale che, dice il poeta, nessun altro oggetto desiderabile presente in natura (*pasture*) potrebbe eguagliare il piacere derivante dalla contemplazione estatica di Beatrice: tale gioia è *piacer divin*, poiché riflesso divino è la sua stessa sostanza.

Beatrice, infatti, partecipa direttamente del fulgore divino, in quanto creatura beata. Essa ne diviene, come detto, vero e proprio riflesso di luce, tanto che l'autore non manca di accostare l'immagine della donna a quella dello specchio. In questo senso, dunque, Beatrice diviene specchio di Dio, superficie su cui la luce divina si riflette, irradiandosi attraverso quegli stessi occhi nell'atmosfera circostante e illuminando chiunque ne venga toccato. Dante può quindi dire di poter vedere Dio stesso, attraverso i raggi divini che si diramano dagli occhi della sua guida

Tanto poss' io di quel punto ridire,
che, rimirando lei, lo mio affetto
libero fu da ogni altro disire, 15
fin che 'l piacere eterno, che diretto
raggiava in Bëatrice, dal bel viso
mi contentava col secondo aspetto. 18 (Par. XVIII, 13-18)

Il poeta si sente come liberato da qualsiasi desiderio, che si annulla e perde di valore guardando gli occhi di Beatrice; il *piacere eterno*, infatti, la gioia piena del divino, lo appaga in modo pieno, raggiungendolo attraverso la mediazione dello sguardo della sua guida. Seppure, dunque, come *secondo aspetto*, cioè come immagine riflessa e non diretta di Dio, il pellegrino fa esperienza eccezionale del contatto col divino, reso possibile proprio grazie al potere trasmissivo dello sguardo di Beatrice.

Così, infine, in un altro passo l'autore si serve esplicitamente della similitudine con lo specchio per raffigurare la natura degli occhi della donna

come in lo specchio fiamma di doppiero
vede colui che se n'alluma retro,
prima che l'abbia in vista o in pensiero, 6
e sé rivolge per veder se 'l vetro
li dice il vero, e vede ch'el s'accorda
con esso come nota con suo metro; 9
così la mia memoria si ricorda
ch'io feci riguardando ne' belli occhi
onde a pigliarmi fece Amor la corda. 12 (Par. XXVIII, 4-12)

Il poeta ritrae sé stesso nell'atto di guardare negli occhi Beatrice e poi voltarsi a vedere direttamente se ciò che ha visto corrisponde a realtà. Per farlo si paragona a colui che vede riflesso in uno specchio la fiamma di un candeliere doppio che splende alle sue spalle e si volta per vedere se tale visione è reale, appurando che è così.⁹⁹

⁹⁹ Mocan 2007, pp. 141-142 nota che da questo momento in avanti quanto contemplato negli occhi di Beatrice è perfettamente aderente al vero, realtà e immagine si equivalgono: si passa dalla conoscenza *per speculum* ad una *per speciem*.

In particolare si noti il poliptoto *vista...veder...vede* (vv.6-8) che suggerisce anche linguisticamente il gioco speculare di sguardi e visioni. Gli occhi di Beatrice appaiono dunque come la superficie di uno specchio, sulla quale il pellegrino riesce a scorgere l'improvvisa apparizione di Dio, prima ancora che con i suoi stessi occhi. La funzione speculativa dello sguardo di Beatrice richiama la nozione di *vista per speculum* che trova la sua più alta esemplificazione nel passo biblico della prima lettera ai Corinzi, in cui San Paolo affermava che *in statu viatoris* (cioè nella condizione propria umana di pellegrino in viaggio), Dio è visibile solo in modo indiretto o *per speculum et in aenigmate*.¹⁰⁰ Ecco, dunque, che anche l'ascesa di Dante pellegrino verso il cielo risulterà indiretta, mediata dall'intervento salvifico di Beatrice, che agisce come indizio, specchio visibile del divino.

Si ricordi, a tale riguardo, come qualcosa di simile fosse già accaduto nel Paradiso terrestre, quando Dante aveva potuto scorgere la doppia natura di Cristo, che era invece ridotta alla sua vista, solo attraverso gli occhi di Beatrice (cfr. *Purg. XXXI*).

4.2. *Lo sguardo che salva e conforta, incoraggia e corregge*

Una volta considerata la natura di rinnovato splendore, derivata dal sempre maggiore contatto con il divino, della quale il poeta ha rivestito la donna lodata sin dalla *Vita Nuova*, si deve poi prendere in esame l'insieme delle altre prerogative che fanno della nuova Beatrice la guida prediletta del Paradiso. A questo proposito, dunque, l'autore costruisce una figura femminile di grande complessità e realismo, grazie alla molteplicità di sfaccettature che la compongono. Si assiste, infatti, al delinarsi di un'immagine dai tratti al contempo severi, decisi, ma ai quali non mancano di accostarsi amorevolezza e compassione altrettanto degne di rilievo. Da un lato, dunque, una Beatrice dallo sguardo risoluto, che, ricoprendo appieno il ruolo di guida a lei affidato, non esita a correggere e richiamare l'attenzione del suo allievo; dall'altro, però, una donna pronta ad incoraggiare, sostenere, confortare il pellegrino, con attenzione quasi di madre.

¹⁰⁰ Gilson 2000, pp.124-125, dove si cita il passo di *I Cor. 13, 12*.

Dante ha assistito ad un grido forte come di tuono da parte dei Beati, che provoca in lui smarrimento e stupore timoroso, non conoscendone le ragioni. La similitudine, efficace strumento nelle mani dell'autore, suggerisce in modo chiaro l'emozione provata, paragonando il ricorrere del poeta al conforto di Beatrice a quello del *parvol* che ottiene soccorso dalla madre, nella quale confida. La risposta della donna rivela con affettuosa umanità l'ingenuità del pellegrino, che si stupisce per qualcosa che è normale e risponde alle regole del cielo.

Così, ancora, nel Cielo della Luna, l'apparenza labile degli spiriti fa cadere Dante in errore, credendo che si tratti di riflessi; sentendosi smarrito si volge a cercare soccorso nella sua guida

e nulla vidi, e ritorsili avanti
dritti nel lume de la dolce guida,
che, sorridendo, ardea ne li occhi santi. 24 (Par. III, 22-24)

L'incomprensibilità del fenomeno confonde il pellegrino, i cui gesti si susseguono rapidi e frenetici, come sottolinea la scelta di verbi al passato remoto posti in successione (*e nulla vidi, e ritorsili*); allo smarrimento del poeta si contrappone invece la serenità di Beatrice, per la quale i verbi scelti sottolineano l'immutabilità del sorriso e della luminosità che traspare dai suoi occhi (*sorridendo, ardea*).

Lo sguardo che incita e incoraggia. Il pellegrino Dante, dunque, si rivolge continuamente a cercare lo sguardo della sua guida, dalla quale trarre conforto, suggerimento, risposta. In molti casi gli occhi di Beatrice diventano non solo luogo di conferma, ma anche stimoli vivi all'azione, capaci di infondere incoraggiamento e forza affinché l'allievo dia spazio alla propria curiosità o alla propria conoscenza.

È ciò che accade in occasione dell'incontro con alcuni spiriti beati, con i quali Dante desidera colloquiare. Beatrice incoraggia ad esempio Dante a rispondere all'invito di Carlo Martello a fermarsi, approvando con la sola forza dello sguardo

Poscia che li occhi miei si fuoro offerti
a la mia donna reverenti, ed essa

fatti li avea di sé contenti e certi, 42
rivolgersi a la luce che promessa
tanto s'avea, e «Deh, chi siete?» fue
la voce mia di grande affetto impressa. 45 (Par. VIII, 40-45)

Oppure sostiene silenziosamente la curiosità dell'allievo di parlare con lo spirito di Cunizza

Li occhi di Bëatrice, ch'eran fermi
sopra me, come pria, di caro assenso
al mio disio certificato fermi. 18 (Par. IX, 16-18)

La forza comunicativa e autorevole degli occhi di Beatrice è sottolineata dall'aggettivo *fermi*, che rende l'immagine di uno sguardo attento, sicuro, in grado di sostenere le fragilità del pellegrino.

4.2.2. *Una guida saggia e ferma*

Il carattere amorevole e rassicurante di Beatrice non esaurisce, come detto, la molteplicità del ruolo da essa svolto. Nel corso del viaggio, dunque, non mancano episodi altrettanto significativi, in cui Beatrice rivendica la propria autorità di maestro spirituale, richiamando l'attenzione del pellegrino, spesso distratto da apparizioni e immagini che ne catturano l'interesse e lo stupore. In questi casi la donna gli si rivolge con tono deciso, invitandolo a guardarsi intorno, con espressioni ricorrenti, quali *ficca li occhi, rivolgiti...* .

Un eccessivo amore contemplativo. A necessitare del richiamo puntuale di Beatrice è però sicuramente un fatto, che risulta caratterizzante del personaggio Dante in quanto amante della donna in vita e suo fedele servo di Amore-Carità in Paradiso. Si tratta dell'ardore contemplativo con cui spesso il pellegrino viene inevitabilmente attratto a guardare la sua donna, giungendo talvolta persino allo smarrimento dei sensi, come in preda ad un'estasi mistica.

Così lo riprende, ad esempio, durante la pausa delle parole di Cacciaguida, quando, dopo essere stato da lei rassicurato riguardo al suo destino, il pellegrino si perde per qualche istante nella contemplazione dell'amore negli occhi della sua guida, che non esita a riscuoterlo

Vincendo me col lume d'un sorriso,
ella mi disse: «Volgiti e ascolta;
ché non pur ne' miei occhi è paradiso». 21 (Par. XVIII, 19-21)

Beatrice si rivolge a Dante con indulgenza e sorridendo, ricordandogli che il Paradiso è certamente presente nei suoi occhi, ma va contemplato anche nel luogo che lo circonda.

Di nuovo, poi, e in modo ancor più esemplare e severo, lo rimprovera nel Cielo delle Stelle fisse

«Perché la faccia mia s'innamora,
che tu non ti rivolgi al bel giardino
che sotto i raggi di Cristo s'infiora? 72
Quivi è la rosa in che 'l verbo divino
carne si fece; quivi son li gigli
al cui odor si prese il buon cammino». 75 (Par. XXIII, 70-75)

Dante è infatti così rapito, incantato dagli occhi di Beatrice da non riuscire a distoglierne lo sguardo, se non su esplicita richiesta della donna, che lo richiama indulgentemente a guardare oltre, per ammirare il *bel giardino* dei beati che lo circonda e il trionfo di Cristo a cui assisterà di lì a breve. Si noti il lessico con cui Beatrice indica il rapimento di Dante: il verbo *innamorare*, usato in forma attiva, crea un saldo e innegabile legame tra questi sguardi e quelli che dominano la lirica amorosa a cui Dante, pur volendo segnarne il superamento, non manca però spesso di fare allusione.

4.3. *Comunicare con gli occhi: leggere nella mente di Dante*

All'interno dell'itinerario percorso dal pellegrino Dante attraverso il terzo regno sulla scorta dell'amata guida Beatrice, uno spazio di notevole rilievo va riconosciuto alla profondità della comunicazione instauratasi tra i due. Già si è messa in luce una simile intesa a caratterizzare il legame con la prima guida del pellegrino, il maestro Virgilio, con il quale spesso la comunicazione non verbale trovava intensa espressività nello scambio di sguardi.¹⁰¹

Nel caso specifico del Paradiso e della figura di Beatrice, il tema della comunicazione attraverso gli occhi e dell'intesa esistente tra Dante e la sua guida assume un rilievo ancora maggiore. Beatrice, infatti, oltre all'affetto e all'umanità che caratterizzavano già Virgilio, è dotata di qualità ben più alte: in quanto tramite della Grazia divina e creatura in stretta connessione con Dio, il suo sguardo è in grado di sondare la mente, il desiderio, i dubbi del pellegrino con una sicurezza ineguagliabile, essendo tutto ciò riflesso come in uno specchio nella mente di Dio, con cui Beatrice dialoga continuamente. Ecco, perciò, che Beatrice vede nell'animo del poeta, come solo lui potrebbe fare

Ond' ella, che vedea me sì com' io,
a quïetarmi l'animo commosso,
pria ch'io a dimandar, la bocca aprio 87 (Par. I, 85-87)

Riprendendo il ruolo di Virgilio, la donna è dotata di una chiaroveggenza che le permette di leggere nei pensieri di Dante e di prevedere la risposta *pria ch'io a dimandar*, prima che egli possa esprimere a parole il contenuto del suo pensiero.

Allo stesso modo la donna è in grado di assentire e sorridere in anticipo al desiderio del pellegrino di rivolgere una domanda, come nel caso dell'incontro con Cacciaguida

Io mi volsi a Beatrice, e quella udio
pria ch'io parlassi, e arrisemi un cenno
che fece crescer l'ali al voler mio. 72 (Par. XV, 70-72)

¹⁰¹ Si veda il par. 4.1. alle pagine 111-115 di questa ricerca.

Dante si volge a cercare l'approvazione negli occhi della sua guida, la quale manifesta il suo accordo con il consueto cenno del volto. Si noti l'espressione *quella udio pria ch'io parlassi*: il poeta si serve argutamente del verbo *udire*, quasi ad immaginare il suono stesso di quelle parole presenti nella mente del pellegrino, che Beatrice capta prima ancora che vengano proferite e diventino udibili.

Un simile e più complesso esempio si ritrova nel Cielo di Saturno, quando Dante viene raggiunto dagli spiriti contemplativi, ai quali il pellegrino vorrebbe chiedere spiegazione del loro avvicinamento e dell'apparente silenzio che domina il luogo. Egli parla tra sé e sé, desiderando interrogare uno dei beati, ma attendendo l'approvazione di Beatrice

E quel che presso più ci si ritenne,
si fé sì chiaro, ch'io dicea pensando:
'Io veggio ben l'amor che tu m'accenne. 45
Ma quella ond' io aspetto il come e 'l quando
del dire e del tacer, si sta; ond' io,
contra 'l disio, fo ben ch'io non dimando'. 48
Per ch'ella, che vedea il tacer mio
nel veder di colui che tutto vede,
mi disse: «Solvi il tuo caldo disio». 51 (Par. XXI, 49-51)

La scena è costruita dall'autore con grande vivacità teatrale, quasi di schermaglia tra i due: prima il desiderio, poi il dubbio del pellegrino, contrapposto al silenzio immobile della donna che *si sta*. Alla fine giunge l'assenso di Beatrice, che sembra quasi trovare soluzione dal gioco dei verbi *vedea...veder...vede*, di cui si è detto: «i tre verbi figurano – con il loro riflettersi – il gioco di specchi che si compie tra la mente di Dante, quella di Dio, e quella di Beatrice».¹⁰²

Un potere straordinario, dunque, quello che Beatrice esibisce nella sua veste trasmutata di beata tra i beati, che le permette di interpretare desideri e volontà del suo

¹⁰² Chiavacci Leonardi 2015, p. 584.

così la donna mia stava eretta
e attenta, rivolta inver' la plaga
sotto la quale il sol mostra men fretta: 12 (Par XXIII, 1-12)

L'ampia similitudine avvicina Beatrice ad un *augello* che *con ardente affetto il sole aspetta* per dirigersi a cercare il cibo necessario a sostentarsi; è così ritratta nell'ardore dell'attesa, *eretta e attenta*, con lo sguardo assorto verso il lato del cielo dove apparirà il sole di Cristo. Colpisce l'immobilità, l'attrazione della donna, che *fiso guardando* appare irrimediabilmente assorbita nella forza della contemplazione. Uno sguardo intenso, dunque, penetrante e fisso, ma ancor più sorprendente nella pienezza del silenzio di cui si nutre.

Qualcosa di simile accade poi nel momento in cui Dante e la sua guida si trovano al cospetto dei tre Apostoli, Pietro, Giacomo e Giovanni, che sottoporranno il pellegrino all'esame delle tre virtù teologali (Fede, Speranza e Carità) a cui ciascuno è chiamato a presiedere. Al termine del colloquio i tre Apostoli si uniscono ad altri beati in una gioiosa danza; Beatrice contempla la scena in silenzio

Misesi lì nel canto e ne la rota;
e la mia donna in lor tenea l'aspetto,
pur come sposa tacita e immota. 111
«Questi è colui che giacque sopra 'l petto
del nostro pellicano, e questi fue
di su la croce al grande officio eletto». 114
La donna mia così; né però piùe
mosser la vista sua di stare attenta
poscia che prima le parole sue. 117 (Par. XXV, 109-117)

La donna è *tacita e immota*, ritratta nell'atteggiamento composto e silenzioso considerato conveniente alle spose che erano chiamate ad assistere tacite alla loro festa, esibendo solo pochi movimenti e rare parole. Dopo una rapida battuta rivolta al pellegrino, Beatrice torna al suo silenzio; le parole, però non sono bastate a mutare il suo sguardo, che rimane fermo e silenzioso, la sua vista *attenta* e *tacita*.

Appare dunque San Bernardo, connotato da espressioni che ne sottolineano la magnanimità: *diffuso di benigna letizia, in atto pio, tenero padre*. Dante appare smarrito dall'assenza della sua guida, ma le parole premurose che il santo gli rivolgerà riveleranno come Beatrice gli abbia affidato Dante nell'ultimo tratto del viaggio, continuando però in realtà a guidarlo, seppure indirettamente. A tale dichiarazione Dante si sente rincuorato e non esita ad alzare lo sguardo alla ricerca di lei; e la trova, seduta tra i beati, splendente come non mai

Sanza risponder, li occhi sù levai,
e vidi lei che si facea corona
riflettendo da sé li eterni rai. 72

Da quella region che più sù tona
occhio mortale alcun tanto non dista,
qualunque in mare più giù s'abbandona, 75
quanto lì da Beatrice la mia vista;
ma nulla mi facea, ché s'ua effige
non discendëa a me per mezzo mista. 78 (Par. XXXI, 70-78)

Il poeta vede la donna amata coronata dallo splendore della sua stessa luce di beatitudine, riflesso di quella divina (*li eterni rai*), con cui essa forma ormai una cosa sola.

L'autore richiama l'immagine ricorrente dell'abisso marino per indicare l'enorme distanza che separa Beatrice dai suoi occhi, che sono però in grado di vederla senza fatica, poiché la vista è qui perfetta e priva di qualsiasi mezzo (come l'aria) che possa ostacolarla. È questo probabilmente il significato più diretto dell'espressione *nulla mi facea*, anche se non sembra da escludersi la possibilità di un riferimento ad un distacco definitivo non doloroso, bensì gioioso dalla donna, del cui trionfo nella beatitudine il poeta non può che rallegrarsi.

Al riconoscimento della figura di Beatrice, assisa tra i beati nell'Empireo, il poeta fa seguire un'accorata preghiera di lode e ringraziamento alla donna che tanto per lui aveva fatto, soccorrendolo e accompagnandolo nel suo cammino fino alla meta celeste.

5. La corte del cielo: beati e creature angeliche, gli occhi innamorati del divino

Il terzo regno, ultima tappa del viaggio dantesco, è costellato di presenze che concorrono a formare la corte del cielo, dimora regale di Dio. Tra esse vi sono gli spiriti beati, che si affollano a creare lo straordinario scenario che continuamente stupisce il pellegrino; a questi si aggiungono poi le creature angeliche, incontrate da Dante nelle ultime fasi del suo pellegrinaggio, ma anche figure di santi, personaggi storici e protagonisti delle Scritture che partecipano in modo corale e unitario alla formazione del popolo del cielo. La natura di queste presenze è fondata su un comune denominatore, insito nei loro stessi sguardi, ovvero la capacità di contemplare l'oggetto primo di ogni desiderio, cioè Dio. A seconda di tale facoltà, dunque, si determina la loro collocazione, oltre che l'intensità della loro gioia e lo splendore che da essa ne deriva.

5.1. Gli occhi ridenti dei beati: lucerne accresciute nella Carità dell'incontro con Dante

La parte più consistente della corte celeste è costituita dalla moltitudine dei Beati. Di essa fanno parte tutti gli uomini che sulla terra si resero meritevoli di raggiungere la meta celeste e contemplare il divino grazie alla loro condotta, alla fede e alle opere di carità compiute.

La sostanza prima di cui sono formati questi spiriti è la luce, tanto che in molti luoghi del testo sono detti *lumi*, *lucerne*, *fulgori*. Lo splendore di cui le anime beate sono costituite aumenta via via che si procede dai cieli più bassi fino alle dimore più elevate dell'Empireo; così, se il pellegrino riesce a scorgere, anche se a fatica, i contorni evanescenti degli spiriti del Cielo della Luna o del Cielo di Mercurio, tale possibilità andrà scomparendo nei cieli superiori, dove il fulgore che adorna le anime è tale da impedire alla vista di scorgere una qualche forma.

La luce di Dio sorriso con gli occhi. Ciò che colpisce in modo particolare il nostro interesse è soprattutto come tale luminosità trovi il suo mezzo di espressione proprio nello sguardo degli spiriti beati, che trasmettono, dunque, la gioia della beatitudine attraverso gli occhi. A notarlo è lo stesso Dante, quando si rivolge all'anima splendente che si rivelerà essere quella dell'imperatore Giustiniano

«Io veggio ben sì come tu t'annidi
nel proprio lume, e che de li occhi il traggi,
perch' e' corusca sì come tu ridi; 126 (Par. V, 124-126)

Il pellegrino nota che lo spirito è avvolto nel suo *lume*, il quale proviene proprio dagli occhi che, sorridendo, permettono alla luce interiore, che deriva da Dio, di sprigionarsi al di fuori. L'autore riesce qui, attraverso l'abile espediente del corpo luminoso, unico mezzo di espressione degli spiriti beati, a dare concretezza al rapporto esistente tra la gioia spirituale delle anime e il fervore della luce che le avvolge.

Amore arricchito dalla gioia dell'incontro. Occhi ridenti, dunque, sono quelli dei Beati, che traggono gioia dalla loro condizione di beatitudine. Ma non solo questo è il motivo della felicità che traspare dai loro sguardi: se da un lato la possibilità di contemplare Dio è causa suprema di letizia, allo stesso modo lo è però anche la possibilità di aumentare l'Amore che governa il Paradiso, attraverso azioni che di tale ardore di carità siano diretta espressione. E la presenza di Dante pellegrino, quale ospite privilegiato del mondo celeste, sembra prestarsi perfettamente a tale scopo. In questo modo si assiste continuamente a manifestazioni di curiosità, di fervore e gioia delle anime beate alla vista di Dante, nel quale riconoscono la concreta possibilità di accrescere con l'azione l'Amore supremo di cui fanno parte.

Si noti ad esempio la reazione degli spiriti del Cielo di Mercurio, che, avvicinandosi rapidamente a Dante, esprimono la gioia luminosa per l'incontro

Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura
traggoni i pesci a ciò che vien di fori
per modo che lo stimin lor pastura, 102
sì vid' io ben più di mille splendori

trarsi ver' noi, e in ciascun s'udia:

«Ecco chi crescerà li nostri amori». 105

E sì come ciascuno a noi venìa,

vedeasi l'ombra piena di letizia

nel folgór chiaro che di lei uscia. 108 (Par. V, 100-108)

Come di consueto l'apparire delle anime beate è improvviso e rapido, come realisticamente descritto attraverso la similitudine con i pesci nella peschiera che, attirati da un evento esterno che credono essere cibo, si avvicinano con un rapido guizzo. La scena rende con efficacia l'idea della moltitudine di anime che affollano il Cielo di Mercurio e allo stesso tempo della velocità del loro muoversi. Ma di altrettanto grande rilievo è la frase pronunciata al v.105, in cui le anime riconoscono gioiosamente nella presenza di Dante la possibilità di accrescere l'Amore del cielo, accontentando le sue richieste e palesando così il loro affetto. E il pellegrino può riconoscere chiaramente tale *letizia*, che trova piena espressione all'esterno in quel *folgór chiaro*, nello splendore aumentato di ognuno di essi.

Così, ad ogni richiesta o dubbio del pellegrino a cui i beati possono in qualche modo dare accoglienza si assiste all'aumento straordinario di luce, corrispondente all'accrescimento dell'ardore di carità, di cui tale luminosità è dunque espressione.

Si veda ancora il caso dell'anima di Giustiniano, a cui vengono richieste delucidazioni sull'identità e sulla sua collocazione tra gli spiriti di Mercurio

Questo diss' io diritto a la lumera

che pria m'avea parlato; ond' ella fessi

lucente più assai di quel ch'ell' era. 132 (Par. V, 130-132)

O ancora la gioia esternata dall'anima di Cunizza, a cui il pellegrino si appella nel Cielo di Venere

Ed ecco un altro di quelli splendori

ver' me si fece, e 'l suo voler piacermi

significava nel chiarir di fori. 15 (Par. IX, 13-15)

Leggere il pensiero di Dante nel riflesso della mente di Dio. La condizione privilegiata di cui godono i beati trae necessariamente origine, come si è detto, dal contatto con il divino, che, attraverso la contemplazione, essi possono continuamente sperimentare. In questo senso, dunque, proprio come accadeva per Beatrice (in quanto essa stessa beata), le anime dei Beati appaiono come innumerevoli riflessi della luce suprema di Dio. Nei loro stessi occhi si specchia l'immagine del divino e, viceversa, in essi Dio vede ogni cosa.

Da questo fatto straordinario deriva un'altra qualità sovranaturale che avvicina ancor più i Beati a Dio, ovvero la possibilità di leggere la mente di ogni creatura e quindi dello stesso Dante. Ecco, dunque, che Beatrice conosce e scandaglia perfettamente ogni pensiero del suo allievo e così ogni spirito che il pellegrino incontra.

Si veda l'esempio di San Tommaso, che legge nella mente il dubbio di Dante rispetto a due affermazioni pronunciate poco prima, senza che l'allievo debba palesarlo

«Così com' io del suo raggio resplendo,
sì, riguardando ne la luce eterna,
li tuoi pensieri onde cagioni apprendo. 21 (Par. XI, 19-21)

Guardando nella luce eterna di Dio, Tommaso può vedere i pensieri di Dante là dove traggono origine, ovvero nel profondo della sua mente: è la luce divina che, riflettendosi nella vista del beato, gli permette di distinguere, come se fossero suoi, i pensieri dell'altro, come in un gioco di specchi.

Allo stesso modo nel momento dell'incontro di Dante con il suo antenato Cacciaguada, quest'ultimo gli chiede di palesare comunque la sua curiosità, che potrà così meglio accrescere la carità compiuta rispondendo, nonostante la natura beata gli abbia già mostrato il contenuto dei pensieri del poeta

Tu credi 'l vero; ché i minori e ' grandi
di questa vita miran ne lo specchio
in che, prima che pensi, il pensier pandi; 63
ma perché 'l sacro amore in che io veglio
con perpetüa vista e che m'assetta
di dolce disiar, s'adempia meglio, 66

la voce tua sicura, balda e lieta
suoni la volontà, suoni 'l disio,
a che la mia risposta è già decreta!». 69 (Par. XV, 61-69)

Si noti l'elaborazione retorica del v.63 sui termini *pensi*, *pensier*, che sembra riprodurre anche linguisticamente il gioco dello *specchio*, cioè la mente di Dio, nella quale il pensiero dell'uomo, prima ancora di prendere forma, è già manifesto e perciò conoscibile ai Beati che in esso *miran*.

Una natura splendente, dunque, e dotata di incredibili facoltà è quella dei Beati, la cui grazia trae origine da uno sguardo, quello di Dio, e trova al contempo possibilità di espressione attraverso il sorriso dei loro stessi occhi.

5.2. *Un esempio di santità: lo sguardo innamorato e fiero di Francesco*

All'interno della schiera innumerevole di santi e beati annoverati da Dante, uno spazio particolare va riservato alla figura di San Francesco. Collocato nel Cielo del Sole, tra gli spiriti sapienti, Francesco riveste un ruolo chiave nella nostra analisi, per la forza straordinaria del suo sguardo.

L'elogio del santo, intessuto dal rappresentante dell'ordine domenicano, San Tommaso d'Aquino, si innesta sulla ricostruzione della vicenda del poverello di Assisi, in un canto di grande lirismo ed intensità emotiva. La nascita di Francesco è raffigurata come il sorgere del sole a Oriente, sottolineando sin dai primi versi l'eccezionalità di un uomo che abbandona ogni agio per seguire in povertà la via di Cristo.

Sguardi d'amore per Madonna Povertà. La speciale unione tra San Francesco e la Povertà è significativamente immaginata come un matrimonio d'amore tra un uomo e la sua sposa. È in questo contesto che emerge un primo riferimento allo sguardo del santo, ricolmo di profondo ed ineguagliabile amore per l'amata madonna Povertà

La lor concordia e i lor lieti sembianti,

amore e meraviglia e dolce sguardo
facieno esser cagion di pensier santi; 78
tanto che 'l venerabile Bernardo
si scalzò prima, e dietro a tanta pace
corse e, correndo, li parve esser tardo. 81 (Par. XI, 76-81)

Sembra quasi di vederli, uniti in perfetta concordia e volti sereni: Francesco e Povertà appaiono nel loro dolce guardarsi l'un l'altra, come due sposi innamorati e devoti. Un *dolce sguardo*, il loro, che non si esaurisce in sé stesso, ma si irradia al mondo, diventando quasi contagioso ed irresistibile, attirando il desiderio di chi sta loro attorno di godere della stessa gioia d'amore. Così, ecco *scalzarsi* Bernardo, primo seguace di Francesco, e a seguire gli altri compagni.

Si noti l'intensità e la vividezza di quest'ultima immagine, che ritrae la fretta, l'entusiasmo di Bernardo nel correre *dietro a tanta pace*, dietro a quell'amore scaturito con forza straordinaria proprio dallo sguardo innamorato di Francesco e della sua sposa.

L'occhio levato e fiero del principe della fede. Lo sguardo di Francesco non esaurisce la sua potenza nel solo amore, che ne è certamente la sostanza prima, ma non esclusiva. Il ritratto presentato dall'autore attraverso le parole di San Tommaso pone infatti l'accento sul carattere eroico e combattivo del santo, che, una volta scelta la strada della povertà, si pone a sua difesa, quale cavaliere e difensore. In tale senso il Francesco della *Commedia*, staccandosi dall'immaginario più comune del poverello umile e dimesso, appare sulla scena come coraggioso e deciso combattente, principe della fede.

In tale prospettiva, dunque, il suo sguardo torna di nuovo a rivelarsi, stavolta mostrandosi nella sua seconda e altrettanto potente qualità di fierezza e dignità. La sua forza d'animo e il suo spirito eroico non tardano a mostrarsi, quando coraggiosamente decide di presentarsi al cospetto del papa per chiedere il riconoscimento del suo nuovo ordine, necessario al rinnovamento di una chiesa gravata da corruzione e secolarizzazione

Né li gravò viltà di cuor le ciglia
per esser fi' di Pietro Bernardone,

tentazione di rivolgersi altrove. Ecco, dunque, che a differenza degli uomini, continuamente sviati nella vista dalle cose del mondo, gli angeli non conoscono lo scorrere del tempo e non necessitano di memoria alcuna, perché totalmente ed eternamente immersi nella gioiosa contemplazione del vero Bene.

La capacità contemplativa, misura della beatitudine. E proprio nella misura della forza di tale sguardo avviene poi l'attribuzione del grado di beatitudine angelica e la relativa distribuzione nelle diverse schiere. La conoscenza di Dio, infatti, e la maggiore o minore vicinanza ad esso equivale alla sua più o meno perfetta visione: tale capacità contemplativa diviene perciò la misura della beatitudine e della luce che da essa deriva

e dei saper che tutti hanno diletto
quanto la sua veduta si profonda
nel vero in che si queta ogne intelletto. 108 (Par. XXVIII)

Gli ordini angelici hanno una misura di beatitudine (*diletto*) proporzionale alla disposizione del loro sguardo ad immergersi in Dio, il quale è l'unica verità nella quale può trovare appagamento ogni creatura, sia essa umana o angelica.¹⁰⁵

Avviene così, che il filo conduttore che unisce Dio alle sue creature è tutto insito nella potenza dello sguardo, nello scambio visivo che tra essi si compie attraverso la contemplazione. Ed è tramite quest'ultima che avviene la trasformazione profonda di chiunque ne faccia esperienza: l'intelletto si rende capace di vedere Dio e la volontà si allontana da desideri che inducono al peccato.

Ecco, dunque, che proprio dallo scambio visivo con il Creatore, ogni essere può avvicinarsi alla perfezione, sperimentando per mezzo degli occhi la pienezza della gioia più autentica.

¹⁰⁵ Per approfondimenti sul tema del legame tra luce-amore-conoscenza si veda Mocan 2007, pp. 33-80.

6. La Vergine Maria: lo sguardo di madre che ride e contagia l'Amore

6.1. La prima apparizione e i preannunci dell'incontro

L'incontro del pellegrino con la Vergine non avviene da subito in modo diretto. Egli la scorge una prima volta tra gli spiriti trionfanti del Cielo delle Stelle fisse, dove è scesa eccezionalmente al seguito di Cristo, riconoscendola nell'anima più splendente.

Sin da questo primo momento, il contatto con la Vergine prende avvio proprio dallo sguardo, tramite primo con il quale la *donna del ciel* arriva a toccare gli occhi di Dante, attirando la sua attenzione. Il poeta raffigura dunque la discesa dell'Arcangelo Gabriele, che disegna una corona luminosa attorno alla Madonna, tra danze e canti soavi di lode. (*Par XXIII, 88-102*). In questi versi la figura di Maria è rievocata da innumerevoli appellativi dalla straordinaria soavità e raffinatezza, chiamati a sostituire il nome santo, che solo raramente viene annoverato. La Madonna è quindi definita qui *bel fior, viva stella, bel zaffiro*, ad indicarne la natura delicata, splendente di luce e dalla preziosità inestimabile.

L'incontro diretto e più ravvicinato con la Vergine si deve però attendere alla fine del poema. L'entrata in scena di Maria è preannunciata dalle parole di San Bernardo, che invita Dante a guardarsi intorno, contemplando il *giardino* dell'Empireo, alzando lo sguardo; il poeta obbedisce ed ecco che i suoi occhi vengono colpiti da una luce splendente, che sovrasta tutti i lumi dei Beati. (*Par XXXI, 118-123*). Presto si scoprirà essere la potenza luminosa emanata da Maria, regina celeste dell'Empireo.

6.2. Gli occhi ridenti che innamorano e diffondono gioia

Gioia e splendore dello sguardo di Maria. Dopo essere stata preannunciata dalla luce, che via via si fa più intensa, l'immagine della Madonna si manifesta finalmente agli occhi del pellegrino. Ma contrariamente alla descrizione che chiunque potrebbe aspettarsi, la raffigurazione di Maria proposta dell'autore si concentra e risolve

interamente in un solo dettaglio, che ne racchiude però tutta l'essenza, ovvero nelle qualità del suo sguardo

Vidi a lor giochi quivi e a lor canti
ridere una bellezza, che letizia
era ne li occhi a tutti li altri santi; 135
e s'io avessi in dir tanta divizia
quanta ad imaginar, non ardirei
lo minimo tentar di sua delizia. 138 (Par XXXI, 133-138)

Tra danze e canti di trionfo il poeta scorge finalmente il volto tanto atteso; l'eccezionalità e l'emozione che accompagnano la visione sono però tali da risultare ineffabili, tanto che il poeta non può che condensare tutto in due elementi: *una bellezza* che sorride e che diventa *letizia*, pura gioia pronta a contagiare tutti i santi che le sono attorno e la guardano negli occhi. Il trionfo di Maria e la sua visione è dunque tutta racchiusa in un tripudio di sguardi: gli occhi del pellegrino che la contemplan estasiati, gli occhi dei Beati che fissano lo sguardo di lei e in cui si moltiplica la gioia che da essa proviene e infine gli occhi della Vergine, splendenti e sorridenti, riflesso della Grazia di Dio che attraverso di lei viene irradiata ovunque.

La Dama più bella della corte – lo sguardo contagioso d'Amore. Come si è visto, dunque, la sostanza prima che costituisce la bellezza incommensurabile di Maria è costituita dal binomio Amore-Gioia, che trova nei suoi occhi il più efficace canale di espressione. Esso, infatti, non può essere trattenuto, ma diventa una sorta di "malattia d'amore gioioso" che si irradia, contagiando chiunque ne faccia esperienza. È quindi innamorato e gioioso lo sguardo dei Beati, ma anche quello degli Angeli, come si evince dalle parole di Dante quando chiede l'identità di uno di essi che appare attratto dalla Vergine come un cavaliere innamorato della sua dama

qual è quell' angel che con tanto gioco
guarda ne li occhi la nostra regina,
innamorato sì che par di foco?». 105 (Par. XXXII, 103-105)

Si tratta dell'Arcangelo Gabriele, che contempla negli occhi Maria, traendo ardore e gioia dal suo sguardo, che lo rende simile ad un amante. Si noti come l'autore si serva del lessico per suggerire un simile rimando alla materia amorosa, protagonista di tanta lirica del suo tempo.

La Madonna, dunque, quale *regina* della corte del Cielo, dispensa sguardi benefici e salvifici ad ogni amante che ad essa si rivolga con altrettanto ardore. Una dama gentile, che molto sembra ereditare dalla Beatrice dello *Stilnovo*, anch'essa tramite della Grazia divina attraverso lo sguardo.

La stessa gioia, poi, si legge negli occhi di altri personaggi che la contemplano. Tra tutti, il poeta riserva un'attenzione particolare alla madre di Maria, Sant'Anna, che dipinge in atteggiamento di estrema tenerezza materna

Di contr' a Pietro vedi sedere Anna,
tanto contenta di mirar sua figlia,
che non move occhio per cantare osanna; 135 (Par. XXXII, 133-135)

Nei versi emerge con grande forza impressiva la gioia estrema della madre che contempla orgogliosa e lieta la figlia, assunta al ruolo di Regina del Cielo, tanto da non distoglierne mai lo sguardo, pur continuando a cantare con gli altri Beati. Un ritratto di grande effetto, che contribuisce in un certo senso ad avvicinare la straordinarietà del divino ad una dimensione più prossima all'osservatore, grazie alla sua carica di umanità.

6.3. *Lo sguardo che intercede: la "viva stella" tra l'uomo e Dio*

Il culmine dell'esperienza dantesca al cospetto di Maria è raggiunto però, come si è detto, solamente nell'ultimo canto, nel quale il poeta, attraverso le parole di San Bernardo, eleva la sua preghiera alla Vergine chiedendo la sua intercessione per giungere a contemplare Dio.

In questo contesto si chiarisce dunque un'ulteriore qualità dello sguardo di Maria, che è forse la più pregnante e ricca di senso. Come messo in rilievo dallo stesso culto mariano, il volto più conosciuto e contemplato della Vergine Maria è certamente

quello di madre pietosa e misericordiosa, protettrice e custode dei figli che le sono affidati e per questo la creatura più degna di farsi mediatrice tra Dio e l'umanità.

Il ruolo di intermediaria tra cielo e terra si può comprendere pienamente solo considerando l'esistenza di una similarità, di una somiglianza che avvicina in modo eccezionale ed irripetibile la figura di Maria a quella del suo creatore. È ciò che emerge dall'invito di San Bernardo a Dante di guardare negli occhi della Vergine per preparare la vista a quella di Dio

Riguarda omai ne la faccia che a Cristo
più si somiglia, ché la sua chiarezza
sola ti può disporre a veder Cristo». 87 (Par. XXXII, 85-87)

La somiglianza tra Dio e la Madonna è duplice: carnale, in quanto essa ne è madre, e spirituale, in quanto creatura più vicina a Dio per Grazia. Tutto ciò rende dunque Maria la donna più straordinariamente somigliante al divino e dotata della luce più sfolgorante. Per questo è la sola che con il suo fulgore può abituare la vista di Dante a contemplare Dio; per questo a lei, come a nessun altro, l'uomo può rivolgersi per raggiungere il Padre.

Ed è quindi allo sguardo materno della Vergine Maria, mediatrice privilegiata e misericordiosa degli uomini, che San Bernardo rivolge la richiesta di intercessione per il pellegrino Dante, al fine di ottenere la possibilità di contemplare il divino, seppure per un solo istante. E la risposta alla preghiera accorata non può che passare attraverso quello stesso sguardo che l'ha accolta

Li occhi da Dio dilette e venerati,
fissi ne l'orator, ne dimostraro
quanto i devoti prieghi le son grati; 42
indi a l'eterno lume s'addrizzaro,
nel qual non si dee creder che s'invii
per creatura l'occhio tanto chiaro. 45 (Par. XXXIII, 40-45)

Si noti innanzitutto la preziosità incommensurabile degli occhi di Maria, definiti *diletti e venerati*, tanto è grande l'amore di Dio per essi. La risposta alla preghiera si

addensa nella fissità e attenzione silenziosa dello sguardo, con il quale la Vergine dimostra di gradire, senza alcun bisogno di parole, la devozione dimostratale. Questo sguardo è la più alta risposta alle parole del santo; poco dopo lo vediamo spostarsi e rivolgersi in alto, a Dio stesso, quasi a voler trasmettere con la forza dei taciti occhi l'intensità della preghiera rivolta.

Gli occhi di Maria diventano quindi il tramite attraverso cui al pellegrino è concessa la salita al Paradiso e all'incontro con Dio, assumendo pienamente il ruolo di sguardo salvifico e purificatore che le compete.

Rispetto a tale atto miracoloso di salvezza emanata dagli occhi di Maria è possibile notare uno stretto legame che il poeta sembra voler suggerire tra la figura di Beatrice e quella della Vergine. Veicolo della Grazia divina sin dalla *Vita Nuova*, Beatrice ha infatti accompagnato prima indirettamente (attraverso l'azione di Virgilio) e poi personalmente il pellegrino Dante, che dal suo sguardo ha tratto insegnamento e maturazione. Ora, nell'Empireo, la donna amata sembra non essere scomparsa definitivamente dopo l'addio, ma sfumare gradualmente dall'immagine della donna-angelo verso quella della Vergine Maria che, in modo speculare a Beatrice, agisce quale intermediario di Grazia salvifica nei confronti del pellegrino per giungere a Dio. Un progetto salvifico articolato e complesso, dunque, che si serve dell'intercessione della Grazia incarnata nelle mirabili presenze femminili (Maria, Lucia e Beatrice) poste a vegliare sul cammino del pellegrino, per raggiungere il suo pieno compimento.

Nel momento dell'incontro più alto con Maria, dunque, ecco ritratto con energia impareggiabile dall'autore un dialogo di sguardi tanto silenziosi quanto pieni, volti alla conquista della Salvezza eterna. Uno scambio intenso, penetrante, in cui la forza comunicativa degli occhi manifesta nel silenzio la propria incontrastata superiorità rispetto a qualsiasi parola.

7. Lo sguardo di “Colui che tutto vede”: l’immensità del divino abbraccia il limite umano

L’ascesa del pellegrino Dante al regno del Paradiso, verso l’incontro con Dio, richiede necessariamente il confronto del poeta con l’immagine e la rappresentazione del Creatore, in quanto soggetto e fine ultimo del viaggio del pellegrino, entità suprema da cui tutto nasce e a cui tutto ritorna eternamente.

I versi danteschi tratteggiano la figura di un Dio-Amore, che crea e sostiene l’opera della sua stessa creazione attraverso l’energia che scaturisce dal suo sguardo amorevole e misericordioso. L’infinitezza della sua mente concentra già in sé l’eternità di ogni evento, di cui Egli solo conosce il disegno e la giustizia, che rimangono invece imperscrutabili all’uomo.

Di tale immensa inconoscibilità fa continuamente esperienza l’essere umano, che reagisce secondo opposte modalità: chi come Ulisse o Lucifero sfida il limite imposto, rendendosi colpevole di superbia, e chi invece accetta umilmente la propria condizione di umanità, affidandosi con fede e speranza al progetto che Dio ha in serbo.

L’autore sembra quindi mettere in scena un Padre dallo sguardo attento, amorevole, ma anche insondabile, con il quale tutto scruta e tutto conosce.

Dall’altro canto vi è poi lo sguardo umano, con la sua limitatezza e le sue ombre, uno sguardo che, constatata la sua parziale incapacità, è posto continuamente di fronte alla scelta tra rivolgersi in basso, alle miserie umane e inabissarsi in esse, o alzarsi a scrutare l’immensità di un cielo che appare il solo orizzonte dove l’esistenza possa trovare risposta.

Nelle pagine dantesche, dunque, uno sguardo verso un Dio dalle molteplici forme, ma da una sola sostanza miracolosa e piena d’amore, a cui il poeta cercherà (riuscendovi, seppure solo per qualche istante) di avvicinarsi, portando finalmente a compimento quel sogno di incontro che è di ogni essere vivente e, perché no, anche di Dio.

7.1. *L'occhio gioioso che vagheggia il Creato*

Una delle prime immagini di Dio che l'autore offre ai suoi lettori si trova già nei primi canti, quando la descrizione dei cieli e della bellezza del creato che si apre davanti agli occhi del pellegrino suscita il desiderio di coinvolgere il pubblico nella gioia di tale visione

Leva dunque, lettore, a l'alte rote
meco la vista, dritto a quella parte
dove l'un moto e l'altro si percuote; 9
e lì comincia a vagheggiar ne l'arte
di quel maestro che dentro a sé l'ama,
tanto che mai da lei l'occhio non parte. 12 (Par. X, 7-12)

All'invito del pellegrino ad alzare lo sguardo a contemplare la bellezza del cielo seguono due immagini che si intrecciano l'una nell'altra, quasi a comporre un dittico. Da una parte l'osservatore che, reso partecipe della visione del creato, non può che *vagheggiar*, ovvero guardare con amore e gioire dell'opera del divino artefice, del quale riconosce l'impronta inconfondibile in ogni elemento.¹⁰⁶ Dall'altra, in risposta al "vagheggiamento" dell'uomo, lo sguardo intenso di Dio per la sua opera, che ama in modo tale da non distoglierne mai l'attenzione visiva. È l'amore ininterrotto di Dio per la sua creazione che permette ad ogni cosa creata di continuare a vivere.

L'essenza del divino qui ritratta, dunque, è tutta intessuta nella forza dello sguardo: attraverso di esso, infatti, il Creatore ha dato forma all'universo e procede nella sua rigenerazione e sostentamento grazie all'amore che da esso si diparte. Uno sguardo che crea e sostiene, che ama e protegge con l'attenzione continua e amorevole di un padre.

¹⁰⁶ Per una trattazione più approfondita della teoria del riconoscimento delle *vestigia* divine, dell'impronta lasciata nel creato, da cui l'uomo può riconoscere, come attraverso immagini speculari la mano del Creatore si veda Stabile 2007, pp. 24-27.

7.2. *La predestinazione umana e il disegno di Dio*

Una prerogativa ancor più propriamente e unicamente divina è certamente il dono della preveggenza: Dio vede e predispone ogni cosa ben prima dei tempi, conosce dal principio ogni creatura e ogni evento, prima addirittura che esso prenda forma. Così ogni essere rientra perfettamente nel disegno divino, rivelando dal principio la propria particolare predestinazione

E non pur le nature provvedute
sono in la mente ch'è da sé perfetta,
ma esse insieme con la lor salute: 102
per che quantunque quest' arco saetta
disposto cade a proveduto fine,
sì come cosa in suo segno diretta. 105 (Par. VIII, 100-105)

Gli uomini sono dotati al momento del concepimento di tutto ciò che può servire loro per giungere al pieno compimento della loro individualità. Tali qualità naturali sono infuse da Dio attraverso le influenze celesti, per cui alla nascita, a seconda dell'azione degli astri, ciascuno riceve un corredo di doti diverse. Tutto questo è preordinato, predisposto da sempre dalla divina Provvidenza, che vede e progetta in anticipo. L'occhio di Dio, quindi, conosce ogni uomo, scruta nel profondo dell'animo e ne conosce qualità e difetti, vedendo chiaramente dentro alla singola creatura.

In una simile prospettiva nasce spontaneo nel lettore, come già nel pellegrino Dante, il dubbio riguardo alla reale libertà di azione dell'uomo all'interno di tale disegno divino di predestinazione. La risposta non tarda a svelarsi, grazie alle parole di Cacciaguida

«La contingenza, che fuor del quaderno
de la vostra matera non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto eterno; 39
necessità però quindi non prende
se non come dal viso in che si specchia
nave che per torrente giù discende. 42 (Par. XVII, 37-42)

Gli eventi sono conosciuti da sempre e preordinati da Dio come in un quadro, dove ogni cosa tutta è dipinta nel *cospetto eterno*, e tutto è presente nella mente divina, che tutto vede. Ma la realtà non risponde al principio di necessità nel suo corso, che può essere mutato dall'intervento della volontà, del libero arbitrio di cui l'uomo è stato dotato. Dio, perciò, non determina *in toto* gli avvenimenti, ma li predispone e li osserva dall'alto, senza condurli, proprio come una nave che scende lungo la corrente non è condizionata nel suo corso dallo sguardo (*viso*) che la guarda e in cui si specchia.

L'immagine divina proposta in questi versi, dunque, ritrae un Dio che vede dall'alto, che scruta; un Dio dallo sguardo attento e partecipe, ma che lascia spazio d'intervento all'uomo nel determinare il proprio destino, pur predisponendo un disegno, già tutto compiuto e immaginato nella sua mente. Un Dio padre, dunque, che prepara il figlio al proprio destino fornendogli gli strumenti adeguati, ma lasciando il margine di libertà, pur perseverando nel tenerlo al riparo del suo sguardo attento e amorevole.

7.3. *L'insondabilità del consiglio divino e le molteplici forme di Dio: abisso marino, fonte, quadro, specchio*

L'aspetto che maggiormente emerge nelle pagine del poema dal confronto che inevitabilmente pone l'uomo davanti a Dio è la sostanza insondabile della mente divina, che l'intelletto umano è impossibilitato a cogliere, nella sua limitatezza.¹⁰⁷

Così, ad esempio, nel canto XIX, l'aquila degli spiriti giusti del cielo di Giove sottolinea proprio il limite intrinseco della vista umana, detta *vostra veduta*

Dunque vostra veduta, che convene
esser alcun de' raggi de la mente
di che tutte le cose son ripiene, 54
non pò da sua natura esser possente
tanto, che suo principio non discerna
molto di là da quel che l'è parvente. 57 (Par. XIX, 52-57)

¹⁰⁷ Sulla debolezza della mente umana e il suo desistere per mancanza di “possa”, come accadrà allo stesso Dante alla fine del poema si veda Mocan 2007, pp. 147-166.

L'occhio umano, che è solo un raggio della mente divina creatrice, non è in grado di vedere più in là del contingente, di ciò che appare ai sensi, *di là da quel che l'è parvente*. Ne deriva che l'unico modo tangibile di conoscere Dio è quello di riconoscerne la presenza attraverso le impronte disseminate ovunque nel creato, che ne porta il sigillo. Evidente in tale concezione è il richiamo dantesco agli scritti di San Paolo, che affermava: «Videmus nunc per speculum in aenigmate tunc autem facie ad faciem» e «Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum» (*I Cor. XIII, 12*).¹⁰⁸

La vista umana è quindi sempre e solo parziale, capace di cogliere solo pochi indizi, resi visibili all'uomo unicamente nella loro apparenza.

Enorme, se non incommensurabile, risulta dunque la distanza tra lo sguardo divino e quello umano, nonostante l'uomo si sforzi continuamente nella ricerca di cogliere il mistero imperscrutabile della mente di Dio.

Come abisso insondabile. A tale proposito nei versi subito successivi il poeta si serve della metafora degli abissi marini, costruendo un'immagine dalla straordinaria forza impressiva grazie alla sua concretezza

Però ne la giustizia sempiterna
la vista che riceve il vostro mondo,
com' occhio per lo mare, entro s'interna; 60
che, ben che da la proda veggia il fondo,
in pelago nol vede; e nondimeno
èli, ma cela lui l'esser profondo. 63 (Par. XIX, 58-63)

La vista concessa all'uomo cerca di penetrare nell'abisso del divino (*entro s'interna*) come l'occhio cerca di fare con le profondità marine. Esso arriva a vedere il fondo vicino alla riva, poi però non riesce più procedendo verso il largo (*in pelago nol vede*); allo stesso modo l'uomo è in grado di riconoscere l'esistenza di una Giustizia divina, ma non può arrivare a conoscerne le misteriose ragioni che la governano. Così il

¹⁰⁸ Citazione da Baranski 2000, p. 68. Allo stesso testo si rimanda per approfondimenti sulla presenza del simbolismo in Dante.

misterioso Consiglio divino continua ad esistere nella mente di Dio, ma rimane imperscrutabile, insondabile nelle sue ragioni troppo profonde per l'uomo, proprio come l'abisso marino per la vista, che non riesce a raggiungerlo (*ma cela lui l'esser profondo*).

L'immagine degli abissi, del mare profondo è cosa prediletta al nostro autore: si ricordi la presenza della stessa metafora marina anche nel celebre episodio di Ulisse, naufrago *per l'alto mare aperto*, dove il mare tornava a designare il principio inconoscibile per l'uomo, che solo uno sguardo carico di superbia intellettuale avrebbe osato sfidare.¹⁰⁹

La profonda fontana della Grazia. L'abisso marino non è però la sola figura di cui Dante si serve per rappresentare il carattere misterioso della mente divina, dei suoi disegni e delle ragioni della sua giustizia. In alcuni versi l'immagine di Dio è accostata a quella di una *profonda fontana*, dalla quale sgorga la Grazia, ma della quale nessun uomo ha mai potuto vedere la sorgente (*Par. XX, 118-120*).¹¹⁰

Il ritratto di tutto il creato. L'essenza del divino è inoltre assimilata in alcuni casi ad un quadro, ad un dipinto dove tutto è ritratto e visibile agli occhi del suo Creatore. In questo modo anche i Beati, che mantengono la loro vista fissa in Dio, sono dunque in grado di vedere ogni cosa, che è in Lui dipinta, ritratta come su una tela (*Par. XXIV, 40-42; Par. XVII, 37-39*).

Lo specchio della Verità. La mente divina è infine paragonata ad uno specchio veritiero (*verace specchio, Par. XXVI, 103-108*). Dante incontra Adamo nel Cielo delle Stelle fisse, che gli confessa di conoscere già i suoi dubbi, senza che il pellegrino li abbia ancora proferiti a parole. Adamo ha infatti visto i pensieri di Dante riflessi nella mente di Dio, nella quale tutto viene perfettamente riflesso, proprio come davanti ad uno specchio. Ogni creatura, dunque, trova il suo riflesso in Dio che al contrario, in quanto creatore, non è simile a nient'altro.

¹⁰⁹ Si tratta della *concupiscentia oculorum* di cui parla Sant'Agostino nelle *Confessiones*, come riporta Mocan 2007, pp. 12-13.

¹¹⁰ L'immagine della fonte si ritrova ad esempio in Alberto Magno, *De causis et processu universitatis* I, 4, I: «Fluxus est emanatio formae a primo fonte, qui omnium formarum est fons et origo». Citazione da Stabile 2007, p. 26.

Oh cupidigia, che i mortali affonde
sì sotto te, che nessuno ha podere
di trarre li occhi fuor de le tue onde! 123 (Par. XXVII, 121-123)

Si legge in questi versi l'amaro compianto per la cecità degli uomini, che si lasciano affondare dalle onde della cupidigia, impedendo ai loro occhi di sollevarsi verso il cielo; l'avidità per i beni terreni, che affligge anche la Chiesa, rende limitata la capacità visiva dell'uomo, che diventa come miope, incapace di vedere lontano, al di là delle ricchezze e degli interessi mondani.

Il gioioso affidamento nella coscienza del limite. Di fronte a tale quadro desolante, che ritrae un'umanità dallo sguardo cieco e rivolto agli eccessi, che spingono gli occhi o ad alzarsi con superbia per inseguire una folle sfida, o a rivolgersi per sempre a terra, dimenticando la propria vocazione al cielo, non manca tuttavia l'atteggiamento opposto e positivo.

Esiste, infatti, la reazione lodevole di coloro che, prendendo atto del proprio limite, rispondono con la serena accettazione della propria condizione, affidandosi completamente alle mani di Dio e al suo disegno. È il caso di coloro che raggiungono la beatitudine, come affermano gli spiriti del Cielo di Giove¹¹¹

O predestinazion, quanto remota
è la radice tua da quelli aspetti
che la prima cagion non veggion *tota!* 132
E voi, mortali, tenetevi stretti
a giudicar: ché noi, che Dio vedemo,
non conosciamo ancor tutti li eletti; 135
ed ène dolce così fatto scemo,
perché il ben nostro in questo ben s'affina,
che quel che vole Iddio, e noi volemo». 134 (Par. XX, 130-134)

¹¹¹ Cfr. analisi dei canti del Cielo di Giove in Croce 1966.

Ma quell' alma nel ciel che più si schiara,
quel serafin che 'n Dio più l'occhio ha fisso,
a la dimanda tua non satisfara, 93
però che sì s'innoltra ne lo abisso
de l'eterno statuto quel che chiedi,
che da ogne creata vista è scisso. 96 (Par. XXI, 91-96)

Subito dopo ecco chiarirsi il mandato affidato al pellegrino una volta tornato sulla terra

E al mondo mortal, quando tu riedi,
questo rapporta, sì che non presumma
a tanto segno più mover li piedi. 99
La mente, che qui luce, in terra fumma;
onde riguarda come può là giùe
quel che non pote perché 'l ciel l'assumma». 102 (Par. XXI, 97-102)

Chiaro ed eloquente il contenuto del messaggio che Dante è incaricato di portare agli uomini: ammonire chiunque, *sì che non presumma a tanto segno più mover li piedi*, ovvero affinché nessuno esibisca una presunzione tale da dirigere il passo verso una meta così alta, pensando di eguagliare Dio. Il motivo è ben presto detto, poiché *la mente, che qui luce, in terra fumma*: se cioè in cielo la vista è illuminata dalla luce della Grazia, ben diversa è invece la situazione sulla terra, dove gli occhi dell'uomo sono offuscati come da fumo o caligine, annebbiati dalle seduzioni dei sensi e delle concupiscenze.

All'uomo, dunque, che risulta immerso in una condizione di intrinseca cecità, in cui lo sguardo è offuscato dalle tenebre e incapace di raggiungere Dio, non resta che lasciare ogni desiderio di superarsi, abbandonandosi con fede e gioia alla luce della Grazia, che sola può rischiarare gli occhi e rendere finalmente visibile la Verità.

CONCLUSIONI

Leggere la *Divina Commedia* come “*Commedia* degli sguardi” significa porsi nei confronti del poema dantesco con la disposizione dell’osservatore che intenda guardare il testo da una prospettiva inusuale e curiosa. Si tratta di operare un cambio di direzione rispetto alla consueta analisi dell’opera, focalizzando l’attenzione su dettagli che potrebbero apparire secondari rispetto al cuore del poema, ma che, per un lettore attento, si rivelano al contrario ingredienti indispensabili ad una più profonda esplorazione dei significati nascosti del testo. Leggere la *Commedia* cogliendo gli indizi visivi, i giochi prospettici e illusionistici, ma ancor più lasciandosi guidare e affascinare dalla potenza evocativa e comunicativa degli occhi, degli sguardi, dei gesti, attraverso i quali personaggi e protagonisti appaiono come dalle quinte di un teatro, significa fare lo sforzo di rendere più vicino, reale ed intenso l’incontro con il testo, per coglierne in modo più pieno la sostanza tutta viva e umana che lo percorre.

L’attenzione particolare di Dante per i temi della vista e della comunicazione visiva appare come il risultato di studi, conoscenze, dottrine, ma anche di influenze sociali e culturali dell’epoca nella quale l’autore si trova a comporre. In tal senso la *Commedia* intreccia un insieme complesso e straordinariamente vario di elementi: dalle conoscenze scientifiche (in particolare di ottica e prospettiva) alle concezioni della dottrina cristiana trasmesse attraverso le Sacre Scritture e gli scritti dei Padri della Chiesa; dai rimedi atti a prevenire la vista individuati dai trattati di medicina alle credenze riconducibili alle consuetudini popolari; dai racconti delle visioni dei mistici medievali alle narrazioni popolari; dalle teorie dello sguardo elaborate dalla letteratura ai codici espressivi utilizzati dalle arti visive e dal teatro.

Così, ad esempio, dalla scienza ottica e prospettica, ancora giovane in epoca medievale, Dante ricava molte conoscenze utili a descrivere scene di illusioni ottiche, apparizioni, dileggi improvvisi, riconoscimenti progressivi e giochi prospettici che si trovano disseminati nel testo e contribuiscono al realismo percettivo delle visioni.

Dal mondo delle arti e del teatro, invece, l'autore trae ispirazione per creare scenari sorprendenti, giochi di sguardi, dialoghi appassionati e carichi di pathos, incontri commoventi o inattesi, rivelando la sua particolare sensibilità per la resa delle passioni umane e dei mezzi espressivi, quali gesti, occhiate, parole o silenzi attraverso i quali esse trovano libera espressione.

Osservando poi la *Commedia* dalla particolare angolazione proposta in questa analisi, non si può che individuare la storia di un viaggio, ma soprattutto di un cammino fatto di incontri. Si potrebbe affermare che la *Commedia* è nella sua sostanza Incontro: è la storia di un pellegrino alla ricerca della relazione con Dio, a cui tende il suo peregrinare, ma che non potrebbe avvenire senza aver prima sperimentato altri contatti, ovvero quelli con i suoi simili, che si pongono via via sul suo cammino. E che cos'è l'essenza di un incontro se non lo sguardo, la comunicazione visiva? In questo senso il viaggio dantesco della *Commedia* rappresenta il cammino di uno sguardo che matura, cresce e raggiunge la meta attraverso l'incrocio imprescindibile con altri occhi.

Il primo sguardo che Dante incontra è quello di Virgilio, l'amato poeta latino che accompagnerà il pellegrino attraverso l'Inferno e il Purgatorio, fino alle soglie del Paradiso terrestre. I suoi sono gli occhi della Ragione. Attraverso di essi Virgilio salva Dante dalle tenebre della selva del peccato, soccorrendolo. Lungo il percorso lo sguardo del maestro veglia sul poeta, offrendogli conforto e correzione. Gli occhi di Virgilio sono in grado di leggere i pensieri di Dante, con il quale si crea un'intesa comunicativa tale da superare addirittura l'espressività delle parole, che diventano superflue. Con il procedere del cammino, però, lo sguardo di Virgilio inizierà a vacillare a poco a poco, rivelando l'inadeguatezza della sola Ragione ad avvicinarsi al divino. Così, raggiunto il Paradiso terrestre, la malinconia dell'esclusione che vela talvolta gli occhi del maestro latino si trasforma in commozione e rimpianto: gli occhi sicuri della guida, costretti ad ammettere il limite della propria capacità visiva, dovranno ora cedere il passo ad uno sguardo capace di vedere oltre.

Ed ecco dunque apparire sulla scena Beatrice, donna amata in vita dal poeta e assunta a nuova guida verso le più alte dimore del Paradiso. Lo sguardo della donna, apparentemente assente durante la discesa dei pellegrini nel mondo infernale, sembra invece presente *in absentia*, rievocato dalle parole di Virgilio che, ripercorrendo le tappe

del progetto salvifico costruito su Dante, annovera gli occhi di Beatrice tra quelli delle donne sante che vegliano sulla salute del poeta smarrito (Maria, Lucia e Beatrice). La piena manifestazione della donna avviene però nel Paradiso terrestre, dove il primo volto che si presenta al poeta è quello severo e inquisitorio di giudice degli errori commessi in vita, per i quali si renderà necessario il pentimento. Una volta terminato il processo di purificazione del pellegrino nel Purgatorio, ecco il mutare carattere di Beatrice, che assume a pieno titolo il ruolo di guida. Similmente a Virgilio gli occhi della donna diventano nel Paradiso fonte di conforto e salvezza (come già anche nella *Vita Nuova*), ma anche di correzione, insegnamento e incoraggiamento all'azione del pellegrino, che può ora riconoscere in essa il volto di madre attenta e premurosa. Beatrice, inoltre, in quanto beata, è dotata di chiaroveggenza che le permette di vedere chiaramente i pensieri di Dante, di coglierne gli stati d'animo e le curiosità. Gli occhi smeraldini della donna sono poi dotati di facoltà straordinarie, quali la possibilità di salita istantanea ai cieli superiori con la sola forza dello sguardo e la contemplazione diretta del sole (simbolo di Dio), azione impossibile invece a Dante, che riuscirà via via a sostenerne la vista solo e proprio grazie alla mediazione degli occhi di lei, nei quali la luce si riflette. L'intensità dello sguardo di Beatrice, che si accresce in luminosità con la salita verso Dio, si esprime poi spesso attraverso la contemplazione silenziosa, più che per mezzo della parola; di ciò farà esperienza lo stesso Dante, che apprenderà la comunicazione privilegiata dello sguardo proprio grazie a Beatrice, talvolta persino smarrendosi nella contemplazione di lei. Anche la donna tanto amata, però, dovrà alla fine lasciare spazio ad una terza guida, la cui vista interiore risulta ancor più profonda e capace, ovvero a Bernardo, sulla scorta del quale Dante riuscirà finalmente a contemplare Dio. Il distacco da Beatrice, descritto con la stessa, se non maggiore commozione di quello di Virgilio, si carica di un'espressività ineguagliabile: lo sguardo profondo e il sorriso luminoso rivolti dalla donna al poeta, mostrano un'intensità tale da riempire il silenzio della scena più di qualsiasi parola.

Gli occhi di Dante pellegrino, poi, incontrano sulla strada quelli delle anime dei tre regni. Da questi sguardi, dalle colpe e dai pentimenti il pellegrino apprende continuamente e conosce, giungendo alla maturazione progressiva di occhi nuovi. Nell'*Inferno* Dante si confronta con il mondo delle tenebre, simbolo della cecità del peccato che impedisce la vista di Dio alle anime dannate. Gli occhi dei dannati sono

spesso incuriositi dalla condizione di vivo di Dante, ma le espressioni più frequenti sono la vergogna, che li spinge ad abbassare gli occhi e a nascondersi, e talvolta la sfida, lanciata da sguardi superbi che perseverano nell'inseguire il peccato che allontana da Dio.

Nel Purgatorio agli sguardi stupiti e curiosi per Dante si unisce l'atteggiamento umile del pentimento che invita ad abbassare gli occhi. Le pene subite dalle anime purganti colpiscono spesso la vista, ad indicare la necessaria purificazione dello sguardo colpevole, perché accecato dal male o da false illusioni, verso la conquista di una vista tersa, finalmente acconcia alla visione di Dio.

Nel Paradiso Dante fa esperienza dell'incontro con gli occhi ridenti e luminosi di santi e beati, la cui gioia, espressione diretta del contatto con Dio, si accresce grazie al contatto con il pellegrino, in quanto opportunità di aumento dell'Amore di cui il creato si sostiene.

Alla visione di beati e creature angeliche, dagli sguardi perfetti e rivolti totalmente a contemplazione del divino, si aggiungono gli straordinari incontri con la Vergine e Dio. Da tali esperienze il pellegrino non potrà che uscire completamente rinnovato e cambiato. Gli occhi di Maria, ridenti e luminosi, veicoli di amore contagioso presso l'intera corte celeste, si rivolgono misericordiosi alla preghiera elevata da Bernardo ad intercedere presso Dio per la sorte di Dante, con un'intensità espressiva senza precedenti, che squarcia il silenzio che attornia la scena.

Lo sguardo di Dio, incontrato da Dante solo nell'ultimo istante del poema, ma sotteso all'intero racconto, appare come la sostanza prima di ogni evento, a partire dalla creazione sino al viaggio stesso del pellegrino Dante verso il cielo, oltre che il principio generatore dell'amore che governa il creato. Dio vede ogni cosa, conosce e scruta l'animo di ogni creatura, serbandosi un preciso disegno per ognuna, la cui sostanza è però visibile a Lui soltanto. Insondabili risultano il Suo consiglio e la Sua giustizia, similmente ad un abisso, nel quale all'essere umano è impossibile discernere.

Nel sorprendente e variegato quadro di incontri e visioni fin qui prospettato, il percorso del pellegrino Dante descritto nel poema non può che risultare una straordinaria esperienza di maturazione e crescita che, proprio grazie all'incontro con l'altro da sé, permette l'attuarsi di un itinerario di formazione interiore, e più in

particolare dello sguardo. Gli occhi di Dante procedono dalle espressioni di smarrimento e sconforto vissute nell'Inferno alla progressiva presa di sicurezza, che permette di correggere lo stesso Virgilio invitandolo ad alzare lo sguardo nel Purgatorio. Lo sguardo dantesco subisce una metamorfosi lenta e profonda, per la quale si rende necessaria anche l'esperienza della vergogna, del pentimento, della compassione e del "pensamento" che spesso obbligano il poeta ad abbassare gli occhi a terra. Si tratta di passaggi obbligati, dai quali il pellegrino non può esulare, in funzione di una crescita interiore che farà dell'iniziale inadeguatezza visiva la base su cui poter costruire il raggiungimento della "novella vista" tanto agognata. Un processo graduale e progressivo che, anche una volta raggiunto il Paradiso, deve passare attraverso lo sforzo della vista, l'abbaglio temporaneo e il successivo potenziamento visivo per giungere finalmente al suo pieno compimento.

Grazie ad una tale lettura della *Commedia* attraverso gli sguardi sembra riaffiorare in superficie una catena di significati sottesi al testo e altrimenti relegati ad una visione di semplice sottofondo. Il racconto di un viaggio che si sostanzia di incontri e in modo particolare di relazioni visive; un percorso di formazione dello sguardo verso il rinnovamento attraverso l'esperienza concreta dell'incontro; la storia di un uomo (anzi, di ogni uomo) che impara a volgere lo sguardo verso l'alto, là dove lo guida il suo più profondo istinto.

Su questa scia possiamo allora comprendere più pienamente come dietro alla meditata scelta di Dante di terminare ciascuna cantica con la parola *stelle* si celi un invito a guardare in alto, al di là della sola condizione umana sulla terra, alla ricerca di qualcosa in più, che possa esaurire il nostro desiderio di infinito. Perché se il desiderare umano nasce da un'inguaribile "nostalgia delle stelle" (etimologicamente dal latino *de* = 'senza', *sidera* = 'stelle'), dove altro potrebbe tendere lo sguardo dell'uomo se non ad esse?

Bibliografia

Edizioni commentate e antologie:

Chiavacci Leonardi 2015

Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori Editore, collana *I Meridiani paperback*, 2015.

Chiavacci Leonardi 2015

Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori Editore, collana *I Meridiani paperback*, 2015.

Chiavacci Leonardi 2015

Dante Alighieri, *Commedia, Paradiso*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori Editore, collana *I Meridiani paperback*, 2015.

Garavelli – Corti 1994

Dante Alighieri, *La Commedia. Inferno*, a cura di Bianca Garavelli, supervisione di Maria Corti, Milano, Bompiani per le scuole superiori, 1994 [Rist. 2010, da cui si cita].

Garavelli – Corti 1994

Dante Alighieri, *La Commedia. Purgatorio*, a cura di Bianca Garavelli, supervisione di Maria Corti, Milano, Bompiani per le scuole superiori, 1994 [Rist. 2011, da cui si cita].

Garavelli – Corti 1994

Dante Alighieri, *La Commedia. Paradiso*, a cura di Bianca Garavelli, supervisione di Maria Corti, Milano, Bompiani per le scuole superiori, 1994. [Rist. 2012, da cui si cita].

Petrocchi 1966-1967

Giorgio Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, collana *Le opere di Dante Alighieri*. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Milano, Mondadori, 1966-1967; 2^aed. Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1994.

Tornotti 2005

La mente innamorata. Divina commedia antologia, a cura di Gianluigi Tornotti, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

Testi, articoli e saggi critici:

Auerbach 1986

Erich Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1986.

Baranski 2000

Zygmunt G. Baranski, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori Editore, 2000, pp. 71-75, 184-189.

Boyde 2002

Patrick Boyde, *“Perception and passion in Dante’s “Comedy”*, Cambridge University Press, 1993. Traduzione italiana di Olivia Santovetti, *“Lo color del core”. Visione, passione e ragione in Dante*, Napoli, Liguori Editore, 2002, pp. 75-191.

Brunetti 2014

Giuseppina Brunetti, *Canto XIX. Tra sogno e visione: femmine, sirene e donne gentili*, in *Lectura Dantis Romana: Cento canti per cento anni. II. Purgatorio.2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 561-582.

Cardellino 2007

Lodovico Cardellino, *Dante e la Bibbia*, Brescia, Sardini Editrice, 2007, pp. 19-29, 41-50.

Cassell 1989

Anthony K. Cassell, *Il sapore dell’amore: i canti dell’invidia*, in *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander, introduzione di Dante Della Terza, Milano, Franco Angeli Libri, 1989, pp. 165-183.

Cassell 1992

Anthony K. Cassell, *Santa Lucia as Patroness of Sight: Hagiography, Iconography, and Dante*, *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, no.109 (1992), pp. 71-88.

Cornish 1995

Alison Cornish, *Cambiamenti istantanei nel viaggio attraverso le sfere*, in *Dante e la scienza*, a cura di Patrick Boyde e Vittorio Russo, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 233-242.

Croce 1966

Franco Croce, *I canti del cielo di Giove*, in *Miscellanea di studi danteschi*, a cura dell'Istituto di Letteratura italiana, Genova, Bozzi, 1966, pp. 183-228.

Deirdre O'Grady 2014

Deirdre O'Grady, *Il Teatro in Dante: lo spettacolo dell'invidia*, «Dante e l'arte», 1 (2014), University College Dublin, pp. 31-44.

Fallani 1971

Giovanni Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1971.

Frankel 1989

Margherita Frankel, *La similitudine della zara («Purgatorio» VI, 1-12) e il rapporto fra Dante e Virgilio nell'antipurgatorio*, in *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander, introduzione di Dante Della Terza, Milano, Franco Angeli Libri, 1989, pp. 113-143.

Gilson 2000

Simon A. Gilson, *Medieval optics and theories of light in the works of Dante*, *Studies in Italian Literature*, vol.8, Lewiston, N.Y./Queenston, Ont.: Edwin Mellen Press, 2000, pp. 75-149.

Goffis 1966

Cesare Federico Goffis, *Il linguaggio mistico del Paradiso*, in *Miscellanea di studi danteschi*, a cura dell'Istituto di Letteratura italiana, Genova, Bozzi, 1966, pp. 133-165.

Hollander 1983

Robert Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Biblioteca di "Lettere italiane". Studi e testi XXVIII, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1983.

Ledda 2008

Giuseppe Ledda, *Dante*, collana "Profili di storia letteraria" a cura di Andrea Battistini, Bologna, Il Mulino, 2008.

Longuet 2009

Sophie Longuet, *De la foudre à la lumière dans le "Paradis"*, in *Couleurs, foudre et lumière chez Dante*, "Essais sur le Moyen Âge", Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 231-471.

Mariani 1968

Valerio Mariani, *Dante e Giotto*, in «Dante e Giotto», atti del convegno, «Quaderni del Veltro», 1968.

Marrou 1984

Henri - Irénée Marrou, *Storia dell'educazione nell'antichità*, Roma, Studium, 1984, pp. 239-275.

Maślanka-Soro 2014

Maria Maślanka-Soro, *La teatralità del 'disumanar' nell'Inferno dantesco sullo sfondo della "vocazione drammatica" di Dante*, «Dante e l'arte», 1 (2014), Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, pp. 11-30.

Mocan 2007

Mira Mocan, *La trasparenza e il riflesso. Sull'"alta fantasia" in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2007.

Musa 1977

Musa Mark, *Virgil reads in the pilgrim's mind*, "Dante Studies" vol. 95 (1977), pp. 149-152.

Oliva 1991

Gianni Oliva, *Per altre dimore. Forme di rappresentazione e sensibilità medievale in Dante*, Roma, Bulzoni Editore, 1991.

Parronchi 1964

Alessandro Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, Martello, 1964.

Pastoreau 1990

Michel Pastoreau, *Couleurs, images, symboles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1990.

Petrocchi 1988

Giorgio Petrocchi, *San Paolo in Dante*, in *Dante e la Bibbia*, Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia» - Firenze 26-27-28 settembre 1986, a cura di Giovanni Barblan, Biblioteca dell'«Archivium Romanicum», Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988, pp. 235-248.

Pizzorusso 1969

Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Gli smeraldi di Beatrice*, «Studi Mediolatini e Volgari», vol. XVII (1969), Pisa, Pacini Editore, 1969, pp. 7-16.

Podgurski 1998

Podgurski Robert, *Where optics and visionary metaphysics con verge in Dante's "Novella vista"*, «Italian Quarterly» vol. 35 (1998), iss.135-136, pp. 29-38.

Rossi 2010

Carla Rossi, *Inferno, IX, 51-57: Medusa, lo sguardo che fa peccare*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXV (2010), pp. 37-49.

Singleton 1966

Charles Singleton, *Campi semantici dei canti XII dell'Inferno e XIII del Purgatorio*, in *Miscellanea di studi danteschi*, a cura dell'Istituto di Letteratura italiana, Genova, Bozzi, 1966, pp. 11-22.

Stabile 2007

Giorgio Stabile, *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, pubblicato nel volume monografico *La visione e lo sguardo nel Medioevo/View and Vision in the Middle Ages. I*, in «*Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali/Nature, Sciences and Medieval Societies*», V (1997), pp. 225-246; poi in *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*. *Micrologus' library 20*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 9-29 [da cui si cita].

Stabile 2007

Giorgio Stabile, *Il canto II del Paradiso. Navigazione celeste e simbolismo lunare*, pubblicato in «*Studi Medievali*», 3^a serie, XXI, 1, 1980, pp. 97-140; poi ripubblicato con alcune integrazioni col titolo *Il canto II del "Paradiso"* in *Casa di Dante in Roma, Paradiso. Letture degli anni 1979-81*, Roma, Bonacci, 1989, pp. 35-100; poi in *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*. *Micrologus' library 20*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 85-136 [da cui si cita].

Stabile 2007

Giorgio Stabile, *Sole. Temi di simbologia in Dante*, pubblicato alla sezione della voce «Sole» in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 298-302; poi in *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*. *Micrologus' library 20*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 329-341 [da cui si cita].

Tachau 1988

Katherine H. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham: Optics, Epistemology, and the Foundations of Semantics: 1250-1345*, Leiden, Brill, 1988.

Tonelli 2015

Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*. Collana Archivio romanzo - 31, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 71-111.

Villa 2012

Marianna Villa, *Lo sguardo dell' 'altro' e l'autoriconoscimento di Dante: un percorso nel 'Purgatorio'*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XIII (2012), pp. 187-225.

Volpi 2014

Mirko Volpi, *Canto XIII. Dante tra superbia e invidia*, in *Lectura Dantis Romana: Cento canti per cento anni. II. Purgatorio.2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 367-399.

Zambon – Rosa 1999

L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo, a cura di Francesco Zambon, Fabio Rosa, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche (Labirinti, 41), 1999, pp. 241-283.