

Questioni di santità

Prospettive (semiotiche) su Dante

a cura di Magdalena Maria Kubas e Francesco Galofaro

Viso, volto, faccia e sembiante in Dante Uno sguardo semiotico¹

Massimo Leone

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino, IT

Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese, Università di Shanghai, RPC

Centro per le Scienze Religiose, Fondazione Bruno Kessler, IT

Cambridge Digital Humanities, Università di Cambridge UK

massimo.leone@unito.it

<<https://unito.academia.edu/MassimoLeone/Events>>

Abstract

Verses 22-45 of canto XXVIII of Dante's *Inferno* are problematic for translations into languages that are prevalent in predominantly Islamic countries. These verses, in fact, describe the punishment that Dante imagined for Muhammad and Ali. The severity of their punishment is expressed, in particular, through the figure of the face cleaved in two halves, a counterpoint for those who, according to Dante, committed the sin of dividing Christianity. The face is omnipresent in Dante's masterpiece. The article summarizes its semantics in reference also to the various terms used by Dante to designate different aspects of the face ("faccia", "viso", "volto", "sembiante"); it distills the salient bibliography on the subject and proposes that the itinerary of the *viator* through the three dimensions of damnation, purgation, and bliss is also and above all an itinerary made of faces that the *viator* meets, his face also transfiguring itself gradually along the path of holiness.

Key Words

Dante; face; visage; countenance; semiotics

Sommario/Contents

1. Un viso diviso
 2. Un volto stravolto
 3. Un viso invisibile
 4. Un volto alla volta
 5. Prosopagiografie dantesche
 6. Risvolti del volto dantesco
- Bibliografia

¹ Questo saggio è il risultato di un progetto finanziato dal Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea (Grant Agreement No 819649-FACETS).

Lo viso mostra lo color del core.

(Dante Alighieri, Rime della *Vita Nuova*, XV 4-6)

1. Un viso diviso

Nel XXVIII canto dell'*Inferno*, ai versi 22-45, Dante descrive la posizione e la punizione di Maometto e Alì tra i dannati. Considerati come “seminator di scandalo e di scisma”, sono destinati a essere perennemente “fessi”, “divisi”. Come ha sottolineato l’orientalista Francesco Gabrieli (1921), questo passo ha dato adito a interpretazioni discordanti sull’atteggiamento di Dante nei confronti dell’Islam.

Secondo Miguel Asín Palacios — sacerdote cattolico spagnolo specialista in studi arabi che, in un libro molto discusso, suggerì per primo che Dante potesse essere stato influenzato da fonti arabe e islamiche nel comporre la *Commedia* — il passo sarebbe in realtà una manifestazione della benevolenza dantesca nei confronti dell’Islam. Il poeta italiano non colloca Maometto tra gli eresiarchi, bensì tra gli scismatici; Asín Palacios ne deduce che Dante giudicò il peccato del fondatore dell’Islam come sociale piuttosto che come teologico e religioso (Asín Palacios 1919: 328). Secondo la maggior parte degli studiosi danteschi, però, a inclusione di Francesco Gabrieli (figlio di Giuseppe e celebrato orientalista; 1965; 1984), l’interpretazione di Asín Palacios è debole. Come hanno sottolineato Crescini, Zingarelli, Rossi, Fubini, Momigliano e altri, il brano in questione è uno dei più crudi e violenti dell’intero *Inferno*. Difficilmente può essere letto come un segno della magnanimità di Dante verso Maometto e l’Islam.

Tutti questi studiosi sottolineano che Dante, nel raffigurare Maometto e Alì all’inferno in questa guisa, seguiva per lo più la tradizione medievale, che in parte adottò i tipici stereotipi anti-islamici bizantini e in parte creò nuovi cliché (D’Ancona 1912). Secondo questa tradizione, variamente formulata in diversi testi medievali, Maometto avrebbe dato origine allo “scisma islamico” incoraggiato dall’ambizione rancorosa di un alto prelato deluso, disparatamente identificato come Sergio, Nicolao, Pelagio, ecc. In alcune versioni, Maometto stesso viene descritto come tale prelato, o addirittura come un cardinale che, deluso per non essere stato eletto papa, o per aver voluto esaudire vari vili desideri, “inventa” l’Islam. Questa tradizione, che ignora completamente o distorce la realtà storica e teologica della genesi sia dell’Islam sia del suo primo rapporto con il Cristianesimo, è stata tramandata con poche variazioni a Dante attraverso enciclopedisti medievali come Pietro il Venerabile, Giacomo di Vitry, Martino di Opava, Vincenzo di Beauvais, Jacopo da Varazze, fino a Brunetto Latini (Gabrieli 1921: 49-52, 103-4). Secondo Francesco Gabrieli, la scarsa attenzione che Dante dedica alla figura di Maometto — mentre si sofferma su quella del suo “collega” scismatico Fra’ Dolcino, la cui rilevanza storica è incomparabilmente inferiore — sarebbe una prova contundente di quanto l’ipotesi di Asín Palacios sia errata: Dante, come la maggior parte dei suoi contemporanei cristiani, disprezzava Maometto (Gabrieli 1965).

2. Un volto stravolto

La *Commedia* è stata tradotta per la prima volta in arabo tra il 1930 e il 1933 da Abbud Abu Rachid, di origine libanese e docente di lingua e cultura italiana in Libano e in Tripolitania. Nella sua prefazione, il traduttore dichiara di essersi astenuto dal tradurre i versi su Maometto. In realtà, nella traduzione del Canto XXVIII non vengono omessi i versi, ma lo sono i nomi di Muhammad e di Alì (Osman 1955). Nel 1938, Amin Abu Shaar, avvocato, tradusse nuovamente l'*Inferno* in arabo, omettendo però l'intero canto XXVIII (*ibidem*). La più nota traduzione dell'*Inferno* di Dante in arabo fino ad oggi è stata completata dal filologo egiziano Hassan Osman negli anni Cinquanta. Anch'essa omette i versi del canto XXVIII che riguardano Maometto e Alì (*ibidem*). Una traduzione in farsi della *Divina Commedia* è stata completata più di recente da Farideh Mahadavi-Damghani, reputata traduttrice della letteratura italiana nella lingua dell'Iran. Anche questa traduzione omette i versi su Maometto e Alì. Interrogata su questa omissione in occasione della presentazione della sua traduzione a un festival dantesco a Ravenna, in Italia, la traduttrice residente a Teheran dichiarò: «La mia mano non si muove per tradurre queste righe; la mia fede religiosa di musulmana praticante non mi permette di agire diversamente. Tuttavia, penso che sia meglio avere la *Divina Commedia* senza quei versi che non averla affatto» (Bassi 2003). Alla domanda se i lettori iraniani fossero a conoscenza dei versi mancanti, la traduttrice iraniana rispose: «Ho dato una lunga spiegazione della mia scelta ai lettori, e ho parlato di Dante come del gioiello dei gioielli. Ho cercato di far capire alla gente che, sebbene quei versi fossero contro le nostre convinzioni religiose e spirituali, il capolavoro meritava comunque di essere letto. Inoltre, ho spiegato che Dante fu influenzato dagli scolastici medievali, che certamente conoscevano poco la religione dell'Islam nel suo insieme. All'epoca, dopo le terribili vicende delle crociate, i cristiani erano indubbiamente poco inclini a dare un giudizio positivo sui musulmani» (*ibidem*).

3. Un viso invisibile

Il pittore italiano Giovanni da Modena, attivo dal 1408 al 1455, dipinse un affresco dell'*Inferno* dantesco per decorare la cappella dei Magi nella Cattedrale di San Petronio, a Bologna. Nella sua interpretazione pittorica del canto XXVIII, Giovanni da Modena collocò Maometto nella parte superiore dell'immagine, alla destra del mostruoso Lucifero. Maometto è rappresentato come un uomo anziano con una lunga barba, nudo e legato, sdraiato su una roccia mentre un demone lo tortura. L'identità di Maometto è riconoscibile anche grazie alla didascalia «Machomet» appena sotto la rappresentazione pittorica del suo corpo tormentato.

Il 13 novembre 1998 un centinaio di migranti, prevalentemente nordafricani, musulmani, e con regolare visto, aiutati da esponenti italiani di gruppi di sinistra radicale locale, occuparono la Cattedrale di San Petronio a Bologna per protestare contro lo sgombero improvviso dei migranti dagli edifici



Figura 1. Giovanni da Modena, 1410, *Inferno* (dettaglio), cappella dei Magi nella Cattedrale di San Petronio, Bologna; immagine di dominio pubblico.

di edilizia popolare che essi avevano occupato abusivamente. Alle ventitré ore di protesta seguirono dichiarazioni contraddittorie dei rappresentanti della Chiesa cattolica in Italia (*Corriere della Sera*, 2002). Ernesto Vecchi, vescovo ausiliare di Bologna, dichiarò ai media che l’occupazione era stata «un gesto di violenza contro il nostro primo tempio urbano. Sono musulmani. Mi chiedo cosa sarebbe successo se i cristiani avessero occupato una moschea» (Cavadini, Buifi e Girola 1998). Al contrario, Raffaele Nogaro, vescovo di Caserta, ebbe a dichiarare ai media che «bisogna saper capire. Per rendersi conto di cosa significa, ritrovarsi in mezzo alla strada, senza tetto, senza sapere dove andare. Pertanto, credo che la prima cosa da fare sia avere comprensione per chi finisce per occupare una chiesa [...]. Non credo che se un musulmano occupa una delle nostre chiese perché non ha un posto dove dormire con i suoi famigliari, altri possano sentirsi offesi nella propria sensibilità religiosa» (*ibidem*). Proteste simili si erano verificate per tutta la metà degli anni Novanta. La più famosa fu probabilmente l’occupazione, nel 1996, della chiesa di San Bernardo a Parigi da parte dei cosiddetti “sans papier”, che suscitò ampia risonanza mediatica (Simmonot 2002).

Secondo una voce urbana impossibile da verificare, ma il cui significato culturale è indubbio, fu il 13 novembre 1998, durante l’occupazione della Cattedrale di San Petronio, che i migranti musulmani residenti a Bologna videro per la prima volta la raffigurazione di Machomet/Maometto nell’affresco di Giovanni da Modena (*Corriere della Sera*, 2002). Il 30 giugno 2001 circa trecento musulmani manifestarono davanti alla moschea principale di Bologna,

chiedendo la rimozione dell'affresco. Rappresentanti dell'Unione Musulmani Italiani, piccolo gruppo islamico italiano spesso associato a iniziative radicali, dichiararono che l'affresco rappresentava «un'offesa gravissima e inaccettabile» (*Corriere della Sera*, 2001), e di aver scritto lettere al Papa e al vescovo di Bologna sostenendo che il dipinto «era blasfemo e osceno e offendeva i musulmani di tutto il mondo». Le più importanti associazioni islamiche italiane invece condannarono questa iniziativa.

Tuttavia, il 23 giugno 2002, funzionari di polizia italiani rivelarono che “Amsa il libico”, considerato il principale emissario di Al Qaeda di Osama Bin Laden in Europa, stava pianificando un attacco terroristico contro la Cattedrale di San Petronio, e che le indagini della polizia europea e il conseguente arresto del terrorista avevano impedito l'attentato (Fasano, 2002, 23 giugno). Da quel momento la Cattedrale passò sotto la stretta sorveglianza della Polizia italiana. Poliziotti in borghese iniziarono a essere sempre presenti nella Cattedrale. Due giorni dopo queste rivelazioni da parte della Polizia italiana, Francesco Cossiga, ex Presidente della Repubblica italiana, noto per le sue iniziative provocatorie, pubblicò una lunga lettera indirizzata a Giacomo Biffi, allora cardinale di Bologna, su *Il Resto del Carlino*, principale quotidiano della città. Nella sua missiva, Cossiga invitava il Cardinale a

considerare l'opportunità di togliere dalla Cattedrale di San Petronio l'inadeguata raffigurazione di Maometto all'Inferno (è dogma, infatti, che non si possa sapere chi sia realmente all'Inferno, se non gli angeli caduti!) per mantenerlo in un luogo profano, limitato ai suoi valori meramente artistici. Le moderne tecniche di trasferimento dei dipinti possono eseguire meravigliosamente la rimozione. Sarebbe un atto esemplare di tolleranza, rispetto e testimonianza tangibile dei valori del dialogo interreligioso promosso dal Concilio, che onorerebbe la Diocesi di Bologna e la Chiesa italiana; un atto di buona volontà, che faciliti i rapporti con la sempre più pressante e numerosa “invasione islamica” del nostro Paese. (Cossiga 2002).

Per inciso, da questa lettera scaturì un acceso scambio epistolare tra Cossiga e il già citato Ernesto Vecchi, indignato per la proposta dell'ex Presidente. Ad ogni modo, il 21 agosto 2002, la stampa italiana riportò che quattro giovani migranti marocchini, tutti lavoratori di fabbriche locali con regolare visto e fedina penale pulita, nonché il loro accompagnatore italiano, erano stati arrestati mentre stavano riprendendo l'affresco di Giovanni da Modena nella Cattedrale di San Petronio (Monti, 2002). La polizia in borghese aveva sequestrato la videocassetta, tradotto in italiano i commenti dei giovani marocchini dal berbero e scoperto che contenevano la seguente dichiarazione: «Così hanno detto al telegiornale. Sì, è quello. Sapete cosa ha detto l'idolo [l'idolo è Osama Bin Laden]? Se non lo eliminano, distruggerà tutta la chiesa» (*ibidem*). Il giorno seguente, dopo che tutti i media italiani avevano ampiamente riportato la notizia, i giovani marocchini e il loro accompagnatore italiano furono rilasciati dal giudice competente, il quale aveva ritenuto che i loro commenti sull'affresco di Giovanni da Modena non fossero motivo sufficiente per accusarli di complotti terroristici (Sarzanini, 2002).



Figura 2. Guido Clericetti, 2006, vignetta per *Studi Cattolici*, aprile 2006; riprodotta per gentile concessione della rivista.

Il 21 marzo 2006 la stampa italiana riportò l'arresto di alcuni giovani marocchini e tunisini accusati di aver pianificato un attentato terroristico contro la Cattedrale di San Petronio. A seguito di una nuova politica del Ministero dell'Interno italiano, non furono processati, ma deportati nei loro Paesi di origine (*Corriere della Sera*, 2009). Nell'aprile 2006, una rivista italiana associata all'Opus Dei, *Studi Cattolici*, pubblicò una vignetta satirica di Guido Clericetti sull'affresco di Giovanni da Modena (fig. 2).

Dante chiede a Virgilio: «Quello là diviso a metà dalla testa alle chiappe non è Maometto?». E Virgilio risponde: «Sì, è diviso perché ha portato divisione nella società... mentre invece quella là con le brache calate è la politica italiana riguardo all'islam». I rappresentanti delle comunità islamiche italiane e la maggior parte dei commentatori cattolici e laici condannarono la vignetta.

4. Un volto alla volta

Se si riporta qui questa serie di episodi non è per invocare o stigmatizzare una presunta “cancel culture” da esercitare o meno nei confronti dei versi danteschi su Maometto e Alì, ma per esporre invece un'ipotesi rispetto al ruolo del volto nella *Commedia* e allo straordinario itinerario spirituale che essa mette in versi. Le terzine che tanto incolleriscono i lettori musulmani di Dante, e ancor più gli spettatori dell'iconografia che le traduce in immagini, devono molta della loro oltraggiosa violenza al modo in cui trattano il corpo di Maometto e

Alì, e in particolare il loro volto. Per contrappasso, il viso di questi presunti scismatici è perennemente sfigurato, letteralmente tagliato longitudinalmente “dal mento al ciuffetto”. È in questa scomposizione del volto, come in quella di tanti altri dannati dell’inferno, che si compie, sia visivamente che spiritualmente, la loro dannazione ultima, proprio per la centralità che invece il volto riveste non solo nel garantire la dignità della persona umana ma anche e soprattutto il decoro spirituale nell’architettura del poema dantesco. Tutta la *Commedia*, infatti, potrebbe essere letta anche come un itinerario per volti, come una prosopopea in cui si passa dai volti dimidiati dell’atro fondo dell’inferno al volto sublime de “l’imago/ al cerchio”, il volto cristico che incarna la divinità.

In particolare, cimentarsi col tema dei volti dei santi e delle sante in Dante è arduo, giacché il *viator* incontra beati, beate, santi e sante in buona parte del *Paradiso*, e spesso ne vede e descrive il volto. L’argomento è denso soprattutto perché il volto, nelle sue declinazioni salienti di viso, faccia, sembiante, e appunto volto, è un coagulo semiotico della *Commedia*. Vi si addensano diverse necessità: da un lato, quella poetica di conferire un’icasticità alla visione del destino ultraterreno dell’umanità, concentrandola proprio nel modo in cui la parola evoca le singolarità delle fattezze, le loro espressioni, e massimamente il modo in cui le une e le altre si trasformano nell’aldilà; dall’altro lato, quella teologica, collegata alla prima, di fornire un corrispettivo verbale alle ipotesi filosofiche su questa trasformazione, incrociando, così, la questione intricata del destino dei corpi, dei volti, e dei loro segni dopo la morte. Il soggetto è dunque eminentemente semiotico, perché si tratta di cogliere, nel modo in cui Dante rappresenta i volti santi nella *Commedia*, un sistema di segni peculiare, quello che traduce in immagini verbali la teologia cristiana del volto ultraterreno. La tematica è essa stessa articolata in più sfaccettature, in quanto investe il problema del volto dei santi e delle sante, dei beati e delle beate, ma anche il mistero ancora più insondabile del volto della santità, a inclusione di quello della Vergine in relazione al volto di Cristo e, quindi, al volto divino. Mettendo in versi il volto della santità, dunque, Dante implicitamente affronta il dogma dell’incarnazione come centrale sia nella teologia cristiana che nell’azione poetica, delineando i limiti dell’ineffabilità e contemporaneamente sondandoli. A questi primi due temi, poi – il volto dei santi e il volto della santità – si abbina quello, meno teologico e più spirituale, della santità del volto, ovvero sia non di come appaia il volto numinoso dei personaggi santi che Dante evoca nella *Commedia*, ma di come il proprio stesso volto del *viator* si trasformi al loro cospetto, in una dialettica fra viso e volto di cui il poeta coglie perfettamente la complessità.

4.1. Viso

Data l’importanza dell’incrocio tematico fra volto e santità, la letteratura sull’argomento è, come sempre a proposito di Dante, molto estesa. Nell’Enciclopedia Dantesca, la voce “Viso”, pubblicata da Domenico Consoli nel 1970, si sofferma sulla duplicità semantica del termine, che in tutte le opere dantesche, e specialmente nella *Commedia*, si riferisce principalmente al senso della vista

e specialmente alla facoltà del vedere e ai suoi correlati spirituali, e in seconda battuta anche al volto. Questa duplicità è del resto propria del campo semantico del viso in molta parte della cultura indoeuropea, le cui lingue e culture designano nel viso la parte del corpo che si offre alla vista altrui, delineando, anche nello stesso Dante, lo sguardo come figura dell'incontro fra volto e vista, con una sua concrezione anatomica e fisiognomica negli occhi. In effetti, nel prediligere, anche statisticamente, il termine "viso" alle alternative "volto" e "faccia" nelle proprie opere, Dante enuncia una propensione a legare l'evocazione del volto a quella della vista, dello sguardo, degli occhi. Insomma, per Dante il volto è soprattutto il luogo corporeo e spirituale dal quale si vede e si guarda, si è visti e guardati. Questa predilezione ha radici filosofiche aristoteliche, come sottolinea il passo del *Convivio* (III, VIII, 7) in cui Dante cita Aristotele affermando che

Onde vedemo che ne la faccia de l'uomo, là dove [l'anima] fa più del suo officio che in alcuna parte di fuori, tanto sottilmente intende, che, per sottigliarsi quivi tanto quanto ne la sua materia puote, nullo viso ad altro viso è simile.

4.2. Volto

Quanto al termine "volto", cui dedica una voce dell'Enciclopedia dantesca Andrea Battistini, Dante sembra prediligerlo come corrispettivo più fisico e concreto di "viso", e utilizzarlo in particolar modo nell'*Inferno*. Pare delinearsi una sorta di sistema simbolico in cui al volto scomposto delle anime dannate si contrapponga, nel *Paradiso*, il viso composto della beatitudine e della santità. Esempio perfetto di come la dannazione dell'anima si rifletta nella scomposizione del viso in quanto volto fisico è proprio nella descrizione di Alì all'*Inferno*, problematica, come si è detto, per la ricezione della *Commedia* nelle culture e nelle lingue d'influenza islamica: «Dinanzi a me sen va piangendo Alì, / fesso nel volto dal mento al ciuffetto» (*In* 31-33). Considerato e castigato da Dante come scismatico, Alì reca nella pena inflitta al proprio volto il contrappasso della sua malvagità: avendo propagato lo scisma religioso in mezzo agli uomini, è egli stesso scisso nel volto. D'altronde, la locuzione "Santo Volto" appare nella *Commedia*, ma nell'*Inferno*, e probabilmente con intento sarcastico:

Quel s'attuffò, e tornò sù convolto; / ma i demon che del ponte avean coperchio, / gridar: "Qui non ha loco il Santo Volto: / qui si nuota altrimenti che nel Serchio! / Però, se tu non vuo' di nostri graffi, / non far sopra la pegola soverchio".

Il riferimento, come spiega Adolfo Cecilia in un'apposita voce dell'Enciclopedia Dantesca, è al crocifisso in legno, dell'alto Medioevo, che la leggenda attribuisce a Nicodemo e vuole portato su un battello senza rematori da un porto della Terra Santa a quello di Luni. Si trova nella navatella sinistra del duomo di Lucca, e veniva spesso invocato dagli abitanti della città nel momento del bisogno. Nelle terzine dantesche, invece, i diavoli intimano al barattiere lucchese Bonturo Dati di non mettere la testa fuori dalla pece bollente, poiché a nulla gli servirà l'invocazione del Volto Santo tipica dei suoi concittadini.

4.3. Faccia

Quanto a “faccia”, di cui tratta Bernardo Salsano pure nell’Enciclopedia Dantesca, assorbe la molteplicità semantica del latino *facies* da cui deriva e, in Dante, viene spesso usato per alludere alla concretezza del volto, ma con specifico rimando alla singolarità delle fattezze, spiegata nel passo già citato del Convivio in relazione alla metafisica aristotelica. Appare sublimemente paradossale, dunque, l’uso che del termine fa Dante nella celebre terzina di *Paradiso* XXXII, 85-87, in cui Bernardo esorta il *viator* a guardare la faccia della Vergine Maria: «Riguarda omai ne la faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo». Come è noto, la parola “Cristo” rima con sé stessa alla fine dei versi 83, 85, e 87, evocando al contempo la rima visiva fra il volto terreno di Maria e quello incarnato di Cristo.

4.4. Sembiante

Infine, ricorre in tutte le opere di Dante, e dunque anche nella *Commedia*, il termine “sembiante”, che accentua maggiormente la dimensione fenomenologica del volto, ovvero sia l’aspetto del suo apparire al cospetto altrui. Se ne occupa Alessandro Nicoli sempre nell’Enciclopedia dantesca, ove sottolinea come il vocabolo sia usato da Dante per designare le trasformazioni del volto di Beatrice durante l’ascensione paradisiaca, così come in *Pd* XXXIII, 109-114, ove Dante spiega che il sembiante di Dio gli appaia cangiante non perché lo sia in sé, ma perché il suo sembiante, ovvero l’aspetto secondo cui si mostra, muta con l’accrescersi delle facoltà della vista spirituale del *viator*:

Non perché più ch’un semplice sembiante / fosse nel vivo lume ch’io mirava, / che tal è sempre qual s’era davante; // ma per la vista che s’avvalorava / in me guardando, una sola parvenza, / mutandom’io, a me si travagliava.

Con la stessa accezione si ritrova poi “sembiante” anche nelle terzine di *Pd* XXXII, 88-93, ove si ritorna sul tema della somiglianza somma tra il volto di Maria e quello divino, specie in merito all’apparire dell’allegrezza spirituale:

Io vidi sopra lei tanta allegrezza / piover, portata ne le menti sante / create a trasvolar per quella altezza, // che quantunque io avea visto davante, / di tanta ammirazion non mi sospese, / né mi mostrò di Dio tanto sembiante.

Si ricorderà poi che, nella personificazione del Fiore, “Falsembiante” traduce il “Faus Semblanz” del *Roman de la Rose*, ovvero l’atteggiamento di sagace simulazione che è d’uopo all’amante assumere per addivenire al possesso amoroso.

5. Prosopagiografie dantesche

Anche il tema della santità è in Dante molto vasto (Vettori 1965; Ledda 2018); quando incrocia quello del volto dà luogo a una serie di direttrici tematiche, molte delle quali centrali nell'universo dantesco. Vi è innanzitutto la questione di evocare attraverso il linguaggio verbale e il mezzo poetico la faccia, il volto, il viso, il sembiante dei santi e delle sante; vi è poi la necessità di attribuire a questi volti un'espressione, una gestualità, un cipiglio, e di tradurli in versi; e vi è infine, soprattutto, l'esigenza di commisurare il significante con il significato del volto, la faccia con il suo contenuto emotivo, armonizzandoli con l'architettura teologica della *Commedia*.

In una riflessione di Carlo Maria Martini pubblicata da *la Repubblica* il 9 settembre 2020, intitolata "In viaggio verso Dio", il Cardinale scriveva che

Il cammino della sua esistenza [di Dante], come il viaggio raccontato nel poema sacro, è interamente sostenuto da questo desiderio di essere con Cristo, di poter contemplare la sua gloria, il suo "volto", senza mediazioni, faccia a faccia, in quella visione-comunione in cui si placherà l'ansia di ogni umana ricerca. (Martini 2000: 50-51)

In effetti, l'intera *Commedia* potrebbe essere letta come una prosopopea, nel senso però di un'epica del volto, in cui ai volti terribilmente sfigurati dell'*Inferno* seguono quelli rassegnati del *Purgatorio*, fino a una progressione paradisiaca in cui il *viator* s'imbatte in volti, rimira facce, si rispecchia in visi, e studia sembianti i quali sono progressivamente sempre più somiglianti a quello di Cristo, fino alla somiglianza ultima che si esprime nel volto di Maria. Come sottolinea lo stesso Martini, l'intero itinerario paradisiaco è centrato sul desiderio di vedere il volto di Dio, secondo l'invocazione contenuta in Sal 26, 9, e poi ampiamente ripresa da tutta la tradizione cristiana, "Non nascondermi il tuo volto"; eppure l'apice di questa progressione si raggiunge proprio nella contemplazione e nella sublime evocazione poetica del dogma dell'Incarnazione, ovvero di come, sottolinea ancora Martini,

"come si convenne l'imgo/ al cerchio", come nell'eterno giro stia l'immagine di un volto umano, come abbia potuto accadere che il Verbo di Dio si sia fatto uomo. (*Ibidem*)

La rappresentazione dei volti di beati, beate, santi e sante nel *Paradiso* costituisce allora il gradiente visivo di questa progressione, con la difficoltà, poetica e spirituale insieme, di tradurre in versi una santità crescente dei volti e dei sembianti, come pure dell'effetto che lo stare al loro cospetto induce nel viso del *viator*.

6. Conclusione: Risvolti del volto dantesco

Questo rispecchiamento è uno dei cardini della poetica dantesca del volto della santità. Come scrive Paolo Fedrigotti in un articolo del 2009 intitolato «Esprimere l'inesprimibile: La concezione dantesca della beatitudine»:

Il vedere diventa nel *Paradiso* fondamento della reciprocità tra l'anima e il divino: una reciprocità condizionata dalla volontà di manifestarsi da parte di Dio. La dimensione specificatamente dantesca del trasumanare, dell'indiarsi, costituisce l'essenza di tutto il santo Regno. (Fedrigotti 2009: 63)

Fedrigotti riprende e sviluppa una linea saliente dell'interpretazione dantesca, che è quella che della *Commedia* studia la dimensione corporea, e in particolare il viso come plesso di volto e vista. Già Ernesto Travi, in un saggio del 1980 intitolato «Il tema del corpo nella Divina Commedia», sottolineava come

Il vedere, per Dante, è gerarchicamente il momento culminante della vita corporale nella sua realtà di carne ed anima, in quanto è il verbo che a un tempo richiama la pienezza delle facoltà sensorie, ma anche la partecipazione dei sensi alla dimensione del divino, momento cruciale dell'incontro tra le disponibilità della carne e le facoltà immesse direttamente da Dio nell'uomo. (Travi 1980: 58)

Altri interpreti hanno successivamente sfumato questa posizione, suggerendo come non solo il viso, ma anche altre parti del corpo siano importanti nel lessico poetico dantesco, eppure non si può negare che il *Paradiso*, ovvero la cantica della santità, sia essenzialmente una cantica di volti e sui volti, fino al termine ultimo della contemplazione del volto di Cristo come incarnazione del Lume divino. Come lo indica puntualmente Maurizio Malaguti nel saggio del 1998 «La metafisica del volto nel *Paradiso* di Dante»,

La metafisica del volto è una metafisica essenzialmente qualitativa. Nel paradiso Dante incontra volti luminosi che hanno raggiunto il compimento della loro vocazione; nel loro vario congregarsi, essi disegnano quei cori e quelle costellazioni che, quali armonie di voci diverse, ripropongono nella dimensione creata l'unità originaria dell'unica luce divina. (Malaguti 1998: 151)

Occorre poi rilevare, da una prospettiva semiotica, che questa direttrice poetica principale, quella della progressione visiva e spirituale verso il volto di Cristo, s'intreccia con altre configurazioni, le quali mostrano del volto altri aspetti, tutti centrali nel sistema a un tempo concettuale e spirituale di Dante. In questa sede non se ne possono che elencare alcuni, senza la pretesa di approfondirli in maniera esaustiva. Si pone innanzitutto, evidente, la questione del genere dei volti incontrati da Dante. Come bene lo indica Roberto Mercuri nell'articolo «Figure femminili bibliche nella "Comedia" di Dante» (2016), i volti dei personaggi femminili che il *viator* incontra, mira, rimira, e ammira sono particolarmente centrali, non solo perché se ne evince un significativo squilibrio, e cioè il fatto che nell'*Inferno* vi sia un solo volto femminile biblico, quello della moglie di Putifarre, ma anche perché, nelle due cantiche successive, i sembianti muliebri funzionano sistematicamente come occasioni per far procedere l'itinerario; nel *Purgatorio*, attraverso il faccia a faccia con le donne delle Scritture; ma soprattutto nel *Paradiso*, ove la centralità assoluta

della Vergine Maria è progressivamente avvicinata attraverso il viso delle dieci donne della candida rosa, e in particolare, tra queste, Rachele e le tre donne benedette (Maria, Lucia, Beatrice), tutte essenziali in quanto motrici del viaggio di Dante.

Come è stato opportunamente sottolineato, per esempio da A.K. Cassell nell'articolo del 1991 «Santa Lucia as Patroness of Sight: Hagiography, Iconography, and Dante», il tema della progressione spirituale della vista verso la visione ultima dell'Incarnazione e quello della santità femminile sono in effetti intrecciate, non solo nel ruolo scopico di Beatrice e in quello dell'intercessione ultima di Maria, ma anche nella figura della Santa della vista e del *visus* per eccellenza, ovvero Santa Lucia, cui Dante attribuisce un ruolo strutturale essenziale in *Pg IX*, che fa rima con quello già assegnatole all'inizio del poema (*If II*, 94-114), e che sarà poi ripreso nel penultimo canto (*Pr XXXII*, 136-138).

Altro tema fondamentale è poi quello dell'atteggiamento che Dante dipinge in versi sui volti dei suoi personaggi. Anche rispetto a questo si compie una progressione dalla scompostezza estrema dei volti dilaniati di Maometto e Ali all'inferno ai volti serafici ben interpretati da Eduardo Sanguineti nell'articolo del 1990 «I mille volti degli angeli danteschi».

La scompostezza crescente dei volti santi si traduce sostanzialmente nella quantità di luce divina che essi assorbono e riflettono insieme, esprimendola in un sorriso anch'esso composto. Giulia Gaimari tratta esaustivamente del tema nel bel saggio del 2014, «Il sorriso dei beati nella *Commedia*: Un'interpretazione letterale», partendo dalla celebre definizione che del sorriso dà lo stesso Dante nel *Convivio*: «una corruscazione della dilettazione dell'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro», improntato a una «alegrezza moderata». Come ricostruisce opportunamente Carla Casagrande nel saggio «Ridere in *Paradiso*. Gaudio, giubilo e riso tra angeli e beati» (2005), questa progressione di sorrisi luminosi e composti traduce in versi le sottili e complesse discettazioni filosofiche medievali sulla *risibilitas*, intesa insieme come proprio dell'umano e come potenzialità da non esprimere nel risomodato del corpo, bensì giustappunto in quella predisposizione luminosa e composta al sorriso che, anche in Dante – superati i visi dilaniati dell'*Inferno* e quelli spenti del *Purgatorio* – meglio di ogni altra figura esprime la gloria dello stare al cospetto del creatore.

Bibliografia

Asín Palacios, Miguel
1919 *Escatologia musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre.

Ballarini, Marco
2016 «Francesco e Domenico: La santità nuova (e ultima?)», *Studi Ambrosiani di Italianistica*, 6, 2016, 11-31.

Bassi, Ilda

2003 «Intanto il poema sull'aldilà arriva nelle librerie iraniane ma senza i versi "quasi satanici" su Maometto all'Inferno», *Corriere della Sera*, 10 settembre 2003, 29.

Casagrande, Carla

2005 «Ridere in *Paradiso*. Gaudio, giubilo e riso tra angeli e beati», in Francesco Mosetti Casaretto, a cura di, *Il riso*, Atti delle giornate internazionali interdisciplinari di studio sul Medioevo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 177-193.

Cassell, Anthony K.

1991 «Santa Lucia as Patroness of Sight: Hagiography, Iconography, and Dante», *Dante Studies*, with the Annual Report of the Dante Society, 109, 1991, 71-88.

Cavadini, Federica, Fulvio Bufi, ed Edoardo Girola

1998 «Basilica liberata, immigrati divisi», *Corriere della Sera*, 10 settembre 1998, 17.

Cossiga, Francesco

2002 «Togliamo quel dipinto: Lettera al Cardinale Giacomo Biffi», *Il Resto del Carlino*, 25 giugno 2002, online.

D'Ancona, Alessandro

1912 «La leggenda di Maometto in Occidente», *Studi di critica e storia letteraria*, 2, 1912, 167-306.

Fasano, Giusi

2002 «Al Qaeda, sventato attacco a San Petronio Bologna, il piano stragista preparato da una cellula milanese. Emissario di Bin Laden arrestato in Gran Bretagna», *Corriere della Sera*, 23 giugno 2002, 5.

Fasano, Giusi e Fiorenza Sarzanini

2002 «Dante e il supplizio del Profeta: L'affresco gotico contestato», *Corriere della Sera*, 23 giugno 2002, 5.

Fasano, Giusi

2009 «Preparavano attentati al metro: Ordinanze per cinque magrebini», *Corriere della Sera*, 4 giugno 2009, 30.

Fedrigotti, Paolo

2009 «Esprimere l'inesprimibile: La concezione dantesca della beatitudine», *Divus Thomas*, 112, 1, 2009, 17-193.

Gabrieli, Giuseppe

1921 *Dante e l'Oriente*, Bologna, Zanichelli.

Gabrieli, Francesco

1965 *Lecture e divagazioni dantesche*, Bari, Edizioni del Centro Librario.

1984 «Maometto», in Umberto Bosco, a cura di, 1984, *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 3, FR-M, 815-6.

Gaimari, Giulia

2014 «Il sorriso dei beati nella *Commedia*. Un'interpretazione letterale», *Lettere Italiane*, 66, 4, 2014, 469-495.

Ledda, Giuseppe

2018 «Poesia e agiografia nella “Commedia”», in Giuseppe Ledda, a cura di, *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale*, in ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2018, 215-258.

Malaguti, Maurizio

1998 «La metafisica del volto nel “Paradiso” di Dante», *Nuova Umanità*, gennaio-febbraio, 1998, 135-158.

Martini, Carlo Maria

2000 «“Paradiso”. Se l’uomo guarda il volto di Dio», *La Repubblica*, 9 settembre 2000, 50-51.

Mercuri, Roberto

2016 «Figure femminili bibliche nella “Comedia” di Dante», *Linguistica e letteratura*, 1-2, 2016, 61-69.

Merola, Anna

2001 «Affresco offensivo», *Corriere della Sera*, 30 giugno 2001, p. 44.

Monti Vittorio

2002 «Minacce e video in San Petronio: Cinque arresti», *Corriere della Sera*, 21 agosto 2002, p. 11.

Osman, Hassan

1955 «Dante in Arabic», in The Dante Society, a cura di, *73rd Annual Report of the Dante Society*, Boston, Ginn & Co. (for the Dante Society), 1955, 47-52.

Sanguineti, Edoardo

1990 «I mille volti degli angeli danteschi», *Abstracta*, 5, LIII, 28-33; poi in Edoardo Sanguineti, *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992, 263-271 con il titolo: «Gli angeli della “Commedia”».

Sarzanini, Fiorenza

2002 «D’Ambrosio frena: niente allarmismi», *Corriere della Sera*, 25 giugno 2002, 11.

Simmonot, Dominique

2002 «Le Souvenir de Saint-Bernard», *Libération*, 3 settembre 2002, 4-5.

Travi, Ernesto

1980 «Il tema del corpo nella Divina Commedia», *Comunicazioni sociali*, 2, 3-4, 1980, 34-61

Vettori, Vittorio

1965 «Il profilo dei santi», in Vittorio Vettori, *Storia di Dante*, Livorno, S.E.I.T., 1965, 145-150; anche in *La Palabra y el hombre. Revista de la Universidad veracruziana* (Xalapa), 35, 407-429 (all’interno del saggio *El sentido del Paraíso*).

Massimo Leone è Professore ordinario di Filosofia della Comunicazione, Semiotica della Cultura e Semiotica Visiva presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione dell’Università di Torino, Professore part-time di Semiotica presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell’Università di Shanghai, Cina, Membro Associato

di Cambridge Digital Humanities, Università di Cambridge, e direttore del Centro di Studi Religiosi della Fondazione Bruno Kessler di Trento. È stato visiting professor in diverse università dei cinque continenti. È autore di quindici libri, ha curato più di cinquanta volumi collettivi e pubblicato più di cinquecento articoli in semiotica, studi religiosi e studi visivi. È il vincitore di un ERC Consolidator Grant 2018, il più prestigioso finanziamento di ricerca in Europa. È caporedattore di *Lexia*, la rivista di semiotica del Centro di ricerca interdisciplinare sulla comunicazione dell'Università di Torino, caporedattore di *Semiotica* (De Gruyter) e direttore delle collane "I Saggi di Lexia" (Aracne), "Semiotics of Religion" (Walter de Gruyter) e "Advances in Face Studies" (Routledge).