

# «Col quale il fantolin corre a la mamma»: el gesto y la vulnerabilidad en el *Purgatorio*

EMA TOMIOZZO

Universidad Autónoma de Madrid

## RESUMEN

La plasticidad y riqueza de las imágenes de la *Commedia* se encuentra, para muchos críticos, en la raíz de la fortuna de su recepción a través de los siglos. Heather Webb (2022) atribuye parte de su poder visual a las minuciosas descripciones de gestos y movimientos corporales que recorren el poema y se despliegan en un plano doble: lo legible y lo visible. Para “destilar” desde lo visual el contenido político y ético de la gestualidad en el *Purgatorio*, Webb se apoya en la propuesta de análisis geométrico-postural del sujeto elaborada por la filósofa Adriana Cavarero (2016) y comprende la *Commedia* como un «sistema gestual dinámico de inclinación hacia el prójimo, una suerte de *ethos* de proximidad» (2022: 1). El sujeto del *Purgatorio* estaría, entonces, definido por su inclinación dinámica hacia el otro, en oposición al sujeto recto y verticalmente autosuficiente. En la misma línea, Anna Maria Chiavacci Leonardi (1984) identifica el origen de la *dolcezza* del *Purgatorio* en la aceptación por parte de sus habitantes de la propia insuficiencia para alcanzar la salvación sin la ayuda del prójimo y la misericordia divina. Este artículo pretende armonizar las aproximaciones de estas autoras para abordar la manera en que la gestualidad construye en el *Pur-*

*gatorio* una retórica de vulnerabilidad e interdependencia que permea la relación del sujeto con los otros y con Dios, y explorar las posibilidades que ofrece el cuerpo como espacio textual a la vez ajeno y propio al lector en el proceso de recepción.

PALABRAS CLAVE: *Purgatorio*, corporalidad, gesto, inclinación, vulnerabilidad.

#### ABSTRACT

The plasticity and richness of the images in the *Commedia*, is, for many critics, at the root of the fortune of its reception throughout the centuries. Heather Webb (2022) ascribes part of its pictorial power to the meticulous descriptions of gestures and bodily movements in the poem, which, by virtue of their visuality, unfold in a double hermeneutic domain: the legible and the visible. To “distill” the ethical and political contents of gesture in *Purgatorio*, Webb resorts to the geometric-postural analysis of the subject developed by philosopher Adriana Cavarero (2016) and understands the *Commedia* as “a [...] dynamic gestural system of inclination towards one’s neighbour, a sort of *ethos* of proximity” (2022: 1). The subject in *Purgatory* is thus defined by way of its dynamic inclination towards the encounter of others, and constructed in opposition to the upright and vertically self-sufficient subject. Likewise, the *dolcezza* that for Anna Maria Chiavacci constitutes the specificity of *Purgatorio* stems from its inhabitants’ acceptance of their own insufficiency to reach salvation without the aid of their neighbours and the mercy of God. This article seeks to harmonize the ideas of these authors to address the way in which gestuality constructs in Dante’s *Purgatorio* a rhetoric of vulnerability and interdependence that permeates the relationship of the subject with others and with God; as well as to explore the interpretative possibilities that the body offers as a textual space in the process of reception.

KEY WORDS: *Purgatorio*, corporeality, gesture, inclination, vulnerability

EL CUERPO Y EL GESTO EN LA *COMMEDIA*: INCLINACIÓN Y RECTITUD

La corporalidad como temática de estudio se ha desplegado de manera abundante e interdisciplinar en las humanidades desde los años ochenta (Blackman 2021; Fraser y Greco 2001) y en los últimos años ha producido interesantes aportaciones también en el campo de la dantología. Robin Kirkpatrick señala que en la concepción del ser humano en la obra de Dante, el cuerpo ocupa un lugar «desconcertantemente central» (1994: 236) y, en la misma línea, Heather Webb (2016) incide sobre la importancia del cuerpo en la noción de *persona* que Dante desarrolla, así como sobre el lugar central que la gestualidad ocupa en su *Commedia*, donde los signos corporales no solamente acompañan a la palabra escrita sino que también actúan por sí mismos de forma similar al texto verbal (2022: 3).

Juan Varela-Portas de Orduña subraya la importancia de la dimensión plástica y visual de la *Commedia* en su recepción a través de los siglos y su particular capacidad para generar «imágenes indelebles [...] en forma de escenas, de momentos, de gestos» en la imaginación de sus lectores (2022: 80). En la misma línea, Heather Webb toma como punto de partida la cultura visual en la que se enmarca el contexto de producción de la obra poética de Dante, así como la prolífica tradición iconográfica que emergería de su recepción, y defiende su pertenencia a un “ecosistema” de textos que son tanto verbales como visuales: es necesario pensar la poesía de Dante también desde su dimensión visual (2022: 2). El estudio del gesto plantea especiales dificultades metodológicas y terminológicas, y por ello excede las herramientas tradicionales de la dantología y el estudio de la literatura: puesto que se ubica en un terreno intermedio entre «lo visible y lo enunciable», un estudio del gesto en la literatura exige la incorporación de aportaciones de otras disciplinas más habituadas a tratar con lo visible (Webb 2022: 14). Al mismo tiempo, el gesto excede también el ámbito de lo visible, en tanto que la respuesta humana al movimiento corporal tiene lugar «in part through forms of knowledge that we cannot readily articulate» (Webb 2022:14). Para superar esta dificultad

inicial, Webb recurre al concepto de «kinesic intelligence» desarrollado por Ellen Spolsky (1996). Partiendo de la hipótesis de la modularidad cerebral,<sup>1</sup> Spolsky concibe la mente como un conjunto de procesos y sistemas heterogéneos, cada uno de ellos especializado en la respuesta a diferentes clases de estímulo (Spolsky 1996: 158). Desde esta perspectiva, todo tipo de conocimiento, inclusive el conocimiento estético, es el resultado de un proceso complejo de elaboración e integración de la información multiforme obtenida de los distintos módulos cerebrales, que nunca puede ser «calibrada» de manera completa o exhaustiva (1996: 158). La recepción de una obra literaria, por lo tanto, no debe ser únicamente comprendida en términos verbales, sino como producto de la interacción entre diferentes competencias –visuales, cinéticas, lingüísticas, sociales– que son conjugadas y calibradas para configurar un «conocimiento elaborado» (1996: 178). Este planteamiento es la base para abordar el estudio de lo gestual en la literatura:

A reader's access to literary texts, however, also depends, for example, on the ability to construct visual images, and then to draw analogies and inferences from those images as well as from words. An account of a reader's ability to produce mental imagery in response to words will clearly be an important aspect of a theory of receptive competence. [...] The understanding of pictures requires kinesic intelligence, itself dependent on visual intelligence. If we can see how people feel, we can imagine how they look, and then how they feel, from descriptions in language of how they look. This kind of multiple embedding is of course the site of conflict as well as confirmation. An interpretive theory will have to account for both (Spolsky 1996: 159).

Es decir, en la lectura de una descripción gestual no intervienen solamente competencias lingüísticas, sino que también responde la “inteligencia cinética” del lector (Webb 2022: 15) puesto que el gesto se sitúa

---

<sup>1</sup> Este concepto y su relación a la teoría de la literatura es explorado en mayor profundidad en Spolsky 1993.

en un territorio marginal entre el conocimiento cultural y el conocimiento biológico:

some of the intrigue of attempting to view medieval gestures is that we do so from the position of both an insider and an outsider. There is some level of bodily or biological knowledge that allows us, often, to replicate the gesture physically, to experience it somatically. But we cannot see it as a medieval viewer would have seen it, mediated through different accretions of visual vocabularies and resonances (Webb 2022: 17).

Con esta afirmación, Webb abre posibilidades de estudio muy interesantes: si bien el tema de la corporalidad y el gesto en la *Commedia* exige ser abordado desde la conciencia de su otredad histórica y su contexto cultural, también existe un terreno común entre lector contemporáneo y lector medieval.<sup>2</sup> La complejidad –biológica, filosófica, sociológica, política, religiosa, estética– que el cuerpo reúne como tema literario permite explicar una de las dimensiones del atractivo que la *Commedia* conserva también en su recepción actual por parte de lectores que ya no poseen aquellos «vocabularios y resonancias visuales» que Webb atribuía a sus receptores medievales. Es decir, si bien muchos gestos requieren una contextualización particularmente medieval, otros «will have a certain semantic and affective density that accrues from this accumulation of memories triggered by the specificity of Dante’s description» (Webb 2022: 17).

---

<sup>2</sup> Es por el reconocimiento de esta ambigüedad y espesor semántico en las descripciones gestuales que Webb no plantea la “decodificación” como uno de los objetivos principales de su estudio (2022: 18). En esto difiere de aproximaciones anteriores al estudio de la gestualidad en la *Commedia*, como la de Díaz-Corrales (2004), que defiende una comprensión alegórica y estrechamente codificada del gesto: «Parece, pues, verosímil que los gestos, [...] puedan tener, además, por lo que hemos visto, otros sentidos ocultos tras el literal y dependientes del contexto en el que se producen, o lo que es lo mismo, sentidos alegóricos que los exégetas medievales veían en todo lo que les rodeaba» (2004: 27). La postura de Webb se acerca, en cambio, a la de Kirkpatrick (1994), para quien «to read bodies is to read not meanings but rather the degrees of density or opacity in which the particular presence of another being impinges upon us» (247).

La propuesta de Webb, por todo lo dicho, permite establecer un acercamiento al gesto en la *Commedia* que le concede una “semanticidad” fundamental, que es ajena históricamente a la vez que inmediatamente accesible para el lector del presente; y el valor significativo del gesto merece ser estudiado en tanto que conforma una suerte de «coreografía» cuyas implicaciones son tanto estéticas, como éticas, políticas y espirituales (Webb 2022: 1).

Es desde este marco interdisciplinar que envuelve el estudio del gesto que Heather Webb recurre a las ideas de la filósofa italiana Adriana Cavarero (2016) para caracterizar el *ethos* del *Purgatorio* en términos de «sistema gestual dinámico de inclinación hacia el prójimo» (Webb 2022: 1). Cavarero realiza una interrogación del sujeto occidental desde el marco de una geometría de la postura y trabaja con dos modelos gestuales asociados a dos construcciones ontológicas opuestas: la “inclinación” y la “rectitud”. Cavarero afirma que la rectitud y la verticalidad han proporcionado las coordenadas gestuales y filosóficas fundamentales a partir de las cuales se ha construido la idea de sujeto en Occidente (2016: 6). Sin embargo, la construcción recta del sujeto habría “oscurecido” otra posibilidad de figuración, para Cavarero probablemente más natural al ser humano en su relación con otros sujetos, esto es, la inclinación (2016: VII). La imposición del *uomo retto* como modelo ontológico básico, por lo tanto, habría implicado una hostilidad sistemática por parte de la tradición filosófica occidental hacia la figuración “inclinada” del ser humano (Cavarero 2016: 1). La inclinación constituye una amenaza ético-moral para el *uomo retto* cuando significa ‘pasión’, pero su mayor peligro radica en su significado geométrico básico: «every inclination turns outwards, it leans out of the self in the direction of whatever may affect me from the outside world» (Arendt en Cavarero 2016: 5). Es decir, la inclinación es, ante todo, una amenaza estructural para la estabilidad del sujeto, puesto que tiene la capacidad de empujarlo hacia el exterior, fuera de su centro de gravedad, y el *uomo retto* o *upright man* exaltado por la tradición filosófica «more than an abused metaphor, is literally a subject

who conforms to a vertical axis, which in turn functions as a principle and norm for its ethical posture» (2016: 6).

Al igual que en Webb y Spolsky, el planteamiento de Cavarero se sustenta sobre una atribución de semanticidad al cuerpo humano en movimiento, de tal forma que cada una de estas posturas puede contener y encarnar dos modelos diferentes de subjetividad. Por su potente dimensión visual y ético-política, la inclinación y la rectitud –como identifica Webb– resultan herramientas analíticas de gran interés para abordar la construcción del sujeto en el *Purgatorio*, pero en su encuentro con el texto dantesco, sin embargo, la estructura dicotómica propuesta por Cavarero exige ser matizada, no solamente para poder incorporar también el particular significado –gestual, ético, lingüístico– de la *rettitudine* en el contexto histórico de la obra de Dante, sino también para acoger la pluralidad y dinamicidad de las descripciones corporales en la *Commedia*, donde el cuerpo es un espacio semántico variado y tensionado que, como veremos, es capaz de integrar ambas posturas en el arco de un mismo movimiento ascensional. No obstante, en la línea de Webb, comprendemos la diversidad del gesto y el cuerpo en el *Purgatorio* como distintas manifestaciones de un mismo «*ethos* de proximidad», de un mismo «paradigma de vulnerabilidad» en términos de Cavarero (2016: 13), que se encarna corporal y simbólicamente en la figura de la “inclinación”.

Es importante mencionar que, en la *Commedia*, la ‘*rettitudine*’ no implica necesariamente una hostilidad hacia la inclinación, sino que ambos modelos se entrelazan de manera compleja en el texto, obedeciendo a la variedad de sustratos filosóficos y teológicos sobre los que se construye y que en él interactúan. Según la *Enciclopedia Dantesca*, el concepto de ‘rectitud’ tiene su única ocurrencia en vulgar en *Cv* IV xxi 14, donde aparece empleado en el contexto de las doctrinas éticas agustinianas y aristotélicas mediante una metáfora agreste: como un tallo crece en dirección rectilínea hacia el sol, el hombre debe nutrir su apetito hacia el bien mediante la contención de las pasiones (1970 «*Rettitudine*»):

E però vuole santo Augustino, e ancora Aristotile nel secondo de l'Etica, che l'uomo s'ausi a ben fare e a rifrenare le sue passioni, acciò che questo tallo, che detto è, per buona consuetudine induri, e rifermisi ne la sua rettitudine, sì che possa fruttificare (Cv IV xxi 14).

De este pasaje parece desprenderse un imaginario de la rectitud según lo define Cavarero: una figuración del ser humano como construido postural y moralmente sobre un eje vertical que debe excluir la *inclinación* tanto en su definición geométrica –desviación hacia el exterior de un eje vertical– como ética, entendida como *pasión*.

Sin embargo, la complejidad emerge del hecho de que este sustrato moral de rectitud convive en la *Commedia* con otros modelos que parecen reclamar una subjetividad *inclinada*. En esta línea, observa Giuseppe Ledda (2015) que la humildad, entendida como pilar fundamental en la construcción de la identidad de Dante, como narrador y como protagonista, opera en el poema a través de modelos bíblicos como el del rey David –para Ledda «modello archetipico del peccatore che, consapevole del proprio peccato, invoca la misericordia di Dio, disponendosi a compiere un pieno processo penitenziale» (2015: 228). Para Auerbach, la humildad se entrelaza con lo sublime en el imaginario cristiano desde la misma historia de la vida y la pasión de Cristo:

La concepción del hombre, de aquello que en él podía ser admirable y digno de imitación, se modificaba profundamente; Jesucristo se convierte en modelo a seguir, e imitando su humildad cabe la aproximación a su majestad; a través de su humildad ha alcanzado él mismo el culmen de su majestad, encarnándose no en un rey terrenal, sino en un personaje vil y despreciado (1998: 142).

La complejidad que emerge de la interacción de estos sustratos teológicos y filosóficos hace complicado y poco fructífero un análisis dicotómico de la inclinación y la rectitud como posibilidades mutuamente excluyentes en la configuración del sujeto en la *Commedia*. Tanto en su

dimensión gestual-visual, como en su dimensión moral-religiosa, ambas posturas forman parte del mismo recorrido humano hacia la salvación.

### CUERPO Y *DOLCEZZA* EN EL *PURGATORIO*

Tras esta aproximación inicial, la dificultad de desentrañar la especificidad del *Purgatorio* con respecto a las otras cánticas se hace aparente. Chiavacci Leonardi busca adentrarse en esta complejidad al defender la existencia en el Segundo Reino de una cualidad estructural-poética de complicada identificación:

Circola per la cantica un'aura –che diremmo, provvisoriamente, d'incanto– una dolcezza di atti, di suoni, di aspetti [...]. Tale particolare atmosfera propone dunque tuttora un problema critico: si tratta di penetrare il senso di questa delicatissima e quasi indefinibile aura che tutto avvolge e che è l'essenza stessa, la forma poetica, del *Purgatorio* (1984: 3).

Para Chiavacci Leonardi, lo que verdaderamente diferencia a las almas del *Purgatorio* de las almas del *Inferno* es algo mucho más fugaz e intangible que la gravedad de los pecados cometidos en vida o la virtuosidad de la conducta. Lo que las diferencia es, en esencia, un movimiento: la capacidad de «rivolgersi a Dio» (Chiavacci Leonardi 1984: 4). El *Vocabolario Treccani* define el verbo '*rivolgere*' en su forma reflexiva como «Volgersi verso una direzione o una persona con il viso o con tutto il corpo [...] o con il discorso» en sentido literal, y como «ricorrere a una persona per aiuto, collaborazione, informazioni, ecc» en uno de sus sentidos figurados (2022 «Rivòlgere»). El marco teórico de Cavarero permite apreciar la estructura profunda de este verbo con mayor claridad: *rivolgersi* en la dirección de una de una persona implica una ruptura del eje verticalizante del sujeto; es decir, como acción traza una línea inclinada porque implica un abandono de la postura recta y autosuficiente en dirección de algo o alguien externo al yo (Cavarero 2016: 5). Es precisamente este *rivolgimento* o inclinación lo que permite

la salvación de grandes pecadores como Manfredi: «Orribil furon li peccati miei / ma la bontà infinita ha sì gran braccia / che prende ciò che si rivolge a lei» (Pg III 120-123). Incluso cuando es empleado en términos alegóricos, el verbo *rivolgersi* por sí mismo genera una fuerte impresión tanto visual como gestual en el lector. Porque las almas del *Purgatorio* se inclinan en dirección de los otros y de Dios, rige la cántica aquello que Webb llama «ethos of proximity» y que Chiavacci Leonardi abarca dentro del concepto de *dolcezza*; los sujetos del *Purgatorio* se necesitan entre ellos y necesitan la misericordia de Dios para salvarse, no constituyen unidades aisladas ni autosuficientes.

De la misma forma que Dante necesita la ayuda de las almas del *aldilà* para poder realizar su viaje, las almas penitentes de la segunda cántica necesitan la ayuda de sus pares vivientes para poder acercarse a la salvación, y los encuentros entre ellos se constituirán como una admisión constante de la propia insuficiencia. Durante toda la cántica son numerosos los ruegos que las almas realizan a Dante de hacer llegar a sus seres queridos la noticia de su encuentro y la petición de que recen por ellas. Los parlamentos de estas almas se presentan para Chiavacci Leonardi «tutti sommessi, quasi detti in pianissimo, tutti affidandosi alla bontà o innocenza altrui» (1984: 12) y en cada uno de ellos

risuona sempre una stessa corda, che diremmo pietosa e umile, mansueta e senza pretese: se puoi, se ti ricorderai, se altri si ricorderà... Esse vogliono dire tutte la stessa cosa: coscienza della propria colpa, e della propria insufficienza alla salvezza. Essi sanno che come non per merito proprio son salvi, così non per proprio merito saliranno più presto al cielo. Questo è il senso profondo della loro mitezza (1984: 12).

La salvación, por tanto, no corre a cuenta del mérito o virtud de las almas en vida: como Manfredi, deben arrojarse a los “grandes brazos” de Dios, que los acogerá por horribles que hayan sido sus pecados. El *Purgatorio*, afirma Chiavacci Leonardi, es el «regno del gratuito [...] che non conta, che non misura, che non dà a ciascuno il suo, ma molto di più»

(1984: 10). La misericordia de la divinidad ante los ruegos de las almas traza una suerte de “inclinación doble”: al otro lado del pedido de ayuda del ser humano, que se extiende verticalmente hacia arriba buscando la salvación, hay una divinidad misericordiosa que se inclina hacia él para tomarlo entre sus brazos. Mientras el *Inferno* se regía por la justicia, el *Purgatorio* obedece a la ley del amor (Chiavacci Leonardi 1984: 9), la «más frecuente y temida de las inclinaciones» (Cavarero 2016: 6). Amar, explica Cavarero (2016), es una amenaza al equilibrio del sujeto recto porque significa ser movido fuera del eje del yo en la dirección de un otro, en lugar de mantener una persecución autárquica de autonomía. Es decir, amar significa inclinarse hacia fuera o, en términos dantescos, significa un *rivolgimento*. La condición de posibilidad de este *rivolgimento*, tanto hacia los otros como a la divinidad, hunde sus raíces en una concepción del ser humano como indisolublemente ligado a su cuerpo, incluso después de la muerte y a la espera de la resurrección física que ocurrirá con el Juicio Final (Kirkpatrick 1994: 244). Porque la corporalidad es precisamente lo que permite la relacionalidad entre los penitentes en el *Purgatorio*, entre los penitentes y Dante, y entre los penitentes y el lector (Webb 2016: 16), el cuerpo “aéreo”, la condición de *ombra*, es un mecanismo que permite a las sombras actuar como personas, como individuos que todavía poseen sus cuerpos animados y que por lo tanto, pueden amar y ser amados (Webb 2016: 14): «The possibility of the temporal and atemporal extension of persona into the afterworlds depends on the function of the aerial body as enabling gestural, postural, and affective relation» (Webb 2016: 17). Kirkpatrick también nota cómo los cuerpos y sus movimientos son una parte fundamental en la construcción del peculiar paisaje ético, religioso y afectivo que caracteriza el *Purgatorio*, «where the body, in the finest detail of movement and response, quickly becomes an object of disinterested love» (1994: 245). El pasaje de Manfredi es un ejemplo particularmente ilustrativo de esta insistencia sobre el cuerpo como pilar central del paradigma ético y teológico del *Purgatorio*. El alcance de la *bontà infinita* aparecía encarnado en la imagen de *le gran braccia*, pero este pasaje también llama

la atención sobre el cuerpo de Manfredi, tanto su cuerpo “aéreo”, como el recuerdo de su cuerpo mortal. La descripción de su belleza física que antecede a su parlamento es interrumpida por una conjunción adversativa (*ma*) que guía la mirada del lector hacia una herida en el rostro de Manfredi, que divide una de sus cejas en dos —«ma l’un de’ cigli un colpo avea diviso» (*Pg* III 108). La voz del propio Manfredi reclama a continuación la atención de Dante y del lector —«Or vedi» (*Pg* III 110)— hacia otra herida, esta vez en su pecho. Esta segunda *piaga* en su cuerpo de sombra se corresponde con las «due punte mortali» que recibió en su cuerpo terrenal (*Pg* III 118) y que serían la causa de su muerte. Heridas que, señala John Freccero, son inexplicables en un cuerpo aéreo, puesto que se presentan como intrusiones accidentales en la corporalidad ideal del más allá, y por lo tanto «exigen» ser interpretadas (1986: 196). Kirkpatrick (1994) discute, sin embargo, esta insistencia por parte de Freccero sobre la necesidad de la interpretación simbólica de las representaciones corporales en la *Commedia* (1986: 199): el énfasis que Dante ejerce sobre la particularidad física no debería ser ignorado, y en lugar de desviar la atención del cuerpo humano, es necesario acercarla constantemente hacia él (1994: 246): «to read the *Commedia* in full means that we must attend to the body» (1994: 242). En el pasaje de Manfredi, las imágenes corporales no solamente acompañan al desarrollo ético y teológico, sino que una parte de este desarrollo está “constituido” por estas imágenes; es decir, es indisociable de ellas y en ellas descansa una parte fundamental de su construcción semántica. El relato de Manfredi sobre los restos de su cuerpo terrenal es particularmente memorable por su poder visual y su potencia afectiva: la posposición del posesivo en «l’ossa del corpo mio» (*Pg* III 127) enfatiza la intensidad del vínculo tanto afectivo como ontológico-teológico de cuerpo y alma en la concepción humana de Dante, y este efecto es intensificado por el verso 130, «Or le bagna la pioggia e move il vento», que escenifica sensorialmente la brutalidad del cuerpo exhumado: «esso corpo è interamente disfatto, disgregato, e la polvere delle sue ossa, mista a quella del terreno, è

sollevata dal vento» (Porena *ad Pg* III 130-131). En la misma línea, Bosco y Reggio observan:

Sembra in quest'ultima terzina, e più ancora nella seguente, di sentire un lieve senso di malinconia alla memoria dei suoi poveri resti dissepoliti e dispersi: nota profondamente umana che non disdice (e ne vedremo altri casi ancor più evidenti) ad un'anima del Purgatorio, in cui i ricordi terreni sono ancora, seppur sfocati, vivi e operanti (*ad Pg* III 124-129).

La corporalidad, por todo lo visto, juega un papel fundamental en la construcción de la *dolcezza* del *Purgatorio*, tanto en lo que respecta a la misericordia que caracteriza la divinidad, como en el paradigma de vulnerabilidad bajo el cual se articula la idea del ser humano.

Chiavacci Leonardi ubica la fuente bíblica de la *dolcezza* del Purgatorio en las *Bienaventuranzas* del Sermón de la Montaña: «el manifiesto del mundo cristiano frente al antiguo» (1984: 5). Son bienaventurados «los que lloran, pues ellos serán consolados», «los humildes, pues ellos heredarán la tierra», «los misericordiosos, pues ellos recibirán misericordia» (*Mt.* 5:3 129) Así, Buonconte es salvado *per una lagrimetta* (*Pg* V 107), y lo mismo Manfredi que, antes de morir llora rindiéndose a la divinidad: «Poscia ch'io ebbi rotta la persona / di due punte mortali, io mi rendei, / piangendo, a quei che volontier perdona» (*Pg* III 118-120).

A partir de todo esto, podemos afirmar que la *rettitudine* moral, entendida como apetito hacia el bien, no traza una línea vertical, autosuficiente y sin desvíos hasta Dios; la salvación no puede alcanzarse sin un reconocimiento previo de la propia falta y sin la misericordia de otros. Lo que Dante cifra en esta *dolcezza* que envuelve al *Purgatorio* es lo que Webb denomina «ethos of proximity» (2022) y lo que para Cavarero es un «modelo ontológico relacional» basado en la inclinación (2016: 11). Dante escoge asumir la vulnerabilidad como paradigma de lo humano (Cavarero 2016: 13) y la receptividad a esa vulnerabilidad como paradigma de lo divino. Entre humano y Dios se produce una relación que espeja la in-

fancia y la maternidad, que son, para Cavarero, los modelos arquetípicos de inclinación:

Adam, who was created as a “perfect man”, probably did assume an erect posture right away. Those born from women, by contrast, evoke a kind of subjectivity already caught up in folds, dependencies, exposures, dramas, knots, and bonds. However grounded in a naturalistic intuition of space it may seem to be, the individual who is vertically encapsulated in its autarchic pretense [...] has no actual correspondence to real life (Cavarero 2016: 130).

De manera semejante a la construcción de lo humano y lo divino en el *Purgatorio*, Cavarero concibe la naturaleza humana como arraigada en la inclinación por efecto de su limitación material y vulnerabilidad intrínsecas, y la relación entre madre e hijo como eminentemente desigual y desequilibrada, donde el niño es el emblema de la dependencia unilateral y absoluta (2016: 13) y la madre representa la inclinación gratuita hacia el otro, los “grandes brazos” misericordiosos que no dan «a ciascuno il suo, ma molto di più» (Chiavacci Leonardi 1984: 10). Este modelo relacional es, entonces, el que se repite a menor escala entre las almas del *Purgatorio*: Dante promete ayudar a aquellos que se lo piden, aunque no tengan nada que ofrecerle a cambio, y de la misma forma Dante es ayudado por otros. En pocas palabras: no existe rectitud moral en el *Purgatorio* sin inclinación hacia el exterior. De esta cántica puede destilarse, entonces, una imagen del ser humano compleja, con un eje flexible y dinámico (Webb 2022: 1) que se inclina hacia los otros a la vez que se yergue recto hacia la divinidad.

#### EL *GIUNCO*: LA INCLINACIÓN DINÁMICA

La síntesis entre ambas posturas tiene otro antecedente bíblico en varias sentencias evangélicas que encapsulan este movimiento en un retruécano: «porque el que se enaltece será humillado, y el que se humilla será enaltecido» (*Lc.* 14:11, *Lc.* 18:14, *Mt.* 23:12). Retomando el lenguaje

botánico en el que Dante enmarca el término *rettitudine* —el tallo que crece recto— podemos recurrir al *giunco* como representación visual metafórica de este modelo ontológico que rige el *Purgatorio*. La imagen del junco marca la entrada al *Purgatorio* en el canto primero: en orilla de la playa, Dante y Virgilio encuentran a Catón, que les da las primeras indicaciones para iniciar su camino de penitencia: «Va dunque, e fa che tu costui ricinghe / d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso, / sì ch'ogne sucidume quindi stinghe» (*Pg* I 94-96). Para poder entrar, Virgilio debe lavarle a Dante la cara con rocío para quitarle todas las impurezas del aire del Infierno y ceñirle los costados con un junco, que al ser arrancado vuelve a renacer milagrosamente. El contenido simbólico del lavado de la cara como rito de pasaje remite a la purificación del ánimo (Chiavacci Leonardi *ad Pg* I 94), pero, como señala Attilio Momigliano, el ceñir del junco es un acto que por sí solo carece de sentido y al cual resulta inevitable buscarle un trasfondo simbólico (*ad Pg* I 94-95). La imagen del junco en Dante bebe de *Is.* 35.7-10 —«El páramo será un estanque / lo reseco un manantial, / habrá hierba, cañas y juncos»— (Fosca *ad Pg* I 133-136) y del ramo de oro que Eneas debe arrancar para entrar al Hades en *Aen.* VI 143-144 (Hollander *ad Pg* I 133-136), pero, tal y como se presenta en la *Commedia*, sería la imagen de la virtud de la humildad (Chiavacci Leonardi *ad Pg* I 103, Momigliano *ad Pg* I 94-95). El junco, por su flexibilidad, es la única planta que puede vivir en las orillas del mar, puesto que se pliega ante los golpes de las olas en lugar de endurecerse:

Ecco la ragione per cui il giunco è scelto per questa funzione simbolica: perché è semplice e modesto, e si piega alle percosse, assecondandole, come l'umile alla sventura. Solo l'umiltà può dunque accettare serenamente la punizione che Dio infligge (Chiavacci Leonardi *ad Pg* I 103).

Esta imagen, para Chiavacci Leonardi, apunta a un determinado modelo ontológico a partir del cual Dante se configura como sujeto: «Simbolicamente, la schiettezza [del giunco] indica la semplicità del cuore, le fronde gli orgogliosi e vani pensieri del superbo» (*ad Pg* I 103). El junco,

por definición, habita todos los espacios del arco de movimiento que lleva desde la inclinación a la elevación, sin cristalizar en ninguno. Esta imagen ofrece un contraste a la figuración del ser humano como árbol que, en la tradición judeocristiana, se emplea de manera frecuente para significar la disposición vertical de las criaturas que se elevan en línea recta entre los polos del cielo y la tierra:

Within Christian morality, the subject's verticality, together with the tree's kindred botanical symbolism, function as a map to salvation: the erect posture, which functions as a model for moral rectitude, is a guarantee of Paradise (Cavarero 2016: 61).

Resulta, entonces, interesante la propuesta alternativa de sujeto que en el *Purgatorio* se dibuja, donde la humildad no implica rigidez estoica y la ascensión divina no implica rectitud y autarquía; sino, como el junco, la capacidad de constantemente desviarse del eje vertical del sujeto en dirección a otros. En pocas palabras: en la caracterización ética, religiosa y ontológica del sujeto en el *Purgatorio* está inscrita la flexibilidad gestual.

#### LA VULNERABILIDAD Y EL IMAGINARIO FAMILIAR EN EL CANTO XXX DEL *PURGATORIO*

Para Chiavacci Leonardi, con el canto XXX del *Purgatorio* «si tocca [...] il cuore stesso del poema» (in Alighieri 2019: 875). En el paraíso terrestre, tras la procesión *dei ventiquattro seniores*, aparece Beatrice en una nube de flores que arroja un coro de ángeles. Dante, conmocionado y tembloroso por el regreso de su antiguo amor, se gira a la izquierda buscando a Virgilio pero este, sin aviso, ha desaparecido. Dante llora sin consuelo, y Beatrice, inesperadamente, se muestra severa: antes de poder atravesar el Leteo y expiar sus culpas, deberá derramar más lágrimas, pero de arrepentimiento:

Tosto che ne la vista mi percosse  
 L'alta virtù che già m'avea trafitto  
 prima ch'io fuor di puerizia fosse,

volsimi a la sinistra col respitto  
 col quale il fantolin corre a la mamma  
 quando ha paura o quando elli è afflitto,

per dicere a Virgilio: “Men che dramma  
 di sangue m'è rimaso che non tremi:  
 conosco i segni de l'antica fiamma”.

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi  
 di sé, Virgilio dolcissimo patre,  
 Virgilio a cui per mia salute die'mi;

né quantunque perdeo l'antica matre,  
 valse a le guance nette di rugiada  
 che, lagrimando, non tornasser atre.

“Dante, perché Virgilio se ne vada,  
 non pianger anco, non piangere ancora;  
 ché pianger ti conven per altra spada”

(Pg XXX 40-57).

La tradición crítica ha interpretado el contenido alegórico de esta escena como la Razón –facultad humana encarnada por Virgilio– que debe necesariamente dejar paso a la Fe –cualidad divina, que representa Beatrice– en el camino que recorre el *homo viator* de regreso a Dios (Bosco y Reggio, Pasquini y Quaglio *ad Pg XXX 10-20*). Sin embargo, para Chiavacci Leonardi,

qui non la ragione, non la Rivelazione tengono la scena. Ma Virgilio, il dolcissimo padre, il poeta solo maestro e autore, sparisce allo sguardo di Dante che piange lacrime non consolate dalla bellezza stessa dell'Eden; e Beatrice, la giovane donna dell'antico

amore, con lo stesso vestito rosso con il quale apparve per le vie di Firenze dieci anni prima, ricompare alla vista di chi tanto l'aveva amata (Chiavacci Leonardi in Alighieri 2019: 876).

Todos los elementos del texto –gestuales, poéticos– estarían al servicio de la expresión de un significado de segundo nivel, poderoso y más profundo que la tradicional lectura alegórica del pasaje: aunque el ser humano pertenece a Dios y al mundo eterno, «da solo non riesce a raggiungere, se qualcuno non viene a prenderlo» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 2019: 876). Es decir, aunque su alma tiende al bien como el tallo de una planta crece verticalmente hacia el sol, en este crecimiento debe mostrar la flexibilidad y vulnerabilidad suficiente para ser ayudado por otro. Es por este motivo que Chiavacci Leonardi ubica aquí el *cuore ideale*: en las *terzine* del canto XXX aparece cristalizada la dulzura del *Purgatorio*, el entretrejimiento de rectitud e inclinación que articulan la idea del ser humano y de Dios en la *Commedia*.

La situación de extrema vulnerabilidad en la que Dante se encuentra tras la desaparición de Virgilio y ante la severidad de Beatrice aparece elaborada poéticamente a través de una serie de llamativas imágenes materno y paterno-filiales. En esta construcción, Dante se posiciona a sí mismo en el lugar de hijo. Así, la aparición de Beatrice lo devuelve, en su estupor y turbamiento, a la *puerizia* (*Pg* XXX 42). Asustado y afligido, como ya había hecho en otros momentos difíciles del viaje (Chiavacci Leonardi *ad Pg* XXX 43), se vuelve hacia Virgilio «col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma» (*Pg* XXX 45) y, ante la ausencia repentina de este, se lamenta amargamente y tres veces pronuncia el nombre de su maestro: «Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio, dolcissimo padre, Virgilio a cui per mia salute die'mi» (*Pg* XXX 50-51). La tradición crítica ha dedicado abundantes líneas a la potencia afectiva de este pasaje:

Quante volte in pochi versi il nome di Virgilio, e con quanto affetto, con quanta tenerezza invocato! Nel punto più saliente dell'azione, in mezzo a quella festa di luci, di colori e di canti, mentre

siamo ancora oppressi di meraviglia davanti quel gioioso tripudiare di angeli e di fiori, un singhiozzo improvviso e angoscioso rompe dal petto di Dante (Pietrobono *ad Pg XXX 49-51*).

Manfredi Porena, por su lado, considera este pasaje «uno dei tratti di poesia più profonda e delicata» (*ad Pg XXX 49-51*). Bosco y Reggio señalan, en el uso de *dolcissimo padre*, «l’affermazione del suo fiducioso abbandono alla guida amorevole del maestro» (*ad Pg XXX 49-51*). En la misma línea, para Dino Provenzal, estos versos otorgan a la escena un aire de «affettuoso rammarico», puesto que «non sembra possibile continuare il viaggio senza Virgilio, che è stato [...] guida, maestro, padre» (*ad Pg XXX 49-51*). Para Ernesto Trucchi la desaparición de Virgilio se produce un poco «troppo all’inglese», sin palabras de adiós y apunta: «Quanto è profondo il dolore della separazione in colui che rimane! Pare che Dante non si sazi di ripeterne il nome, gridandolo tre volte, chiamandolo *dolcissimo padre*» (*ad Pg XXX 49-51*).

En *Pg XXX 43-50* Dante traza el esquema fundamental de la familia nuclear, donde él mismo se reafirma en la postura de hijo *-fantolin* (45)—y Virgilio es tanto *mamma* (45) como *dolcissimo padre* (51). El uso de estos dos términos refuerza con más intensidad el estado de completa vulnerabilidad e indefensión de Dante, que, con la desaparición de Virgilio se ha quedado, repentinamente, “huérfano”. Esta imagen nos devuelve a la interpretación que Cavarero realiza de la infancia:

The infant highlights the originary paradigm of human vulnerability: being defenseless, the infant is archetypal in a double sense, both because everybody’s life begins with infancy, and because the principle of infancy returns whenever, in the course of life, one happens to find oneself defenseless (2016: 104).

Es precisamente la madre la que responde a este llanto de indefensión: «*mother*, it is worth repeating, is thus above all the *name* for an inclination toward the other» (Cavarero 2016: 104).

Pero en este momento, sin embargo, el llanto de Dante queda sin respuesta. No solo desaparece la figura que concentra simbólicamente esta inclinación en términos maternos y paternos, sino que en el verso siguiente esta isotopía se abre incluso más: a Dante tampoco puede consolarlo «quantunque perdeo l'antica *matre*». El lector, ante la desolación de Dante y la tristeza de la escena, espera –o incluso desea– que sea Beatrice la que lo reconforte. Sin embargo, como señala Ernesto Trucchi:

ecco il peggio: egli ricercava una voce di conforto, e, aspra, ironica, avversa gli risuona improvvisa agli orecchi la voce di Beatrice, insensibile al suo dolore ed alle sue lagrime, sdegnata del suo stesso pianto (*ad Pg XXX 45-54*).

Beatrice se presenta casi como «ammiraglio che in poppa e in prora / viene a veder la gente che ministra» (vv. 58-59), imagen de la cual no es difícil destilar visualmente una línea recta y vertical. Es decir, se muestra en la postura que para Cavarero es opuesta a la línea oblicua que atravesaba a Virgilio-madre: «the inflexible and self-referential “I” –the one who erects himself as a vertical bar» (2016: 104). La cercanía en el cuerpo del texto de estos símiles y su poderosa plasticidad intensifican el efecto de contraste entre ellas: la rectitud de Beatrice-almirante, la pequeñez infantil de Dante, la dulzura y afecto que envuelven a Virgilio, que es madre y padre a la vez; todo ello encarnado en una disposición casi pictórica. Adriana Cavarero toma como ejemplo paradigmático de la inclinación materna el cuadro de Leonardo Da Vinci *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino*, donde vemos dos figuras maternas superpuestas, un niño, y un árbol en el fondo:

The asymmetry of this portrait, modulated as it is by inclination, translates nicely into the movement of a relationality that reflects the everyday experience of the maternal [...] while a straight tree in the background accentuates the effect. [...] The mother here is inclined over her child, who, as an emblem of dependent and vulnerable creature, attracts her in a forward motion. (2016: 99)

De la misma manera, como si de una pintura se tratase, la rectitud impasible de Beatrice expresada no solamente por medio de sus palabras, sino encarnada en el símil del almirante en la nave, acentúa visualmente el contraste con las figuras de Virgilio y Dante, como el árbol recto que se erige en el fondo de la pintura subraya la inclinación de la Virgen hacia el niño. La tradición filosófica occidental, especialmente desde la modernidad, ha construido la idea de sujeto en torno a la *rectitud* entendida como completa autonomía y ha establecido una relación dicotómica y hostil con respecto de la inclinación. A su vez, señala Cavarero, cada una de estas posturas originarias se ha asignado a cada uno de los polos binarios de las identidades tradicionales de género: «Next to the paradigm of the vertical axis, appropriated by man because of his inborn rationality, appears the paradigm of an oblique line, reserved to woman» (2016: 99). Cavarero señala las poderosas redes semánticas que se han construido hasta conformar dos polos opuestos representados por estructuras geométricas: se ponen en relación con la inclinación lo femenino, la fragilidad, lo animal, la irracionalidad, el amor. En relación con lo recto, en cambio, está lo masculino, la dureza, lo humano, lo racional, la indiferencia afectiva. Todos estos serían los semas que conforman el imaginario de lo recto y lo inclinado en el occidente actual. Es por este motivo que en este pasaje del Canto XXX, para Robert Hollander entra en juego, de hecho, una subversión de roles de género:

Again Virgil is thought of as a *mamma* [...] Virgil, it may seem, is strangely feminized in Dante's gesture toward him. However, if we consider his nurturing role in the eyes of the protagonist, the term is less disturbing. And once we observe Dante's attempt to deal with Beatrice's asperity and her «masculine» demeanor, we can see that the dynamic of this scene is built upon the reversal of gender roles, Virgil now seeming gentle and mothering, while Beatrice [...], like an admiral [...], seems more like an unforgiving father (*ad Pg XXX 43-48*).

Lo que para Hollander es una “extraña” y “perturbadora” feminización de Virgilio, puede atribuirse al no cumplimiento de los esquemas

inclinado-femenino y recto-masculino que señala Cavarero, que se amplía a medida que la isotopía familiar se va ramificando en nuevas imágenes. En los versos 76-80, Beatrice pasa de ser *ammiraglio* a ser *madre* (nótese que el término vernáculo, afectuoso, *mamma* se reserva a Virgilio) pero es una madre recta y severa. Ante sus reprimendas, Dante baja los ojos al suelo –«tanta vergogna mi gravò la fronte» (Pg XXX 78)– incapaz de mirar a Beatrice: «Così come la madre al figlio par superba, / com'ella parve a me» (Pg XXX 79-80). Imagen idéntica se retoma en el canto XXXI, entre los versos 64 y 67: «Quali fanciulli, vergognando, muti / con li occhi a terra stannosi, ascoltando / e sé riconoscendo e ripentuti, / tal mi stav'io». La postura del arrepentido está inscrita, por lo tanto, en una jerarquía que se expresa en términos familiares: Dante está en falta, avergonzado, vulnerable, como un niño que es regañado por su madre.

Como ya se había anticipado, en la construcción de la divinidad también se puede apreciar una interesante subversión de género: frente a un Dios veterotestamentario, el Dios del *Purgatorio* es profundamente misericordioso; esto es, en lugar de presentarse como un *unforgiving father*, es figurado como *gentle and mothering*, en términos de Hollander. Porque se inclina para tomar en sus “grandes brazos” a todo aquel que se yerga hacia él, el Dios del *Purgatorio* es un Dios *madre*, si entendemos *madre* de la manera en que lo entiende Cavarero, es decir, como el nombre para la inclinación hacia el otro.

## CONCLUSIONES

La plasticidad de las imágenes que los versos de la *Commedia* construyen se presta de manera fructífera a la extracción de líneas verticales, oblicuas y arcos de movimiento. Este análisis textual ha pretendido esbozar de qué manera esas líneas y movimientos construyen una determinada idea del sujeto al mismo tiempo que de la divinidad.

La complejidad de los sustratos filosóficos y teológicos que se encuentran en la base de la producción del poema suponen un desafío crí-

tico: la *Commedia* no entiende de esquemas tajantes y polaridades. Por el contrario, ofrece un sujeto flexible, humilde y vulnerable a la vez que recto y noble, un sujeto en el que pueden convivir todas estas aparentes contradicciones porque se resuelven en el marco de un mismo movimiento hacia Dios.

«Dolcezza», «inclinación», «proximidad» son nombres para diferentes aristas de la subjetividad en el *Purgatorio*; términos que se prestan a ser armonizados para elucidar en conjunto, mediante su superposición, una vivaz y compleja imagen de las relaciones humanas construidas desde un imaginario corporal. Kottman afirma que la propuesta de Cavarero permite «observar cómo las vidas humanas han sido entendidas y, por lo tanto, cómo podrían entenderse de manera diferente» (in Cavarero 2016: VIII), y es por esto que, aun hoy en día, Dante con su *poetare* puede seguir desempeñando aquella intención didáctica y profética que se encontraba en la génesis de su obra. En el *Purgatorio*, el despliegue verbal entre lo visible y lo legible, el rico tejido de influencias intertextuales, la plasticidad de las escenas, todo ello se pone al servicio de una poética de los cuerpos que permite al lector actual construir una comprensión de la subjetividad histórica dantesca, a la vez que imaginar nuevas formas de concebir la propia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES COMENTADAS DE LA *COMMEDIA*

- ALIGHIERI, D. (2019): *Divina Commedia: Purgatorio*, ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1982): *La Divina Commedia di Dante Alighieri*. ed. L. Pietrobono, Torino, Società Editrice Internazionale. Accedido desde Dartmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 21 Marzo 2025.
- ALIGHIERI, D (1979): *La Divina Commedia*, ed. A. Momigliano, Firenze, G. C. Sansoni.
- ALIGHIERI, D. (2018): *Divina Commedia. Purgatorio*. ed. N. Fosca y R. Hollander. Accedido desde Darmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 20 Marzo 2025.
- ALIGHIERI, D. (2003): *Purgatorio*. ed. R. Hollander. New York, Double Day / Anchor. Accedido desde Darmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 21 Marzo 2025.
- ALIGHIERI, D. (1979): *La Divina Commedia*, eds. U. Bosco y G. Reggio. Firenze, Le Monnier. Accedido desde Darmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 21 Marzo 2025.
- ALIGHIERI, D. (1981): *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Purgatorio*. ed. M. Porena, Bologna, Zanichelli. Accedido desde Darmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 21 Marzo 2025.

## OTRAS FUENTES

- ALIGHIERI, D. (1995): *Convivio*, ed. F. Brambilla Areno. Firenze, Le Lettere. Accedido desde Dante Online, Società Dantesca Italiana. <https://www.danteonline.it/index.html>. Visitado 20 marzo 2025.

- AUERBACH, E. (1998): *Figura*. Madrid, Trotta.
- CAVARERO, A. (2016): *Inclinations: A Critique of Rectitude*. Stanford, Stanford University Press.
- CHIAVACCI LEONARDI, A.M. (1984): *Le beatitudini e la struttura poetica del «Purgatorio»*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 161, no. 1, p. 1-29.
- DÍAZ-CORRALEJO, V. (2004): *Los gestos en la literatura medieval*, Barcelona, Gredos.
- ENCICLOPEDIA DANTESCA (1970): «Retitudine» en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/retitudine\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/retitudine_(Enciclopedia-Dantesca)/) Visitado 20 de marzo de 2025.
- FRASER, M. Y GRECO, M. (2005): *The body: A reader*, London, Routledge.
- FRECCERO, J. (1986): *Dante: The Poetics of Conversion*, Cambridge, Harvard University Press.
- LEDDA, G. (2015): *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante* en E. Boillet, S. Cavicchioli, P. A. Mellet (eds.), *Les figures de David à la Renaissance*, Ginebra, Droz, pp. 225-246.
- KIRKPATRICK, R. (1994): *Dante and the body*, en *Framing Medieval Bodies*, Kay, S., & Rubin, Manchester and New York, Manchester University Press.
- SPOLSKY, E. (1993): *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*, Albany, State, University of New York Press.
- SPOLSKY, E. (1996): *Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures*, «Poetics Today», vol. 17, no. 2, pp. 157-180. <https://www.jstor.org/stable/1773354>. Visitado 20 mayo 2025.
- TRUCCHI, E. (1936): *Esposizione della Divina Commedia*, a cura di A. Rossi, Milano, L. Toffaloni. Accedido desde Dartmouth Dante Project. <https://dante.dartmouth.edu/> Visitado 21 Marzo 2025.

- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. I. (2022): *Dante, poeta del amor, y otros textos del centenario*, Madrid, La discreta.
- VOCABOLARIO TRECCANI. (2022): «Rivòlgere», en *Vocabolario Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/rivolgere/>. Visitado 20 mayo de 2025.
- WEBB, H. (2016): *Dante's Persons: An Ethics of the Transhuman*, Oxford, Oxford University Press.
- WEBB, H. (2022): *Dante, Artist of Gesture*, Oxford, Oxford University Press.