

Dante e le confraternite

PhD

Department of Languages and Cultures

School of Literature and Languages

Michael Biasin

January 2021

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare in particolare la Dr Paola Nasti, mia supervisor nella presente tesi di ricerca, che si è sempre mostrata estremamente disponibile e presente e che ha reso possibile la realizzazione di questo lavoro, credendo in me e nelle mie capacità. La Dr Nasti oltre ad essere una professionista impareggiabile nel mondo accademico, fonte inesauribile di conoscenza nel campo letterario e religioso medievale, docente di straordinaria e finissima intelligenza, è, soprattutto, persona di enorme spiritualità, sensibilità e generosità.

Ringrazio di cuore la Prof Daniela La Penna che con la sua disponibilità e professionalità mi ha aiutato durante tutta la mia attività di ricerca.

Vorrei ringraziare la mia famiglia che mi ha sempre sostenuto e mi ha permesso di portare a termine questo dottorato.

Vorrei infine ringraziare i sacerdoti della Fraternità Sacerdotale di San Pietro (FSSP) operanti presso la St William of York Church di Reading per il loro supporto spirituale.

Vorrei dedicare questo lavoro a mia moglie Naniko chi si è sempre presa cura di me con amore e dedizione, ed ai miei due figli nati durante questo percorso di studi, Gabriel ed Abigail.

Declaration of authorship

I confirm that this is my own work and the use of all material from other sources has been properly and fully acknowledged.

Michael Biasin

Dante e le confraternite

abstract

The influence of Medieval spirituality on Dante's *Commedia* has been widely explored, however an aspect of Dante's reception of and participation to Christian devotion has not received the attention it probably deserves: the poet's relationship with late medieval confraternities, associations of pious laymen that had a paramount impact on the religious piety of Dante's time. My dissertation considers how and to what extent the spirituality developed by such confraternities might have shaped the poet's religious aesthetic. The thesis main concern is to reveal that Dante's perception of the sacred, so deepened in the mystical theology of the Eastern Church, owes much to the life and experiences of the confraternities of his city.

By examining the similarities between Dante's representation of religion and religiosity and the spirituality of the confraternities, I verify the likely direct and indirect influence of confraternal devotion on Dante's reception of many aspects of medieval religiousness. I focus, in particular, on the confraternities' rich para-liturgical rituals, on their strong concern for communal Salvation, in its varied aspects (prayers, rituals, theological examination on the Incarnation, visual imaginary), as well as on the Eastern aesthetic theology that is embedded in their spirituality. I argue that all of these aspects of the *compagnie*'s religious life have shaped Dante's religiosity, from the *Vita nova* to his conception of the three reigns of the otherworld in the *Comedy*.

Sommario

Abbreviazioni, sigle e note	5
1 Prologo	6
1.1 Piano della tesi	8
Prima parte: Le confraternite e la cultura religiosa nella Firenze tardomedievale	14
I. 1 Religiosità laica e confraternite: caratteri generali	15
I. 2 Paraliturgie confraternali	22
I. 3 Icone e teologia dell'immagine	27
Seconda parte: l'influenza confraternale nella teologia dantesca	46
II. 1 Dante e le confraternite: premesse metodologiche	47
II.1.1 Dante e le confraternite, quali contatti?	50
II. 2 Teologia artistica e devozionale in Dante	55
II. 2.1 Il potere teologico della vista: luce e mediazione	60
II. 3 Gli exempla del Purgatorio come icone confraternali	72
II. 4 Laude confraternali, preghiera e devozione	83
II. 4.1 L'immagine di San Domenico in Dante e le confraternite	95
II. 4.2 Preghiera e performit� confraternale nella Commedia di Dante: Il trionfo di Maria di <i>Par.</i> XXIII	117
II. 5 Danza confraternale	122
II. 5.1 Danza confraternale e coreografie dantesche	138
II. 5.2 Dante e la danza confraternale laudese	141
II. 5.3 Le coreografie disciplinate e la danza dell'umile salmista	158
II. 5.4 Dante e la danza, conclusioni	162
II. 6 Penitenza e redenzione tra Dante e le confraternite	164
7. Conclusioni: l'estetica di Dante come unione e partecipazione al Trascendente	179
Tavole	185
Bibliografia	214

Abbreviazioni, sigle e note

CCCM: *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* (Turnholt: Brepols)

ED: *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll. (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978)

PL: *Patrologia Latina*, a cura di Jacques P. Migne, 221 voll. (Paris: Garnier, 1844-1864)

PG: *Patrologia Graeca*, a cura di Jacques P. Migne, 161 voll. (Paris: Garnier, 1856-1866)

Tutti i commenti alla *Commedia*, a parte dove specificato altrimenti, sono ricavati dal The Dartmouth Dante Project (DDP), sito: www.dantelab.dartmouth.edu. Nel testo verrà citato solo l'autore del commento, tra parentesi.

Le citazioni bibliche sono tratte da: *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, ed. by Robert Weber and Roger Gryson, 5th edition (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007)

1. Prologo

Il rapporto fra la religiosità confraternale tardomedievale e quella dantesca, recentemente evocato dalla critica,¹ è, nonostante la centralità della *religio* nell'opera del fiorentino, un ambito di studi rimasto per lo più inesplorato. Il silenzio della critica è forse legato ad una questione di metodo e prospettiva. Nel contesto dello studio delle fonti che caratterizza il campo della critica dantesca, l'effettiva carenza documentaria sui possibili legami fra il poeta e le tante associazioni laicali che operarono a Firenze verso la fine del Duecento, acuita dalla difficoltà di circoscrivere e studiare l'operato di questi gruppi di laici e chierici, 'consociatisi [...] per scopi di edificazione religiosa, di solidarietà devota, di impegno liturgico, di pratica penitenziale e caritativa, di socializzazione, di crescita pedagogica, di sostegno reciproco', ha chiaramente scoraggiato lo studio dei possibili legami fra Dante e questo aspetto della cultura tardomedievale.² D'altro canto, proprio mentre la religiosità

¹ Gli unici contributi che, a mia conoscenza, si interessano al legame fra Dante e il mondo confraternale sono: Nicolò Maldina, 'Dante e la cultura teologica delle confraternite', *Giornale storico della letteratura italiana*, 651 (2018), 370-98; e i miei 'Dante e il mondo confraternale: le laude e l'eulogia di San Domenico', *Rivista di letteratura religiosa italiana*, 2 (2019), 29-36, 'Indagine su Dante e il mondo confraternale: le laude e l'eulogia di san Domenico', *Le Tre Corone*, 7 (2020), 25-62. Anna Pegoretti si è interessata alla questione da un punto di vista storico in relazione alla formazione intellettuale dell'Alighieri: "'Civitas Diaboli". Forme e figure della religiosità laica nella Firenze di Dante', in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi, convegno internazionale di studi (16 novembre 2015)*, a cura di Giuseppe Ledda (Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali: Longo, 2019), pp. 65-116. Prima di Maldina, diversi autori, pur non approfondendo, hanno ipotizzato influenze del mondo confraternale in Dante. Apollonio spiega che la seconda cantica del poema dantesco è intrisa di spirito penitenziale e di istanze disciplinate: 'solo quando accetta l'eredità più combattiva dei Disciplinati estremi [...] [Dante] scopre la poetica della concretezza: solo quando colloca nel quadro storico del Giubileo il tema ereditato dai Battuti della penitenza universale: solo quando vive nell'attesa del millennio e la conforta coi calcoli gioachimiti: solo quando cerchie infernali, canti penitenziali (e lezioni dottrinali, su per la montagna delle sette balze) e l'angelico caribo paradisiaco proiettano sul ricordo del mondo che mal vive e della perversa Firenze le soluzioni della vita e della preghiera comune': Mario Apollonio, 'Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche', in *Il movimento dei disciplinati nel VII centenario del suo inizio, (Perugia, 1260); convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, a cura di Lodovico Scaramucci (Spoleto: Panetto e Petrelli, 1962), pp. 395-433 (p. 419). Al contrario, Meersseman, riprendendo l'annosa questione della possibile appartenenza di Dante al Terz'ordine francescano, scrive: 'le opere di Dante non rivelano alcuna sua propensione per la metánoia istituzionalizzata delle pie associazioni laicali dell'epoca. I diversi istituti del genere, sorti all'inizio del Duecento, non hanno lasciato tracce negli scritti del Poeta': Gilles G. Meersseman, *Ordo fraternitatis: confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, 3 voll. (Roma: Herder, 1977), vol. I, p. 518. Riguardo al possibile legame di Dante con l'associazionismo laico-religioso, con le necessarie cautele, Peter Hawkins ha ricordato che 'in the late thirteenth-century Florence, where literacy and religious devotion was uncommonly high among the laity, a person like Dante might join one of the *laudesi*, devotional groups that publicly sang praises (*laude*) to the Virgin Mary' in 'Poema sacro', *Annali d'Italianistica*, 25 (2007), 177-201 (p. 180). Affinità tra i rituali delle associazioni di Battuti dei comuni del Centro-Nord Italia e scenografie liturgiche della *Commedia* sono segnalate anche da Gisella Governi nella recente tesi magistrale dal titolo 'Osservazioni sull'immaginario liturgico in *Inferno* e in *Purgatorio*' (Università di Bologna, relatore prof. Giuseppe Ledda, a.a. 2018/19).

² Marina Gazzini, *Confraternite e società cittadina nel medioevo italiano* (Bologna: CLUEB, 2006), p. 4.

e la devozione si impongono come componenti essenziali del pensiero e della spiritualità dantesca, l'associazionismo confraternale emerge con sempre più chiarezza come uno dei fenomeni religiosi più originali oltre che più dilaganti della religiosità tardomedievale, soprattutto in città tanto ricche e popolate come Firenze, dove pare che il fenomeno delle confraternite abbia avuto un successo ed una diffusione ben maggiore rispetto alle altre zone geografiche dell'Italia.³ Continuare ad ignorare questa importantissima manifestazione della vita religiosa del tardo medioevo significherebbe lasciare in ombra forse l'aspetto più vivo ed operoso della spiritualità del tempo che fu di Dante. Abbandonata la chimera della fonte come ripresa precisa, la mia tesi si rivolge, dunque, al mondo di queste associazioni laicali per ricostruirne l'universo devozionale attraverso l'analisi dei testi da esse prodotti, della predicazione ad esse diretta o da loro concepita, degli statuti, della ritualità che elaborarono e della produzione artistica che esse commissionarono, per poi illuminarne le intersezioni con la scenografia religiosa del poema dantesco.⁴ Il lavoro qui presente ha preso corpo nel tentativo di cogliere gli influssi della devozione e ritualità confraternale nelle pieghe narrative e immaginifiche che danno forma alla spiritualità che sostanzia l'opera di Dante. Come vedremo, le atmosfere purgatoriali e paradisiache, i dettagli iconografici dell'oltretomba dei salvati, il ricorso alla lauda e alla preghiera rivelano una profonda dimestichezza, acquisita per via diretta o indiretta, con la

³ '[L]a realtà fiorentina e quella veneziana appaiono [...] un unicum, per diffusione, per articolazione [...], per interesse dei pubblici poteri, e sostanzialmente per abbondanza di documentazione': *ivi*, p. 9.

⁴ 'Fra gli svariati elementi che caratterizzano nel loro insieme la città medievale [...] grande importanza riveste l'associazionismo [...]. Nell'ambito di queste *societates* che, variamente originate e connotate, vivacizzarono e spesso complicarono soprattutto a partire dal secolo xiii il panorama sociale e politico delle città italiane, spiccano per polivalenza funzionale i sodalizi confraternali, luoghi di realizzazione di aspirazioni religiose, di protezione e di identificazione sociale, ma anche elementi portanti del rituale civico cittadino: le confraternite, collegate alle strutture di base della società (famiglie, chiese, vicinie, associazioni di mestiere) e a gruppi particolari distinti per ceti, stato giuridico, età, nazione, ebbero modo di radicarsi profondamente nel tessuto connettivo della città medievale costituendone una componente imprescindibile e fondamentale': *ivi*, p. VII. Sul fenomeno confraternale, oltre al volume di Gazzini appena citato, si veda: Cyrilla Barr, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages* (Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1988); Ursula L. Betka, 'Marian Images and Laudesi Devotion in Late Medieval Italy, ca. 1260-1350' (unpublished doctoral dissertation, University of Melbourne, Department of Fine Arts, Classical Studies and Archaeology, 2001); *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities*, ed. by Konrad Eisenbichler (Leiden: Brill, 2019); John Henderson, *Piety and Charity in Late Medieval Florence* (Oxford: Clarendon, 1994); Meersseman, *Ordo fraternitatis*; Giovanni M. Monti, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, 2 voll. (Venezia: La Nuova Italia, 1927); Ronald F. E. Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence* (New York-London: Academic, 1982); Blake Wilson, *Music and Merchants: the Laudesi Companies of Republican Florence* (Oxford: Clarendon, 1992); Maurizio Zangarini, *Il buon fedele. Le confraternite tra Medioevo e prima età moderna* (Verona: Cierre, 1998).

mentalità teologica delle confraternite. Compito di quanto segue è dimostrare come Dante abbia assorbito e riutilizzato la sofisticata meditazione religiosa del pio associazionismo laicale, la sua religiosità performativa ed al contempo contemplativa nonché la sua riflessione teologico-artistica.⁵ Attraverso l'osservazione dell' "intertesto" confraternale, questo studio vorrebbe, in fondo, fornire anche una più articolata comprensione del grandissimo respiro spirituale della *Commedia* e quindi della formazione religiosa, teologica, estetica ed artistica dell'Alighieri.

1.1 Piano della tesi

La tesi è divisa in due parti, nella prima mi concentro sul fenomeno confraternale nella Firenze tardomedievale, nella seconda analizzo gli influssi confraternali sull'opera e sulla mentalità religiosa di Dante. La prima parte prende avvio da un'attenta analisi della religiosità laica bassomedievale a Firenze che mette in luce l'estrema importanza assunta dalle confraternite nel modellare le pratiche religiose e la devozione dei laici della società comunale (capitolo 1).⁶ Successivamente, investigando le paraliturgie confraternali così come esse sono descritte negli statuti delle stesse compagnie (capitolo 2), la tesi lascia emergere la preminenza teologica e religiosa dell'iconografia mariana così

⁵ 'Si preferisce parlare di religiosità, momento più debole in rapporto a spiritualità, specie se quest'ultima è intesa come forte tensione di confronto dell'uomo con sé stesso e con il mistero. Con religiosità si è nella sfera del risolto, cioè di fronte all'esito di scelte di cui sfuggono le motivazioni profonde d'ordine spirituale': Giovanna Casagrande, *Religiosità penitenziale e città al tempo dei comuni* (Roma, Istituto storico dei cappuccini: Edizioni collegio san Lorenzo da Brindisi, 1995), p. 7.

⁶ 'Fin dagli inizi del secolo XIII constatiamo negli abitanti dei Comuni una reazione contro un certo complesso d'inferiorità verso il clero, del quale non si invidiano il prestigio sacro, e forse nemmeno il livello economico, ma certamente e inconsciamente la superiorità culturale. Dopo essersi assicurati un certo benessere, e in molti casi anche la ricchezza, i laici vogliono conquistare anche i beni della cultura. Ostacolati dalla loro ignoranza del latino [...] imparano a leggere e a scrivere, innanzitutto per gestire meglio i propri affari, poi anche per partecipare più attivamente al governo del Comune. Vogliono diventare "chierici" rimanendo "laici". Parecchi fra loro vogliono anche vivere una vita religiosa più intensa, sull'esempio dei nuovi ordini mendicanti, però come laici, sposati, rimanendo nella propria casa': Meersseman, *Ordo fraternitatis*, pp. 428-29. Le confraternite, annoverando tra i soci sia categorie sociali definibili come "borghesi", ovvero mercanti ed artigiani, ma pure persone di bassa estrazione sociale, si ponevano come luogo di incontro di ceti diversi e di superamento di differenze economiche e sociali, cf. Luciano Orioli, 'Per una rassegna bibliografica sulle confraternite medievali', in *Le confraternite in Italia fra Medioevo e Rinascimento. Atti del convegno (Vicenza, 3-4 novembre, 1979)*, a cura di Gina De Rosa, *Ricerche di storia sociale e religiosa*, 17-18 (1980), 81-114 (pp. 88-90). Sulla religiosità laica bassomedievale dei comuni italiani vedere in particolare: Pegoretti, "'Civitas Diaboli'"; Congar Yves M.-J. G. de Lagarde, *La naissance de l'esprit laïque au déclin du Moyen Age* (Nauwelaerts: Lovanio-Paris, 1956); Augustine Thompson, *Cities of God: the Religion of the Italian Communes 1125-1325* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2005). Sul ruolo dei laici nella società bassomedievale: André Vauchez, *The Laity in the Middle Ages: Religious Beliefs and Devotional Practices*, ed. and introduced by Daniel E. Bornstein, translated by Margery J. Schneider (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1993); Idem, *Esperienze religiose nel Medioevo* (Roma: Viella, 2003); Herbert Grundmann, *Movimenti religiosi nel Medioevo* (Bologna: Il Mulino, 1984).

come essa si concretò nelle Maestà (icone, sovente di dimensioni monumentali, con Maria in trono che presenta il Figlio ai fedeli) all'interno del rituale paraliturgico (capitolo 3). L'esame delle pratiche devozionali legate alle tavole 'de la nostra donna'⁷ è, in questa parte della tesi, l'occasione per investigare vari aspetti dei rituali codificati dalle confraternite, dal canto delle laude all'oculato uso di candele. Emerge, in questi capitoli, l'unicità, sovente ignorata dagli studiosi, della ritualità confraternale: armoniosa embricazione di preghiera vocale in vernacolo, immagine e codificata performatività, il tutto inserito in un contesto liturgico e teologico, opera di gruppi di laici che desideravano ricreare a livello temporale un labile riflesso della comunità dei santi e beati a cui rivolgevano le loro lodi e preghiere e a cui ambivano un giorno di appartenere.

La seconda parte di questa tesi prende le mosse da questa ricostruzione della religiosità confraternale per dimostrare come la sofisticata devozione confraternale abbia influenzato la mentalità religiosa, teologica, estetica ed artistica di Dante. Questa sezione è introdotta da una premessa metodologica (capitolo 1) che inquadra tutta la ricerca specificamente dantesca della presente tesi, che chiarisce gli intenti della mia ricerca: investigare il possibile influsso delle confraternite in Dante non significa, in mancanza di prove concrete, stabilire sicure relazioni tra le immagini, iconiche e non, che costellano l'*opus maius* dantesco, quanto piuttosto 'ricostruire un contesto che può aver agito, impregnando di sé la cultura di certi autori, come modello interdiscorsivo nella definizione dell'universo, immaginifico e concettuale, dispiegato da questi autori laici [Dante, Brunetto, etc..] nelle loro opere'.⁸ Nonostante tale premessa, il capitolo 1.1 di questa sezione prova a fare chiarezza sui contatti tra il mondo confraternale e Dante, proponendo uno schizzo delle vicende dell'associazionismo laico fiorentino che in qualche modo si intersecarono con la vita, pubblica e privata, dell'Alighieri. È tuttavia ai numerosi riflessi confraternali della *Commedia*, ed in parte della *Vita Nova*, che si dedica il resto di questa seconda parte della tesi tesa a dimostrare come Dante

⁷ Statuto della compagnia di Orsanmichele del 1333 in Saverio La Sorsa, *La Compagnia d'or San Michele, ovvero una pagina della beneficenza in Toscana nel secolo XIV* (Trani: V. Vecchi, 1902), p. 202

⁸ Maldina, 'Dante e la cultura teologica delle confraternite', p. 384.

condivida con i fratelli confraternali i punti cardinali della devozione dell'associazionismo religioso laicale con tutto il suo sostrato estetico-teologico, e a suggerire che il ricco bagaglio della spiritualità orientale che innerva la narrazione comica di Dante, ed emerge con forza anche nel giovanile *libello*, potrebbe essere arrivata al poeta anche attraverso il filtro confraternale (capitolo 2). Come si vedrà, gli elementi estetico-teologico orientali legati all'icona che vivificano la religiosità confraternale e che riemergono in Dante sono soprattutto l'importanza della vista e la preminenza teologica della luce (capitolo 2.1). L'Alighieri ha sempre dimostrato, fin dalle sue rime giovanili, una costante fascinazione per il carattere religioso della penetrazione visiva esemplificato nelle sue opere dagli occhi di Beatrice, occhi da cui si sprigiona la sua bellezza e la luce di Dio, e da due importanti citazioni della Veronica, il panno che riportava la "vera" immagine di Cristo.⁹ Strettamente legato al tema degli occhi e del volto c'è anche quello della luce, questione affrontata dal poeta secondo un punto di vista sia scientifico che teologico.¹⁰ La luce fu per il poeta un elemento primario dell'esperienza visiva, un elemento in comune tra terra e Paradiso, un oggetto di studi scientifici e filosofici, il simbolo più appropriato per un poeta cristiano che scrive di Dio e l'elemento vitale nell'ascensione paradisiaca.¹¹ Per sostanziare queste supposizioni, presento un esempio concreto: gli *exempla* purgatoriali (capitolo 3). Sul monte del Purgatorio, infatti, tutti gli elementi estetico-devozionali della pietà confraternale vengono evocati nelle "lezioni" purgatoriali, opere artistiche fatte non da mano di uomo, che ricordano le icone di produzione confraternale e la religiosità da loro emanata. Questi *exempla*, infatti,

⁹ Sul culto del velo della Veronica nel Medioevo vedere soprattutto: Ewa Kuryluk, *Veronica and Her Cloth: History, Symbolism, and Structure of a "True" Image* (Cambridge, MA: Basil Blackwell Inc., 1991); *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, ed. by Amanda Murphy, Herbert L. Kessler, Marco Petoletti, Eamon Duffy, Guido Milanese, *Convivium supplementum*, 2 (2017).

¹⁰ Sulla potenza spirituale degli occhi e dello sguardo nell'opera dantesca: *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa (Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1999), soprattutto pp. 241-83; Simon Gilson, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante* (Lewiston; Lampeter: Mellen Press, 2000); Suzanne C. Akbari, *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory* (Toronto; London: University of Toronto Press, 2004); Andrea Maia, 'Il paradiso negli occhi (La figura di Beatrice nella poesia dantesca)', in Idem, *In forma di parole. Venti saggi danteschi* (Torino: Il leone verde, 2015), pp. 73-85;

¹¹ Cf. Gilson, *Medieval Optics*; Marco Ariani, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante* (Roma: Aracne, 2010).

sono, come le icone, immagini, rappresentazioni imbevute di divina Grazia, sono esperienza religiosa performativa e multisensoriale che mira alla completa trasformazione interiore del peccatore.

Dopo aver analizzato la ritualità dell'associazionismo laicale evocata nel testo dantesco, la tesi si impegna poi a dimostrare come il genere laudistico di produzione confraternale rappresenti uno degli incunaboli della lingua poetica di Dante, sia dal punto di vista linguistico-letterario, sia dal punto di vista iconico, immaginifico e spirituale, soprattutto per la sua inerente aspirazione liturgica (capitolo 4).¹² La tesi fornisce una comprensione più chiara del genere letterario della lauda, 'uno dei monumenti più antichi della letteratura in Italia',¹³ la cui originalità si deve alla sua collocazione liturgica ed alla sua organicità con elementi visivi, performativi e musicali, al di fuori della quale perde la sua caratterizzazione letteraria. Le laude non erano semplici composizioni estemporanee od occasionali ma elementi letterari e musicali incastonati in un complesso e sofisticato rito paraliturgico. I testi laudistici, spiego in questo lavoro, devono essere considerati come "fonte" letteraria di estrema importanza per la formazione del mondo ultramondano di Dante, in quanto diffusissime composizioni poetiche in volgare innervate in un contesto di riti religiosi dal carattere quasi-liturgico che calzavano perfettamente con la costruzione rituale della *Commedia*. A sostegno di questa tesi presento un *case study* particolarmente significativo: l'elogio dantesco di san Domenico che vede le laude paraliturgiche di produzione confraternale come una probabile fonte della poesia

¹² Come è già stato ben messo in evidenza dalla critica, 'Dante fa entrare nei singoli discorsi pronunciati dai personaggi una molteplicità di generi letterari. Oltre ai generi dottrinali, come la lezione universitaria su argomenti filosofici, teologici e scientifici, colpisce soprattutto l'assunzione di tutte le tipologie della letteratura religiosa: la predicazione, l'agiografia, la lauda, la preghiera, l'esegesi biblica, la mistica, la profezia': Giuseppe Ledda, 'Firenze, Bologna, Parigi: Dante e i saperi del suo tempo', in *Letteratura italiana di Griseldaonline*, <<http://www.letteraturaitalianaonline.com/trecento/dante-saperi-del-tempo-ledda.html>>. Nondimeno, come cercherò di spiegare nelle pagine seguenti, il genere lauda, raccogliendo in sé molte tipologie della letteratura religiosa del tempo, dovrebbe essere considerato una fonte importante per Dante nella creazione del suo poema. Per una generale introduzione sul genere letterario della lauda sono da vedere: Barr, *The Monophonic Lauda*; Paolo Canettieri, *Iacopone e la poesia religiosa del Duecento* (Milano: Rizzoli, 2001), pp. 5-81; Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll. (Milano-Napoli: Ricciardi, 1960), vol. II, pp. 11-59; Vincenzo De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana* (Bologna: LIM, 1924); Fernando Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll. (Roma: Libreria dello Stato, 1935); Emilio Pasquini e Antonio Enzo Quaglio, 'Lo stilnovo e la poesia religiosa', in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 2 (Bari-Roma: Laterza, 1975), pp. 151-216; Franco Suitner, 'Alle origini della lauda', *Giornale storico della letteratura italiana*, 173 (1996), 321-47; Vincenzo Traversa, *The Laude in the Middle Ages* (New York: Lang, 1994), pp. XI-XXXVIII; Giorgio Varanini, *Laude dugentesche* (Padova: Antenore, 1972).

¹³ Nanie Bridgman, *Lauda*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Il lessico*, vol. II (Torino: UTET, 1983), pp. 665-69 (p. 665).

della *Commedia* (capitolo 4.1). Successivamente presento un altro esempio dell'influenza laudistica nel Poema ovvero la descrizione del trionfo di Maria in *Paradiso* XXIII, dimostrando come la Madre di Dio in questi versi sembri un riflesso delle Maestà confraternali in quanto rappresentata come un'*imago* immersa in un rituale religioso performativo, orante, corporale che ricorda le paraliturgie laicali (capitolo 4.2).

In concomitanza al tema della lauda, affronto il tema del ballo nel mondo confraternale (sia a livello lessicale che performativo; capitolo 5)¹⁴ e poi nella *Commedia* (5.1). Le numerose 'carole' e 'rote' descritte da Dante, ovvero danze a cerchio compiute da santi e beati come manifestazione di letizia spirituale, sembrano risentire del ricco patrimonio coreutico dell'associazionismo pio laicale di tipo laudese (5.2). Faccio altresì notare che Dante, oltre a recuperare la festosa danza paradisiaca di estrazione laudese, sembra appropriarsi anche dei movimenti coreutici dei disciplinati nel ballo penitenziale di Davide raccontato nel *Purgatorio* (capitolo 5.3).¹⁵

Il mio lavoro termina con un'analisi delle ansie escatologiche presenti nella religiosità fiorentina, ansie tipiche della cultura penitenziale tardomedievale, che vengono sviluppate con complessità ed originalità anche da Dante. È noto infatti che l'Alighieri visse in una 'cultura della penitenza' che proiettava la vita quotidiana nella dimensione inesorabile dell'eternità e del giudizio divino, e che portò ad una fitta riflessione sul tema della penitenza e della riconciliazione sacramentale.¹⁶ Proprio su questo tema farò emergere le diffrazioni teologiche di Dante rispetto alla cultura confraternale e più in generale religiosa del suo tempo, anche attraverso le riflessioni di Remigio de' Girolami, senza dubbio l'uomo di chiesa più influente nella Firenze ai tempi di Dante,

¹⁴ Sulla danza nella cultura confraternale: Francesco Zimei, 'Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore', *Studi musicali*, n.s. 1 (2010), 313-45.

¹⁵ Sul tema della danza in Dante vedere soprattutto il volume monografico: *Dante e l'Arte*, 4. *Dante e la danza* (2017).

¹⁶ Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena* (Torino: Einaudi, 2009), p. XXI. 'Il termine *penitenza* e l'espressione *fare penitenza* in senso biblico, e più precisamente neotestamentario, equivalgono a *metanoia-conversione*, alludono cioè all'indispensabile cambiamento di vista necessario a fini salvifici, in questa accezione, penitenza indica un mutato atteggiamento interiore che è premessa di base alla confessione, alle pratiche penitenziali, alla vita religiosa': Casagrande, *Religiosità penitenziale e città al tempo dei comuni*, p. 8.

sia in campo teologico-ecclesiale che politico, e pure predicatore probabilmente vicino alle confraternite come il suo allievo e successore a Santa Maria Novella Giordano da Pisa (capitolo 6).

Concludo la tesi con un'attenta riflessione sul concetto dantesco di arte e sull'importanza religiosa del suo ruolo di poeta, elementi apprezzati secondo l'intertesto confraternale (capitolo 7).

L'obiettivo di questo lavoro, attraverso una profonda rivalutazione del sistema paraliturgico confraternale che rivela un'originalità devozionale e una profondità teologica fortemente ancorata ai discorsi teologico-estetici orientali, è dimostrare come la percezione teologica della pietà dell'associazionismo laicale abbia lasciato segni importanti nell'opera dell'Alighieri, autore laico profondamente coinvolto nell'ambiente religioso fiorentino autore di un poema che è sublime, ed inarrivabile, punto d'incontro tra fede e poesia. Alla luce di questa ampia ricostruzione, è possibile argomentare che Dante si sia appropriato del repertorio religioso e devozionale confraternale del suo tempo al fine non solo di catechizzare il lettore/fedele ma soprattutto di trascinarlo verso una mistica ascensione a Dio. Al contempo, il lettore moderno, per appropriarsi del potere salvifico del triplice carne dantesco, deve riscoprire il ricco sostrato confraternale del poema che mira a forgiare la spiritualità del lettore creando e dando forma alla memoria religiosa che diventa immagine stessa di Dio, non solo rimembranza, ma anche memoria escatologica che il lettore deve disvelare attraverso un'appropriazione performativa, in un processo quasi liturgico.

Prima parte: Le confraternite e la cultura religiosa nella Firenze tardomedievale

2. Paraliturgie confraternali

In questa parte della tesi si analizzeranno le paraliturgie confraternali secondo quanto documentano gli statuti⁴⁶ e documenti prodotti dalle compagnie stesse tra Duecento e metà Trecento con l'obiettivo primario di mettere in risalto l'assoluta originalità e sofisticatezza teologica dei rituali devozionali sviluppati da queste associazioni di laici devoti e la forte influenza che subirono ad opera della devozione e della teologia dell'immagine bizantina.

Come noto, il primo compito delle compagnie era il canto serale delle laude di fronte all'immagine della Madonna; nei documenti della Compagnia di San Gilio del 1294, ad esempio, leggiamo alquanto dettagliatamente come si svolgeva questo rituale giornaliero: 'Ch' e' camarlinghi facciano ardere due candele ogni sera. Anche questi camarlinghi facciano ardere due candelotti ongne sera quando si cantano le laudi et una lampana facciano ardere continuamente dinanzi a la tavola de la donna'.⁴⁷ I camerlenghi preparavano poi il leggio destinato a sorreggere 'lo libro de le laude': 'I camarlinghi di questa Compagnia siano solliciti di venire ogni sera a la chiesa di san gilio et apparecchiare lo leggio et lo libro de le laude et l'altre cose ch'è stato usato per cantare le laude pognendo due candele accese sopra due candellieri dinanzi agli altari'.⁴⁸ Una volta preparata la chiesa per il rituale, i fratelli potevano entrarvi richiamati dal chiarore delle candele, per cantare le lodi divine, guidati dai capitani della compagnia: 'Che ciascuno entri in sancto [Egidio] la sera quanno sono accese le candele. Anche ordiniamo che ciascuno de la Compagnia quando vede la sera acciese le candele ne la chiesa di san gilio a cantare le laude debbia intrare ne la detta chiesa et in cantando

⁴⁶ 'Confraternal statutes are often fragmentary, administrative, and blunt. They are sometimes poorly organized. They seldom offer poetry, and few will be remembered as works of literature. They are often rife with borrowings from other brotherhoods, both local and in other cities. There were not meant to be public, and in some cases members were forbidden to convey their content outside the bounds of the brotherhood. They could remain in force for a few decades or for more than a century, and members would add short chapters to patch up the gaps between pious intention and daily reality, or to buttress a set of statutes that was in danger of falling completely out of use. Most confraternities were reluctant to revise their statutes because they were a testament to the brotherhood's antiquity, and they constituted a legacy which had deep symbolic purpose. They are too partial and problematic to be idealized, yet they are too enduring, unselfconscious, and totemic to be ignored': Nicholas Terpstra nell'introduzione a Matteo al Kalak e Marta Lucchi, *Gli statuti delle confraternite modenesi dal X al XVI secolo* (Bologna: Clueb, 2011), pp. 7-8.

⁴⁷ Cf. Monti, *Le confraternite medievali*, vol. II, p. 149 e Statuti della Compagnia di San Gilio del 1284 in Alfredo Schiaffini, *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento* (Firenze: Sansoni, 1926), p. 37.

⁴⁸ Monti, *Le confraternite medievali*, vol. I, p. 155.

et rispondendo debbia ubidire i suo' capitani'.⁴⁹ Il canto serale delle laude si svolgeva in maniera simile anche per la Compagnia di San Zenobio nella chiesa di Santa Reparata a Firenze: 'ordiniamo et fermiamo che tucti quelli di questa compagnia si debbiano ogni sera raunare nella chiesa preducta di madonna santa Reparata a cantare alchune laude cum ave maria ad honore di dio et della nostra donna'.⁵⁰ La Compagnia di Sant'Agnese a Firenze raccomandava di cantare le laudi in ginocchio, e la stessa posizione doveva tenere chi, non appartenendo alla compagnia, volesse seguire il rituale: 'tutti coloro li quali vengono a dire, over udire, le laude la sera al predicto luogho di Sancta Maria del Charmino, si chom'è usato, debbiano stare ginochioni, tanto quanto le laude si dichano'.⁵¹ Il canto delle laude doveva essere particolarmente solenne durante le feste, e le viglie, delle sentitissime feste mariane, come si legge negli statuti della Compagnia di Orsanmichele:

Per quali feste si debbia fare vigilia sotto la loggia di San Michele in Orto. Ordiniamo che' chapitani che saranno per temporali siano tenuti e debbiano di far fare solenni viglie di canto di laude dinanzi a la figura de la Vergine, e con candelocti accesi in mano di coloro de la compagnia che saranno presenti, tanto quanto durerà il canto de le laude, ciaschuna sera de le viglie di queste feste: do sono, le quattro feste de la nostra Donna [...].⁵²

A dimostrazione dell'importanza che aveva l'esecuzione del canto delle laudi, la Compagnia di Orsanmichele, come si può leggere negli statuti del 1294, decretava l'elezione di 'quatro insegnatori di laude':

De la electione de' capitani e de li altri officiali de la decta Compagnia. I. Inperciò che neuna congregatione puote perseverare in buono stato senza capo e senza guida, ed a ciò che Dio mantegna la nostra Compagnia, e

⁴⁹ Ivi, pp. 150-51.

⁵⁰ Statuto della compagnia di san Zenobio del 1326 in Luciano Orioli, *Le confraternite medievali e il problema della povertà. Lo statuto della compagnia di Santa Maria Vergine e di San Zenobio nel secolo XIV* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984), pp. 23-24.

⁵¹ Statuto della compagnia di sant'Agnese del 1298 in Alfredo Schiaffini, *Testi fiorentini del Dugento*, p. 72.

⁵² Statuto della compagnia di Orsanmichele del 1294 in Arrigo Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Dugento* (Firenze: Sansoni, 1952), p. 669.

multiplichila di bene in meglio ed in virtudi: ordiniamo che la dicta Compagnia abbia sempre [...] quatro insegnatori di laude [...].⁵³

La diffusa, e precoce, usanza delle confraternite di assumere insegnanti di canto è dimostrata anche dallo statuto della Compagnia di Sant'Agnese del 1294 che stabilisce che durante la processione mensile affinché 'l'oficio di coloro che sono insegnatori de laude sia bene fatto, sie ordinato che quelli che son insegnatori de laude abbiano autoritade, la sera ale laude e anche la mattina ale processioni, di mandare dinanzi queglii cantori chu' [sic] egli vorranno, e di fare dire quella lauda che a lloro piace'.⁵⁴

Le autorità ecclesiastiche promossero questa pratica con numerose lettere d'indulgenza, questa, ad esempio, fu promulgata il 20 Febbraio 1288 per la compagnia laudese di Santa Maria Novella:

[...] Exhibita siquidem nobis vestra supplicatio continebat, ut illis qui sodetati vestra fecerint se ascribi, in ipso ingressu, ac illis de dicta sodetate qui de sero ad laudes convenerint in eclesia memorata, illis etiam qui secunda die dominica cuiuslibet mensis in ipsa eclesia personaliter accesserint cum candelis, ac eis qui quadragesimali tempore de sero ad predicationem, que fit occasione sodetatis predicte, benignam indulgentiam de spedali gratia faceremus.⁵⁵

Andando ancora più indietro nel tempo scopriamo che papa Innocenzo IV aveva elargito tre anni e quaranta giorni d'indulgenza a chi avesse recitato la lauda-orazione *Rayna possentissima* dei servi della Vergine di Bologna e ne avesse meditato il contenuto.⁵⁶ Fu "indulgenziata" da papa Celestino IV con quaranta giorni anche la lauda *Vergine gloriosa, matre de pietate*.⁵⁷

⁵³ Leone Del Prete, *Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsanmichele dei secoli XIII e XIV* (Lucca: Tipografia Benedini-Guidotti, 1859), p. 2.

⁵⁴ Schiaffini, *Testi fiorentini del Dugento*, p. 64.

⁵⁵ Meersseman, *Ordo fraternitatis*, vol. I, p. 119.

⁵⁶ Varanini, *Laude dugentesche*, p. 20.

⁵⁷ Ivi, p. 28.

Oltre al canto giornaliero delle laude, le compagnie organizzavano solenni processioni domenicali ogni mese e durante le feste mariane e del santo protettore della compagnia o della chiesa in cui operavano. Ad esempio, nei capitoli della Compagnia di San Zenobio, redatti nel 1326, si prescriveva che, la domenica mattina, prima di assistere alla celebrazione della messa, i confratelli si dovessero recare in processione fino alla chiesa di Santa Maria del Fiore, cantando le laudi ed osservando un definito cerimoniale:

Li regitori facciano raunare nel chiostro o dove loro piacerà quelli della compagnia predecta, i quali in quella mactina vi saranno venuti, et raunati loro [...] li camarlinghi debbiano dare a ciaschuno di loro una candela. Et facto questo li regitori li facciano ordinare a due a due et inanzi a tucti si mettano due giovani [...] i quali portino due grandi ceri accesi. Et appresso di coloro [...] mectano alquanti che comincino a cantare alcuna lauda. Et dipo' tucti siano così ordinati a due a due [...] vadino colle decte candele in mano accese a processione cantando e rispondendo quella laude che lli cantori dinanzi cominceranno. Et vadano per la predecta chiesa procedendo di sopra in coro et ivi offerino le decte candele all'altare. Et facta la decta processione debbiano tucti stare [...] divotamente infino a tanto che quella messa sia compiuta di celebrare.⁵⁸

I Laudesi di Sant'Agostino (1305) prescrivevano che i fratelli dovessero recarsi alla vigilia dell'Assunta al Duomo in processione, cantando laude con gonfalone seguito da ceri accesi, mentre la Confraternita dei Laudesi della Vergine di Pisa prescriveva: 'Item che li priori nostri siano tenuti la vigilia delle dette IV feste della vergine Maria raccomandare a quelli della compagnia che vadano a Duomo a la processione, e che piglino lo candelo e offeri come è usato a vadano acoppiati onestamente'.⁵⁹ Lo stesso rituale veniva seguito anche dalla Compagnia perugina della Vergine:

De modo tenendi in processione nostra. In primis quidem dicimus et ordinamus quod omnes de fraternitate nostra, tam mares quam femine, teneantur et debeant semper omni prima dominica mensis venire et congregari ad ecclesiam beati Dominici confessoris, pulsantibus campanis, accipientes, omnes candelas

⁵⁸ Statuto della compagnia di San Zenobio del 1326 in Henderson, *Piety and Charity*, 84-85.

⁵⁹ Meersseman, *Ordo fraternitatis*, vol. II, p. 1057, doc. 44.

suas a camerariis et aliis ofitialibus tunc astantibus, qui pro audire debeant predicationem integram, quam finita, processionem faciant omnes cum candelis accensis in manibus suis, per ecclesiam, per claustum vel per burgum, devote cantando laudem, que tunc incipietur per cantores precedentes. Deinde volumus quod mulieres cum ipsis candelis accensis in ecclesia devote et quiete debeant remanere.⁶⁰

Da un'analisi di questi documenti riguardanti le paraliturgie confraternali ci rendiamo immediatamente conto dell'importanza che veniva attribuita all'osservanza del rituale così come prescritto dalla tradizione della compagnia, la preminenza delle tavole 'de la nostra donna'⁶¹ come centro di tutta la devozione e la grande rilevanza data alle candele, il cui utilizzo è dettagliatamente organizzato negli statuti. Questi aspetti non sono ancora stati adeguatamente esaminati dalla critica che non è sempre riuscita a portare alla luce la raffinatezza teologica che sottende alla religiosità affettiva e performativa delle confraternite, una religiosità le cui radici affondano nella cristianità orientale. I critici, infatti, hanno ingabbiato l'intera devozione confraternale all'interno di una mentalità mercantilistica tipica della società fiorentina basso medievale irrorata da una spiritualità attiva ed orizzontale.⁶² In realtà, se analizziamo, come faremo nel prossimo paragrafo, le paraliturgie costruite da queste organizzazioni la ricercatezza teologica dei fratelli laici emerge con forza immediata. Il primo e più lampante segno di questa "teologia vivente" dei confratelli sono i dipinti raffiguranti la Vergine in trono, fulcro dei riti delle compagnie. Questi, come si è visto, erano vere icone di stile orientale, che rivelano un approccio teologico e una pietà artistica di stampo tipicamente bizantino, che come vedremo in dettaglio nel capitolo successivo, erano probabilmente discesi ai confratelli dai gruppi mendicanti.

⁶⁰ Statuti della compagnia della Vergine di Perugia del 1312 in Meersseman, *Ordo fraternitatis*, vol. II, p. 1063.

⁶¹ Vedere citazione 7 p. 6.

⁶² Ricorda infatti Rusconi: 'Se la componente solidaristica, di mutua assistenza, che è ampiamente connotata al fenomeno confraternale ci rimanda alla funzione che queste associazioni di laici devoti svolgevano nel complesso di una società cittadina dell'Italia tardomedievale [...] non bisogna dimenticare che la finalità primaria ed esplicita di queste confraternite rimaneva, ad ogni modo, una ordinata istruzione religiosa ed un inquadramento delle devozioni del laicato ortodosso': Roberto Rusconi, 'Tra movimenti religiosi e confraternite dalla fine del XII agli inizi del XV secolo', in *Storia vissuta del popolo cristiano*, direzione di Jean Delumeau, a cura di Franco Bolgiani (Torino: SEI, 1985), pp. 331-47 (p. 345). Tra gli autori che maggiormente hanno dato una chiave di lettura mercantilistica al fenomeno confraternale nell'Italia centrale vi è sicuramente Wilson nel suo *Music and Merchants*.

3. Icone e teologia dell'immagine

Come abbiamo accennato, le maestà confraternali erano pensate, create e percepite dal fedele come vere e proprie icone. L'icona, secondo la teologia orientale non è un semplice dipinto raffigurante Cristo, Maria ed i santi, ma 'luogo di Presenza',⁶³ in cui esiste, perciò, una fusione, una perfetta identità tra immagine e persona raffigurata:

The icon is magically identical with the prototype [...]. The picture, if created in the right manner is a magical counterpart of the prototype and has a magical identity with it. To achieve this magical identity with the prototype, the image must possess similarity [...]. If this was done according to the rules a magical identity was established, and the beholder found himself face to face with the holy persons [...] he was confronted with the prototypes.⁶⁴

Dato il carattere sacrale della persona rappresentata, l'icona, quindi, è percepita principalmente come oggetto liturgico e devozionale più che propriamente artistico,⁶⁵ essa è creata e considerata come una finestra aperta verso l'intelligibile e l'irrazionale, veicolo e strumento di santificazione, un invito al fedele ad essere trasformato dal Paraclito in quanto possiede, al suo interno, il prototipo della figura rappresentata.⁶⁶ Per esprimere l'intelligibile e stimolare l'elevazione spirituale del fedele, l'opera iconografica utilizza tecniche pittoriche codificate: la bidimensionalità, l'irraggiamento, l'uso della luce con assenza di chiaroscuro e la prospettiva inversa o rovesciata. Le immagini che prendono vita nelle icone sono rappresentazione trasfigurata, cristificata si direbbe, di scene teofaniche e di persone.

⁶³ '[L'icona non è] né segno, né quadro, ma simbolo e luogo di Presenza': Egon Sendler, *Icona: finestra sul mistero* (Roma: Centro Russia Ecumenica, 1987), p. 2. Similmente scrive Galavaris: 'Based on Neo-Platonic theories, the icon is thought basically a mystery, a vehicle of divine power and grace, a means of God's knowledge. It is not merely a symbol of the archetype, but the represented becomes present through the icon': George Galavaris, *The Icon in the Life of the Church: Doctrine, Liturgy, Devotion* (Leiden: Brill, 1981), p. 3.

⁶⁴ Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium* (London: Routledge and Kegan Paul, 1976), pp. 6-7. Cf. Giovanni Damasceno, *On the Divine Images, Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images*, trans. by David Anderson (Crestwood, N.Y.: Saint Vladimir's Seminary Press, 1980).

⁶⁵ '[L'icona è] primarily [...] a liturgical object and secondarily [...] a work of art': George Zografidis, 'Aesthetics, Byzantine', in *Encyclopedia of Medieval Philosophy Between 500 and 1500*, ed. by Henrik Lagerlund (Dordrecht: Springer, 2011), pp. 32-35 (p. 34).

⁶⁶ Cf. Linette Martin, *Sacred Doorways: A Beginner's Guide to Icons* (Orleans, MA.: Paraclete Press, 2002).

Il pittore non vuole rappresentare il Cristo, i santi o Maria nella loro materialità terrena, ma il loro corpo trasfigurato, spiritualizzato: esse sono un assaggio del corpo glorificato di ogni fedele nel giorno finale della Resurrezione dei morti, per questo non possiedono prospettiva ma sono incorporee e fisse (ovvero bidimensionali). Le figure, poi, si offrono, si donano “fisicamente” al fedele, lo accolgono all’interno della realtà contemplata (in una prospettiva rovesciata),⁶⁷ e l’immagine intera è immersa nella luce profusa dallo sfondo dorato, una luce che si sprigiona da un punto ideale (irraggiamento) e che sovrasta tutta la raffigurazione ed inghiotte il fedele in un abbraccio divino.⁶⁸

Il centro spirituale dell’icona è il volto della figura, un volto con occhi sempre grandi e penetranti che sono epifania del divino e che penetrano il corpo del fedele e guardano direttamente alla sua anima.⁶⁹

Sono volti rappresentati fuori dal tempo, volti trasfigurati e trasformati che hanno abbandonato la dimensione delle passioni terrene e sono completamente inseriti in quella religiosa, al di là del tempo e dello spazio.

⁶⁷ Caratteristica fondamentale dell’icona è la prospettiva inversa, o rovesciata; con questa tecnica le linee non vengono tracciate per convergere in un punto all’interno dell’icona bensì al suo esterno, gli oggetti rappresentati aumentano quindi di dimensione in proporzione alla loro distanza dallo spettatore, in modo da collocare all’interno della realtà contemplata. Questo significa che le linee si dirigono in direzione inversa dal punto dell’osservatore, la direzione della prospettiva non si trova dietro il quadro ma avanti. Questa tecnica ha lo scopo di suscitare nello spettatore la sensazione che la figura fuoriesca dai limiti imposti dalla materia, e voglia avvicinarsi al fedele, accoglierlo nel mistero e santificarlo attraverso un contatto col Mistero stesso; questo perché, nell’ottica del fedele, è sempre Dio che si offre all’uomo; attraverso l’incarnazione e la Rivelazione Dio si è voluto donare all’umanità per sollevarlo dalla materialità corrotta di questo mondo e santificarlo in un processo di purificazione e divinizzazione. Per un utile approfondimento sulla prospettiva rovesciata: Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler (Roma: Edizione Casa del Libro Editrice, 1983); Frederic M. Schroeder, ‘The Vigil of the One and Plotinian Iconoclasm’, in *Neoplatonism and Western Aesthetics*, ed. by Aphrodite Alexandrakis and Nicholas J. Moutafakis (Albany: State University of New York Press, 2002), pp. 61-74, soprattutto p. 67; André Grabar, *Le origini dell’estetica medievale* (Milano: Jaca Book, 2001), p. 45.

⁶⁸ La luce nell’apparato spirituale dell’icona è vista teologicamente come *lux perpetua*, ovvero Dio stesso che è Luce increata, cf. Evgenij Trubeckoj, *Contemplazione nel colore. Tre studi sull’icona russa* (Milano: La Casa di Matriona, 1977) e Giovanni Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale* (Bergamo: Minerva Italica, 1971), p. 126. ‘The background of an icon is typically gold, which for the Byzantines symbolized the uncreated light that the saints experienced in heaven where they dwelled, in a state of theosis, a state which every thing is different, purified, incorporeal, and transfigured because it is in God’: Ambrose-Aristotle Zographos, ‘Iconography in the Liturgical Life of the Medieval Greek Church’, in *The Liturgy of the Medieval Church*, second edition, ed. by Thomas J. Heffernan and E. Ann Matter (Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 2005), pp. 471-502 (p. 490).

⁶⁹ ‘Looking at someone means I look at my own self and, therefore, I am in communion. That is why an icon is a means of communion between the faithful and the person depicted. Through the visible we experience the invisible. The view of Christ in pictorial representation leads the worshiper to the invisible Christ; seeing the charismatic faces of saints in icons leads to communion with them. [...] The eyes [...] are usually drawn big and lively to show the inner intensity of the soul. The deep, staring eyes are intended to echo the Gospel, “my eyes have seen thy salvation” (Luke 2:30)’: ivi, pp. 486 e 488.

Per sprigionare tutto il suo potere spirituale e taumaturgico, l'icona ha bisogno di un rapporto codificato, anche orante, col fedele che, nella giusta predisposizione affettiva ed intellettuale, deve cercare una sua personale relazione con la figura rappresentata nell'opera artistica in quanto l'icona '[was] a medium through which God and the believer interact[ed]'.⁷⁰ In questo contesto liturgico, l'icona rappresentante Cristo e l'Eucarestia sono legate in maniera strettissima, entrambe sono considerate, non simbolo ma vero corpo e sangue di Gesù. L'icona prepara spiritualmente il fedele all'esperienza eucaristica ovvero alla vera comunione con il Corpo ed il sangue di Cristo nell'ostia consacrata di cui l'icona è un'anticipazione.⁷¹

Nell'occidente latino la teologia dell'immagine, rispetto alla cristianità orientale,⁷² aveva prediletto, fin da Agostino,⁷³ l'aspetto educativo-pedagogico della fruizione artistica, e dunque una rappresentazione narrativa (*historia*) più che iconica (icona, imago, *effigies*). L'opera artistica doveva ricostruire un avvenimento o una serie di avvenimenti, spesso tratti dalla Bibbia, con lo scopo di

⁷⁰ Robert Nelson, 'The Discourse of Icons, Then and Now', *Art History*, 12.2 (1989), 144-57 (p. 149).

⁷¹ Cf. Gary Vikan, 'Ruminations on Edible Icons: Originals and Copies in the Art of Byzantium', in *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*, ed. by Kathleen Preciado (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1989), pp. 47-60. Sul tema della vicinanza tra icona ed Eucarestia cf.: Vladimir Baranov, 'The Doctrine of the Icon-Eucharist for the Byzantine Iconoclasts', *Studia patristica*, 44 (2010), 41-46; Lisa J. Deboer, *Visual Arts in the Worshipping Church* (Grand Rapids, Mich: Eerdmans Pub Co., 2016), pp. 63-65; Marie-José Mondzain, *Imagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo* (Milano: Jaca Book, 2006).

⁷² 'Uno dei tratti più caratteristici dell'iconografia bizantina è lo sforzo di rimanere nei limiti del programma, superbo e ristretto al tempo stesso, che consisteva nel riaffermare instancabilmente la presenza costante di Cristo e dei santi, o degli avvenimenti del piano della Salvezza, escludendo per quanto possibile i soggetti che sarebbero la trasposizione iconografica di opere poetiche o dottrinarie. Qui, l'iconografia bizantina [...] si distingue radicalmente dall'iconografia occidentale, che resta sempre aperta all'immagine come commento e strumento pedagogico. Solo alla fine del Medioevo i Bizantini si cimentarono in questo stesso tipo d'iconografia che si rivolge soprattutto all'intelligenza, senza però abbandonare la pratica dell'iconografia contemplativa [...]': Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana*, p. 158. Sul culto delle immagini tra oriente ed occidente nel periodo medievale, oltre alle opere già citate, si consiglia: Moshe Barasch, *Icon. Studies in the History of an Idea* (New York: NYU Press, 1992); Averil Cameron, 'The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation', *Studies in Church History*, 28 (1992), 1-42; *Les images. L'église et les arts visuels*, a cura di Davide Menozzi (Parigi: Cerf, 1991); Conrad Rudolph, *The 'Things of Greater Importance'. Bernard of Clairvaux's 'Apologia' and the Medieval Attitude Toward Art* (Philadelphia: Penn Press, 1990).

⁷³ 'Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae. Picturam cum videris, hoc est totum vidisse, laudasse: litteras cum videris, non hoc est totum; quoniam commoneris et legere. Etenim dicis, cum videris litteras, si forte non eas nosti legere: Quid putamus esse quod hic scriptum est? Interrogas quid sit, cum iam videas aliquid. Aliud tibi demonstraturus est, a quo quaeris agnoscere quod vidisti. Alios ille oculos habet, alios tu. Nonne similiter apices videtis? Sed non similiter signa cognoscitis. Tu ergo vides et laudas: ille videt, laudat, legit et intellegit. Quia ergo vidimus, quia laudavimus, legamus et intellegamus': Sant'Agostino, *In Evangelium Joannis Tractatus CXXIV*, PL 35, coll. 1379 - 1976, *tractatus XXIV*, 2. Per un approfondimento della superiorità della parola sull'immagine in Agostino: Celia Chazelle, "'Not in Painting but in Writing": Augustine and the Supremacy of the Word in the Libri Carolini', in *Reading and Wisdom. The 'De Doctrina christiana' of Augustine in the Middle Ages*, ed. by Edward D. English (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1995), pp. 1-22.

insegnare al fedele illetterato le storie del Sacro Testò.⁷⁴ L'immagine, quindi, non poteva né doveva sostituire la Parola Sacra, l'unica che veramente penetrava ed innalzava lo spirito, ma solo completarla: non doveva insegnare essa stessa, ma riportare alla mente, in altra forma, cose lette o ascoltate.⁷⁵ Questo modo di intendere l'arte si sedimentò nel periodo carolingio⁷⁶ e rimase preponderante fino al dodicesimo secolo quando le immagini di tipo non-narrativo ma iconico e contemplativo cominciarono a diventare più centrali nella pratica del cristianesimo latino di quanto lo fossero state prima, grazie a teologi come l'abate Sugerio, promotore del rinnovamento dell'abbazia di Saint Denis, secondo il quale le immagini avevano il potere di innalzare le menti del fedele verso il sacro, dalle cose materiali alle cose immateriali.⁷⁷ Similmente molti teologi e religiosi,

⁷⁴ Come spiega Gregorio Magno: 'Quia picturas imaginum, quae ad aedificationem imperiti populi factae fuerant, ut necientes litteras ipsam historiam intendentes, quid dictum sit discerent, transisse in adorationem uideras, idcirco commotus es, ut eas imagines frangis praeciperes': San Gregorio Magno, *Registri Epistolarum*, PL 77, coll. 0441 - 1328C, col. 875. Lo stesso Gregorio, in un'altra lettera, sintetizza in una frase, probabilmente interpolata, l'idea che la pittura non debba essere utilizzata per insegnare la Sacra Scrittura: 'et dum nos ipsa pictura quasi scriptura ad memoria filium Dei reducimus' (ivi, col. 991B). Cf. Herbert A. Armstrong, 'Some Comments on the Development of the Theology of Images', *Studia Patristica*, 9.3 (1966), 117-26. Una tendenza positiva verso l'uso didattico della pittura religiosa circolava ben prima di Gregorio, cf. Jean Pèpin, 'Ut scriptura pictura. Un thème de l'esthétique médiévale et ses origines', in *From Augustine to Eriugena: essays on Neoplatonism and Christianity in Honor of John O'Meara*, ed. by John A. Richmond and Francis Xavier Martin (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1991), pp. 168-82; Ambrosios Giakalis, *Images of the Divine: the Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council* (Leiden: Brill, 2005), pp. 51-59.

⁷⁵ Cf. Michael Camille, 'Seeing and Reading: some Visual Implications of Medieval Image Theory in Northern Europe During the Twelfth and Thirteenth Centuries', in *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe* (London: Blackwell, 2006), pp. 151-72; Celia Chazelle, 'Picture, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marelles', *Word and Image*, 6 (1990), 138-53; Lawrence Duggan, 'Was Art Really the "Book of Illiterate?"', *Word and image*, 5 (1989), 227-51.

⁷⁶ Secondo i teologi carolingi le immagini dovevano solamente riportare alla mente episodi biblici, episodi che non dovevano essere conosciuti dal fedele attraverso l'immagine ma attraverso la predicazione, la Scrittura doveva essere conosciuta solo attraverso l'oralità perché solo la parola è portatrice di Verità e non le immagini che, non partecipando alla Verità, erano 'sine sensu et ratione', cf. Theodulfus, *Libri Carolini sive Caroli Magni Capitulare de imaginibus*, a cura di Hubert Bastgen, in *Monumenta Germaniae Historica*, Conc., II, suppl. (Hannover; Lipsia: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1924), p. 13. L'immagine, sia essa pittorica o scultorea, appartiene alla sfera del materiale, del visibile, dell'esteriore e non può, perciò, avere una relazione con la Verità che è, invece, 'spirituale, trascendente, interiore, invisibile', cf. David Appleby, 'Instruction and Inspiration Through Images in the Carolingian Period', in *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, ed. by John J. Contreni e Santa Casciani (Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2002), pp. 85-112; Amos Bianchi, 'La teoria dell'immagine dei Libri Carolini', *Doctor Virtualis. Rivista di storia della filosofia medievale*, 1 (2002), 41-63; Celia Chazelle, 'Matter, Spirit, and Image in the Libri Carolini', *Recherches Augustiniennes*, 21 (1986), pp. 163-84. Più incentrato sul pensiero e la figura del vescovo Teodolfo è l'ottimo saggio di Freeman e Meyvaert: Ann Freeman and Paul Meyvaert, *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea* (Aldershot: Ashgate Variorum, 2003).

⁷⁷ 'Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret, clarificet mentes ut eant per lumina vera ad verum lumen, ubi Christus janua vera. Quale sit intus in his determinat aurea porta. Mens hebes ad verum per materialia surgit, et demersa prius hac visa luce resurgit': Sugerio di Saint Denis, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, PL 186, coll. 1211 - 1240A, XXVII. Questa idea era già stata sviluppata dallo Pseudo-Dionigi che teorizza nella sua *Gerarchia Celeste* l'ascesa agli invisibili dei attraverso le cose create, cf. Filip Ivanović, *Dionysius the Areopagite Between Orthodoxy and Heresy* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011); Eric D. Perl, *Theophany: the Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite* (Albany: State University of New York Press, 2007). Sull'influenza del pensiero dionisiaco nel medioevo:

come Ugo di San Vittore⁷⁸, Ruperto di Deutz⁷⁹ e Bonaventura cominciarono a vedere l'arte 'as a legitimate route to the knowledge of God'.⁸⁰

Nello stesso periodo arrivarono in Italia, in particolare in seguito alla presa di Costantinopoli del 1204, un gran numero di opere trafugate nelle chiese bizantine, tra cui alcune icone ascritte all'evangelista Luca considerato nel Medioevo autore di diversi dipinti che ritraevano le reali fattezze di Maria e Gesù che, sempre secondo la leggenda, si erano offerti come modelli viventi all'evangelista.⁸¹ Queste icone, dotate di virtù intrinseca alla stregua di reliquie, si diffusero nel suolo italico divenendo velocemente, data la loro origine quasi divina, oggetto di culto e venerazione. Anche la Firenze tardomedievale possedette una venerata icona mariana copia di un prototipo attribuito a San Luca, e perciò "vera" rappresentazione della Vergine: l'arcaicizzante Madonna in trono della Madonna del Popolo del Maestro di Sant'Agata (figura 1), di stile bizantino,

Dominique Poirel, *Des symboles et des anges: Hugues de Saint-Victor et le réveil dionysien du XIIe siècle* (Turnhout: Brepols, 2013). Il discorso di Sugerio riprende, però, un concetto tipicamente plotiniano infatti, secondo il filosofo greco commentato da Schroeder, l'arte aveva il compito di 'educate intellect and emotion and lead them anagogically toward their proper objects': Schroeder, 'The vigil of the One', p. 69.

⁷⁸ Quando si occupa dell'importanza dell'arte nella devozione religiosa, il teologo francese arriva a spiegare che l'arte serviva soprattutto ai letterati, quindi ai monaci, nel loro percorso di unione divina, ribaltando l'idea didascalica di arte per gli idioti che risaliva a Gregorio, cf. Conrad Rudolph, 'Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art', *Art Bulletin* 93.4 (2011), 399-422. Spiega infatti Ugo da San Vittore che solo chi è 'spiritualis' può percepire la 'sapientia creatoris' che si cela dietro ad ogni immagine: 'Vniuersus enim mundus iste sensilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei [...]. Quemadmodum autem si illiteratus quis apertum librum uideat, figuras aspicit, litteras non cognoscit, ita stultus et animalis homo qui non percipit ea quae Dei sunt, in uisibilibus istis creaturis foris uidet speciem, sed non intelligit rationem; qui autem spiritalis est et omni adiudicare potest, in eo quidem quod foris considerat pulcritudinem operis, intus concipit quam miranda sit sapientia creatoris.' Così prosegue: 'Et ideo nemo est cui opera Dei mirabilia non sint, dum in eis et insipiens solam miratur speciem, sapiens autem per id quod foris uidet, profundam rimatur diuinae sapientiae cogitationem, uelut si in una eademque scriptura alter colorem seu formationem figurarum commendat, alter uero laudet sensum et significationem. Bonum ergo est assidue contemplari et admirari opera diuina, sed ei qui rerum corporalium pulcritudinem in usum nouit uertere spiritalem. Nam et ideo Scriptura tantopere nosad consideranda mirabilia Dei excitat, ut per ea quae foris cernimus, intus ad agnitionem ueritatis ueniamus': Ugo da San Vittore, *Hugonis de Sancto Victore Opera*, a cura di Poirel Sicard e Dominique Poirel (Turnhout: Brepols, 2002), pp. 9-10.

⁷⁹ Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000), p. 202.

⁸⁰ Giuseppe Mazzotta, 'Dante's Franciscanism', in *Dante and the Franciscans*, ed. by Santa Casciani (Leiden: Brill, 2006), pp. 171-98 (p. 171).

⁸¹ Secondo Andrea da Creta, iniziatore della leggenda di San Luca iconografo, l'evangelista ha realizzato ritratti 'dal vivo' di Cristo, Maria e san Paolo, fornendo in questo modo una sicura testimonianza dell'aspetto di Gesù e della Vergine che gli artisti non potevano che ricalcare. Questa testimonianza viene riportata nel suo *De sanctorum imaginum ueneratione*, PG 97, cc. 1303-10. Per approfondire il discorso su San Luca come iniziatore della tradizione artistica cristiana: Michele Bacci, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Pisa: GISEM-ETS, 1998); Idem, *The Many Faces of Christ: Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300* (London: Reaktion Books, 2014); Rebecca Raynor, 'The Shaping of an Icon: St Luke, the Artist', *Byzantine and Modern Greek Studies*, 39.2 (2015), pp. 161-72.

commissionata dalla confraternita della chiesa madre dei carmelitani.⁸² Non sorprende, dunque, che in questo contesto, il celebre predicatore fiorentino Giordano da Pisa, allievo di Remigio dei Girolami a Santa Maria Novella e frate molto vicino alle confraternite fiorentine,⁸³ si esprimesse sulla sacralità dell'arte bizantina durante un sermone predicato il giorno dell'Epifania del 1306 sui re magi:

Avvenne ancora un'altra grande testimonia, cioè le prime dipinture che vennero di Grecia di loro: onde le dipinture sono libro de' laici ed eziandio d'ogne gente: perocchè le dipinture vennono tutte da' santi primamente: acciocché se be potesse avere più compiuta conoscenza, si faceano le figure de' santi prima come erano, e nella figura e nella condizione e nel modo. Onde si truova che Nicodemo dipinse Cristo in croce in una bella tavola, primamente a quella figura e modo che Cristo fu, che chi vedea la tavola, sì vedea quasi tutto 'l fatto pienamente, tanto era ben ritratta, secondo il modo e la figura; ché Nicodemo fu alla croce di Cristo, quando vi fu posto e quando ne fu levato, e quella è alla tavola onde uscì poi quello bello miracolo, onde si fa la festa del Santo Salvatore. Così altresì troviamo che santo Luca dipinse la Donna nostra in su una tavola ritratta, tutta appunto com'era, [...]. Faceano i santi quelle dipinture per dare più chiara notizia alle genti del fatto; siché queste dipinture, e specialmente l'antiche, che vennono di Grecia anticamente, sono di troppo grande autoritade; perocché là entro conversaro molti santi che ritrassero le dette cose, e diederne copia al mondo, delle quali si trae autorità grande, siccome si trae di libri. Onde per quelle dipinture che vennero di Grecia sapemo certamente che furono grandi signori, perocché sono dipinti con corone di re in capo.⁸⁴

⁸² Nel Libro degli Ordinamenti della compagnia di Santa Maria del Carmine, un testo compilato tra il 1280 e il 1298, si legge che nel 22 agosto 1280 i consiglieri della confraternita decisero 'che si dovesse fare una ymagine di Santa Maria e di Santa Agnese e di Santo Joanni ne la faccia de la Chiesa di S. Maria del Carmino, bella e di bello colore', probabilmente proprio la Madonna del Popolo, cf. Miklós Boskovits, *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270* (Firenze: Giunti, 1993), pp. 139-40. Secondo il Chiti: 'il fondo della detta pittura [...] fu dorato a mordente, ed in tal occasione forse fu ricoperta altra iscrizione greca, che vi era allusiva alla Madonna [...]. Fu quella devota immagine dipinta [...] da pittori greci [...] nella Terra Santa': Ugo Procacci, 'L'incendio della Chiesa del Carmine', *Rivista dell'Arte*, 14 (1932), 141-241 (p. 159). Follini e Ratrelli evidenziano il potere miracoloso della tavola dovuta alla sua origine orientale: 'l'antica miracolosa Tavola della Madonna del Carmine [...] è di maniera greca, e si crede portata dal Levante': Vincenzo Follini e Modesto Rastrelli, *Firenze antica e moderna illustrata* (Firenze: Giunti, 1789-1802), p. 94. Il potere delle opere orientali non si perde nella riproducibilità, infatti anche le copie mantengono la stessa forza spirituale e miracolosa dell'archetipo, cf. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

⁸³ Cf. Cecilia Iannella, *Giordano da Pisa: etica urbana e forme della società* (Pisa: ETS, 1999).

⁸⁴ Enrico Narducci, *Tre prediche inedite del Beato Giordano da Rivalto, colla lezione di una quarta, corredate di opportune notizie e pubblicate per cura di E. Narducci* (Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1857) p. 170. Cf. anche: Carlo Delcoro, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare* (Firenze: Olschki, 1975).

Queste parole di fra Giordano da Pisa sono di estrema importanza poiché fanno capire che le icone venivano poste al livello delle più qualificate *auctoritas*, avendo lo stesso valore delle Sacre Scritture, in quanto autentici ritratti dei Magi, del Cristo crocifisso, e della Vergine.⁸⁵ Il predicatore confermava anche la leggenda di San Luca iconografo di Cristo e della Vergine, leggenda accettata e diffusa anche dai francescani e confermata con autorità da Bonaventura.⁸⁶ Giordano da Pisa oltre a promuovere l'icona come mezzo di innalzamento spirituale e strumento meditativo spiegava ai fedeli laici il modo esatto di rapportarsi con le immagini lasciando presumere una sua domestichezza con la visione contemplativa dell'arte tipica della teologia orientale:

Vuoi tu essere sanato? Sì? Or ragguarda Cristo, ragguardal nella croce. E come? In modo che tu ricevi alcuna somiglianza in te della croce di Cristo. Che se tu la guati pur con l'occhio del corpo non ti sanerà. Ma vuo' tu essere liberato e sicuro? Sì? Conviénlati guatare in modo che tu abbi in te alcuna somiglianza di lui, altrimenti il tuo guatare non è guatarlo. E questo è quando tu senti in te alcun dolore, alcuna pena della croce di Cristo. Incontanente che ne cominci a sentire, e che questa forma e imagine nasce e viene in te, allora se' liberato da ogni veleno.⁸⁷

È chiaro che i francescani utilizzarono queste forme orientali di arte devozionale perché esse permettevano loro di sviluppare l'ideale bonaventuriano di ascesa orante dell'anima verso Dio, di unione con Dio attraverso un *itinerarium* spirituale teso ad una partecipazione all'*esse* divino senza mediazione, ad una *theosis* affettiva ed intellettuale già ampiamente sviluppata dalla patristica orientale, come si può notare anche nella basilica francescana di Assisi che, incorporando un programma iconografico di stampo bizantino, accompagnava il fedele verso la *beatitudo* celeste.⁸⁸ Il

⁸⁵ Come ricorda anche Anne Derbes in *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 14-15. Cf. anche: John Larner, *Culture and Society in Italy, 1290-1420* (London: Batsford, 1971).

⁸⁶ San Bonaventura, *Commentaria in Sententiarum libros, In III Sent.*, in *Sancti Bonaventurae Opera omnia, edita studio et cura pp. Collegii a s. Bonaventura*, 11 voll. (Quaracchi, Firenze: ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas, 1882-1902), d. 9, a. 1, q. 2, concl, ad 6.

⁸⁷ *Prosatori minori del Trecento, I: Scrittori di religione*, a cura di don Giuseppe de Luca (Milano-Napoli: Ricciardi, 1954), p. 23.

⁸⁸ 'Like a verbally preached sermon to the hearer, the basilica's iconography aims to inform and transform the viewer. Thus, having viewed the iconography, a person exiting the basilica should not be the same person who entered it': Jay M.

mondo confraternale, che si sviluppò appoggiandosi ai gruppi mendicanti imbevuti di religiosità orientale,⁸⁹ assorbì e ricreò in maniera originale queste tendenze religiose che i nuovi ordini religiosi stavano diffondendo in particolare all'interno delle associazioni di laici devoti. Non stupisce allora che le compagnie laicali, conscie della gravidanza religiosa della teologia iconografica orientale, cominciarono a commissionare opere, più propriamente icone, rappresentanti la Vergine con bambino: fece così, ad esempio, la confraternita laudese della chiesa di Santa Maria dei Servi a Siena commissionando nella seconda metà del Duecento a Coppo di Marcovaldo una Madonna, nominata del Bordone (figura 2), che 'brought together a group of motifs derived from Eastern images whose meanings and power he and his clients understood'.⁹⁰ Sulla sacralità dell'icona confraternale, si esprimono chiaramente gli statuti redatti nel 1326 dalla Confraternita di San Zenobio:

Hammond, 'Preaching by Image: the Counter Façade of the Basilica of St. Francis', in *Franciscans and Preaching: Every Miracle from the Beginning of the World Came About Through Words*, ed. by Timothy J. Johnson (Leiden: Brill, 2012), pp. 413-49 (p. 414), cf. anche: Timothy J. Johnson, *The Soul in Ascent: Bonaventure on Poverty, Prayer, and Union with God* (St. Bonaventure, New York: Franciscan Institute Publications, 2012), soprattutto pp. 69-112. In ambiente francescano, anche il culto del fondatore si sviluppò attraverso icone: 'the cult of St. Francis of Assisi was [...] spread not by relics but by icons, before which even miracles occurred, just as they had before relics': Hans Belting, *Likeness and Presence: History of the Image Before the Era of Art*, trans. by Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 2004), p. 308. Derbes ha dimostrato come modi e forme artistiche bizantine si diffondono in Italia grazie ai francescani che le utilizzano per promuovere il culto del loro fondatore (*Picturing the Passion*, pp.1-34, 159-72). Derbes mette in luce anche l'originalità dell'arte francescana che si appropria solo di quei temi e motivi dell'arte bizantina che corrispondono agli ideali del proprio ordine: 'these painters took much from Byzantium, particularly when Byzantine images corresponded to ideas that their employers wanted to promote [...]. But Byzantine images did not inevitably fit the needs of the Franciscans; when they did not, duecento painters employed by the Order adapted distinctly non-Byzantine forms instead': Ibidem, pp. 33-34.

⁸⁹ Chatterjee ricorda a tal riguardo che esisteva 'a kinship between Franciscan principles and Byzantine theology': Paroma Chatterjee, *The Living Icon in Byzantium and Italy: the Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), p. 26. Geanakoplos mette in luce il carattere prettamente orientale della religiosità Francescana, scrive infatti che in Bonaventura 'the emphasis on prayer and contemplation leading to a kind of mystical union with God [...], his essentially antipathetic attitude to the scholastic, Aristotelian approach of the Dominicans, the Franciscan emphasis on Mariology, and the possible Franciscan use of the so-called "Jesus prayer", the latter of which apparently had its genesis in the Byzantine East' erano di chiara provenienza bizantina: Deno J. Geanakoplos, 'Bonaventura, the Two Mendicant Orders, and the Greeks at the Council of Lyons (1274)', *Studies in Church History*, 13 (1976), 183-211 (pp. 188-89). A livello artistico, i francescani crearono un sistema architettonico-iconografico che incorporava motivi ed idee che avevano origine nell'oriente cristiano; la stessa chiesa madre dell'ordine ad Assisi è un tripudio di forme bizantine: "'Imported" Byzantine images of Christ effectively modify the dynamics of the western, basilican architectural space in a way that alters the meaning of the Byzantine image and subtly, yet clearly, suggests the dynamics of Bonaventure's theology of prayer and salvation.': Amy Neff, 'Byzantine Icons, Franciscan Prayer: Images of Intercession and Ascent in the Upper Church of San Francesco, Assisi', in *Franciscans at Prayer*, ed. by Timothy J. Johnson (Leiden: Brill, 2007), pp. 357-82 (p. 358).

⁹⁰ Rebecca Corrie, 'Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East', *Gesta*, 35.1 (1996), 43-65 (p. 58).

Come la donna nostra non si traggha fuori del tabernaculo dove elle è senza processione [...] fermammo noi rettori con lloro in[sieme], ke nel pilastro de sancto bartolommeo nella detta chiesa di sancta reparata nella nave di mezzo, ke si faccia uno tabernacolo di lengname honorevolmente bello quanto fare si puote la dove istea la nostra donna. Et il detto tabernacolo fatto et ordinato per la detta compagnia che i detti rettori et camarlinghi sieno tenuti et debbiano guardare et salvare et crescere et migliorare il detto tabernacolo con la detta ighura della nostra donna, la quale debbiano crescere et migliorare. Et che neuno della decta compagnia debbia o possa tocchare o trarre la decta donna del detto tabernacolo se non n'è volontade de detti rettori. Et se la detta donna del detto tabernacolo se ne traesse non se ne debbia trarre se non con procesione et con lume et con canto, et se questo non si facexe altrimenti non se ne debbia trarre del detto tabernacolo. Et ad ciò che con pi' divotione et per più gente se porti a l'altare nello usato luogho, portivisi lo sabato sera dette le laude o vogliano la domenicha mactina con quello amore et reverencia ke xi convine.⁹¹

Queste icone mariane, davanti alle quali i fratelli compivano il canto delle laude, venivano talvolta coperte da un velo (o 'tenducce'),⁹² sia per motivazioni pratiche, ovvero bisognava proteggere le immagini da eventi esterni, ma anche, anzi soprattutto, per amplificarne il mistero ed il potere taumaturgico:

[Ordiniamo] di fare stare coperta la tavola di meser Santo Michele. Anche ordiniamo et fermiamo che cu[m] ciò sia cosa che per cagione del mercato del grano e per altre cose che si fanno ne la detta piazza sotto la loggia, la tavola de meser Santo Michele s'inpolveri e si guasti, li capitani siano tenuti di farla stare coperta a ciò che se conservi ne la sua bellezza e non si guasti. Salvo che'l sabato dipo nona, disfacto il mercato, la debbiano fare dischoprire e stare discoperta per tutto il die de la domenica, e cosi si faccia per le feste solenne che mercato non vi si faccia.⁹³

Ed ancora la compagnia di Orsanmichele:

⁹¹ In Orioli, *Le confraternite medievali*, p. 33.

⁹² Molti dipinti e pale d'altare nella Firenze di fine Duecento, icone od immagini non-narrative, erano coperte da tendine, cf. Victor M. Schmidt, 'Curtains, Revelatio and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy', in *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, ed. by Kathryn M. Rudy and Barbara Baert (Turnhout: Brepols, 2007), pp. 191-213 (pp. 192-95).

⁹³ Del Prete, *Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsanmichele*, p. 4.

Come si debbia tenere coperta la ymagine de la nostra donna. La ymagine de la nostra Donna si debbia tenere coperta com velo o vero com veli sottili e gentili di seta; e fatta la predica sotto la loggia, si debbia scoprire e mostrare le domeniche e le feste, le quali piacerà a' rectori e Capitani com due torchi accesi. E quando venissono forestieri, che la volessono vedere, debbasi scoprire a sparare di licenza del proposto o d'alchuno de' Capitani, e poco tenerla scoperta per volta e poi ricoprire.⁹⁴

Queste 'tendine', che riprendevano la tradizione bizantina di coprire le immagini miracolose con una cortina o tenduccia,⁹⁵ garantivano la santità ed il potere delle immagini cultuali mantenendole lontane dallo sguardo: 'veiling created a sense of reverence and mystery. The unveiling would have revealed the image's majesty and splendor, and limited access created an environment where access became very special'.⁹⁶ Le 'tendine' erano, perciò, atto di rivelazione attraverso il quale la verità divina poteva essere conosciuta dal fedele, una barriera che divideva e che, attraverso corretti rituali, univa il mondo dell'umano a quello divino, il mondo dei sensi a quello del Logos.⁹⁷ Negli statuti della compagnia di Orsanmichele del 1294 si ordinava infatti che

⁹⁴ Statuto della compagnia di Orsanmichele del 1333 in Saverio La Sorsa, *La Compagnia d'or San Michele, ovvero una pagina della beneficenza in Toscana nel secolo XIV* (Trani: V. Vecchi, 1902), p. 202.

⁹⁵ Come ci rivela la storia di Anna Comnena (XII sec.), figlia dell'Imperatore bizantino Alessio I, che nella sua *Alessiade* descrive il prodigio che aveva luogo nella chiesa delle Balcherne a Costantinopoli: ogni venerdì, all'ora dei Vespri, lentamente si sollevava, senza intervento umano, il velo di seta che copriva l'icona della Theotokos Blacherniotissa per riabbassarsi altrettanto misteriosamente soltanto il giorno successivo, alla stessa ora. Il non regolare compiersi del prodigio veniva interpretato come un cattivo presagio, cf. Annemarie W. Carr, 'The Mother of God in Public', in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, Catalogo della mostra nel Museo Benaki di Atene (20 ottobre 2000 - 20 gennaio 2001)*, a cura di Maria Vassilaki (Atene; Milano: Skira 2000), pp. 325-33. L'immagine della Vergine di Blachernae, secondo Belting, viene trasmutata in Italia nell'immagine della *Madonna della Misericordia*, una rappresentazione della Vergine Maria che apre il mantello per dare riparo e protezione alle persone che la venerano, che ebbe una diffusione capillare nel tardo Medioevo; tra i primissimi esempi c'è la *Madonna della Misericordia* di Bernardo Daddi (1342) opera commissionata dalla *Confraternita della Misericordia del Bigallo* responsabile dell'omonimo ospedale (Hans Belting, *The Image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion* (New Rochelle: Aristide D. Caratzas, 1989), p. 215). Cf. anche Annabel J. Wharton, 'Tenderness and Hegemony: Exporting the Virgin Eleousa', in *World of Art: Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXV International Congress of Art History*, 3 voll., ed. by Irving Lavin (Washington, D.C.: Penn State University Press, 1990), vol. I, pp. 71-80 (pp. 72-73).

⁹⁶ Marie D'Aguanno Ito, 'Orsanmichele - The Florentine Grain Market: Trade and Worship in the Later Middle Ages' (unpublished doctoral dissertation, The Catholic University of America, 2014), pp. 428-29.

⁹⁷ Nicholas Constatas, 'Symeon of Tesselonike and the Theology of the Icon Screen', in *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens*, ed. by Sharon E. J. Gerstel (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006), pp. 163-83 (p. 174).

[q]ualunque ora e quante fiale si levasse lo velo o s'abassasse, o si schoprisse la figura de la detta nostra Donna per divozione di persone che la volessero vedere, di fare accendere sempre due torchi ne la botega de la Compagnia, o così acesi portarli dinanzi da lei quando ella si scoprisse o si mostrasse; e tanto tenerli acesi quanto stesso scoperta. E per pocho o picholo spazio di tempo la facciano stare in quell'ora schoperta.⁹⁸

A Firenze anche l'affresco dell'Annunciazione nella chiesa della Santissima Annunziata commissionato dalla *Societas Beatae Mariae Virginis* operante nella chiesa e dipinto nel 1252 (figura 3) veniva coperto per mantenerne intatte le proprietà taumaturgiche in quanto opera che performava miracoli e per questo molto venerata e anche copiata (l'affresco della chiesa di San Marco a Firenze ne è, ad esempio, una "copia").⁹⁹ La tradizione di coprire le immagini miracolose con una cortina o tenduccia arriva da Bisanzio, come ci rivela la storia di Anna Comnena (XII sec.), figlia dell'Imperatore bizantino Alessio I, che nella sua *Alessiade* descrive il prodigio che aveva luogo nella chiesa delle Blacherne a Costantinopoli: ogni venerdì, all'ora dei Vesperi, lentamente si sollevava, senza intervento umano, il velo di seta che copriva l'icona della Theotokos Blacherniotissa per riabbassarsi altrettanto misteriosamente soltanto il giorno successivo, alla stessa ora. Il non regolare compiersi del prodigio veniva interpretato come un cattivo presagio.¹⁰⁰ L'immagine della Vergine di Blacherne, secondo Belting, viene trasmutata in Italia nell'immagine della *Madonna della Misericordia*, una rappresentazione della Vergine Maria che apre il mantello per dare riparo e protezione alle persone che la venerano, che ebbe una diffusione capillare nel basso medioevo; tra i primissimi esempi c'è la *Madonna della Misericordia* di Bernardo Daddi (1342; figura 4) opera

⁹⁸ Del Prete, *Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsanmichele*, p. 7.

⁹⁹ Cf. Eugenio Casalini, *Una icona di famiglia. Nuovi contributi di storia e d'arte sulla SS. Annunziata di Firenze* (Firenze: Biblioteca della Provincia Toscana O.S.M., 1998). I veli quindi servivano a proteggere le persone dalla visione diretta, senza la necessaria mediazione della Chiesa, della profondità dell'esperienza del divino. Questi veli, in numerosi miracoli raccontanti nelle agiografie, potevano essere divine barriere di fuoco o di luce che scendevano a coprire la visione dell'Eucarestia durante la sua consacrazione, coprivano, quindi, il Mistero ai fedeli non spiritualmente pronti per questa visione, cf. André M. J. Festugière, 'Le voile de l'épiclèse', *Revue de l'histoire des religions*, 186 (1974), 45-53.

¹⁰⁰ Carr, 'The Mother of God in Public', pp. 325-33. Su Anna Comnena: Patrizia Morelli e Silverio Saulle, *Anna Comnena: la poetessa epica (c. 1083-c. 1148-1153)* (Milano: Jaca Book, 1998); Leonora Neville, *Anna Komnene: the Life and Work of a Medieval Historian* (New York: Oxford University Press, 2016). Per una traduzione dal greco dell'*Alessiade*: Anna Comnena, *The Alexiad of Anna Comnena*, ed. by Edgar R. A. Sewter (Harmondsworth: Penguin Books, 1979).

commissionata dalla Confraternita della Misericordia del Bigallo responsabile dell'omonimo ospedale.¹⁰¹ Sull'importanza di questi veli protettivi per i dipinti, esemplare è il miracolo a cui assiste la reclusa fiorentina del tredicesimo secolo Umiliana de' Cerchi. Nella sua *Vita* si narra che una notte, quando si era alzata per pregare, aveva notato che la sua stanza era coperta da una luce abbagliante, osservando attentamente l'immagine della Madonna appesa al muro, aveva poi visto che il velo che la copriva aveva preso fuoco. La storia racconta di come la donna, che subito aveva strappato il velo cercando di spegnere il fuoco, si era accorta che il velo non si bruciava capendo immediatamente il carattere miracoloso dell'accaduto.¹⁰²

Il velo che copriva le immagini confraternali nell'Italia medievale rimanda ai veli che coprivano i più sacri oggetti conservati nell'arca dell'Alleanza, le tavole dei dieci comandamenti, il vaso d'oro che conservava la manna dal Cielo, ed il bastone di Aronne.¹⁰³ Il velo ricorda inevitabilmente anche il velo del tempio di Gerusalemme che fu strappato nel momento in cui Cristo morì sulla Croce: 'et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum et terra mota est et petrae scissae sunt' (*Matt. 27, 51*). Il *velum scissum* fu interpretato dall'esegesi cristiana come segno che era possibile per l'uomo accedere ai misteri di Cristo e alle scritture, in contrasto con l'inaccessibilità dell'arca, tenuta nella parte più interna del santuario nel tempio ebreo dove solo il sacerdote aveva il permesso di accedere.¹⁰⁴ I veli che coprivano le immagini miracolose erano come

¹⁰¹ Belting, *The Image and its Public*, p. 215. Cf. anche: Wharton, 'Tenderness and Hegemony: Exporting the Virgin Eleousa', pp. 72-73.

¹⁰² Cf. Anne M. Schuman, 'Politics and Prophecy in the Life of Umiliana dei Cerchi', *Florilegium*, 17 (2000), pp. 101-14. (e relativa bibliografia); Eadem, "'Within the Walls of Paradise": Space and Community in the Vita of Umiliana De' Cerchi (1219-1246)', in *Negotiating Community and Difference in Medieval Europe: Gender, Power, Patronage, and the Authority of Religion in Latin Christendom*, ed. by Katherine Allen Smith, Scott Wells (Leiden; Boston: Brill, 2009), pp. 49-64; Diana Webb, *Saints and Cities in Medieval Italy* (Manchester: Manchester University Press, 2007), pp. 93-140.

¹⁰³ Il tema del velo è di ascendenza biblica ed i due contesti più rilevanti per apprezzare il significato dei veli che coprono le immagini miracolose sono le analogie con le tende che circondavano l'Arca dell'Alleanza e la concezione ad esse legate sulla rivelazione della verità divina elaborata nell'esegesi. Nell'Esodo c'è una descrizione di Dio che ordina a Mosè di costruire un tabernacolo, includendo istruzioni su tre veli: uno per chiudere il tabernacolo, uno per separare i laici dal clero all'interno del tabernacolo, ed uno attorno all'arca dell'Alleanza nel suo spazio più interno. Il terzo velo descritto in Exod. 26, 31-33: 'facies et velum de hyacintho et purpura coccoque bis tincto et bysso retorta opere plumario et pulchra varietate contextum quod adpendes ante quattuor columnas de lignis setthim quae ipsae quidem deauratae erunt et habebunt capita aurea sed bases argenteas inseretur autem velum per circulos intra quod pones arcam testimonii et quo sanctuarium et sanctuarii sanctuaria dividuntur'.

¹⁰⁴ Cf. Daniel M. Gurtner, *The Torn Veil: Matthew's Exposition of the Death of Jesus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

il velo lacerato del tempo; erano barriere fisiche che potevano essere rimosse per rivelare un ordine di Verità e saggezza che poteva essere vissuto attraverso la mediazione di Cristo e della Vergine, presenti dentro ed attraverso le loro immagini, mediazione quindi tra umano e divino che sembra evocare il panno utilizzato da Mosè per coprire il suo volto raggianti dopo l'incontro con Dio (*Exod.* 34, 29-35).¹⁰⁵

3.2 Luce e illuminazioni

Le icone sono, punto da tenere a mente anche per tutto lo sviluppo di questo lavoro, soprattutto soggetti liturgici e non oggetti figurativi.¹⁰⁶ L'icona supera ogni barriera tra arte figurativa ed arte non figurativa 'aprendo un'altra possibilità, quella di un'arte trasfigurativa'¹⁰⁷ in cui tutto è luce, una luce che sovrasta la raffigurazione ed accoglie ed assorbe il fedele che offre il tremolante bagliore delle candele, riflesso lontano della *lux* divina che è luce increata, che diventa una risposta, un *fiat*, alla luminosità metafisica di Dio.¹⁰⁸ I fratelli confraternali percepivano integralmente questa metafisicità di stampo devozionale-orientale; la luce tremolante profusa delle candele, il suo riflesso sulla superficie dorata dell'icona, insieme ai canti laudistici ed il profumo di incenso, era parte essenziale del rituale senza il quale non si stimolava il contatto divino con gli occhi vivificanti di Maria che si muovevano e penetravano nel fedele in un'esplosione di vitalità che era in se stessa presenza.¹⁰⁹ La

¹⁰⁵ 'Cumque descenderet Moses de monte Sinai tenebat duas tabulas testimonii et ignorabat quod cornuta esset facies sua ex consortio sermonis Dei videntes autem Aaron et filii Israhel cornutam Mosi faciem timuerunt prope accedere vocatique ab eo reversi sunt tam Aaron quam principes synagogae et postquam locutus est venerunt ad eum etiam omnes filii Israhel quibus praecepit cuncta quae audierat a Domino in monte Sinai impletisque sermonibus posuit velamen super faciem suam quod ingressus ad Dominum et loquens cum eo auferebat donec exiret et tunc loquebatur ad filios Israhel omnia quae sibi fuerant imperata qui videbant faciem egredientis Mosi esse cornutam sed operiebat rursus ille faciem suam si quando loquebatur ad eos'.

¹⁰⁶ 'E' bene ricordarsi che l'icona non è un oggetto estetico ma un soggetto liturgico. Essa si integra nella celebrazione e costituisce con questa, in questa, un mezzo per amare meglio Dio. nell'unità organica della liturgia, parola e immagine formano un tutto indissociabile per presentare e commentare la Scrittura nel suo pieno significato teologico': Olivier Clément, *Anacronache. Morte e resurrezione* (Milano: Jaca Book, 1992), p. 96.

¹⁰⁷ Ivi, p. 100.

¹⁰⁸ 'Nell'icona [...] la luce non proviene da una sorgente precisa, è dappertutto, senza proiettare ombra: è il fondo stesso dell'icona che gli iconografi chiamano "luce". Tutto sembra soleggiato interiormente', ivi, p. 99.

¹⁰⁹ Bissera V. Pentcheva, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2010), pp. 1-2. Il motivo della luce nel Medioevo era un *topos* utilizzato in una grande varietà di contesti. I fenomeni luminosi e le proprietà della luce naturale rappresentavano una fonte di metafora per i filosofi, teologi, mistici, e poeti medievali. Il tema della luce pervadeva tutte le aree della speculazione e dell'attività umana, dalla pittura all'illuminazione dei manoscritti all'architettura, alle teorie della bellezza, dalla liturgia alla letteratura

luce sprigionata dalle candele dei fedeli, essa stessa presenza di Dio,¹¹⁰ nonché ringraziamento per i benefici ricevuti, partecipava attivamente al processo relazionale intersoggettivo con la deità. Senza l'oculato utilizzo di candele c'era il rischio di minare la fattualità dell'esperienza religiosa: per questo motivo gli statuti delle compagnie spiegano la necessità di pregare di fronte all'immagine della Madonna con delle candele in mano.¹¹¹ Ad esempio gli statuti dei laudesi di Orsanmichele raccomandano che si 'debbiano di far fare solenni viglie di canto di laude dinanzi a la figura de la Vergine, et con candelocti accesi in mano di coloro de la Compagnia che saranno presenti',¹¹² mentre negli statuti della Compagnia di Santa Maria della Scala di Siena si legge: 'che sempre arda una Lampana innanzi al Crucifisso'.¹¹³ Non solo i fedeli dovevano portare candele, ma i camerlenghi dovevano anche far 'ardere due candelotti ogne sera, quando si cantano le laudi; et una lampada facciano avere continuamente dinançi ala tavola dela Donna'.¹¹⁴ Le confraternite avevano una cura quasi maniacale per la fruizione delle candele. Ogni associazione compilava infatti un 'Libro del cero' che riportava il numero e valore delle candele acquistate e vendute dalla compagnia stessa. Uno stretto protocollo liturgico ne governava l'uso che era probabilmente preparato secondo il calendario come quello usato dalla compagnia dei laudesi nella chiesa domenicana di santa Caterina a Pisa: 'luminare maggiore', 'meczana', o 'minore':

religiosa ai trattati politici e la poesia in volgare. Sul tema teologico e metafisico della luce nel pensiero medievale: Dante Gemmiti, *Teologia della luce* (Roma, Universitalia, 2010).

¹¹⁰ Dio è luce 'in ipso vita erat et vita erat lux hominum et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt' (*Io.* 1,4-5), ma anche 'Dominus inluminatio mea et salus mea quem timebo Dominus protector vitae meae a quo trepidabo' (*Sal.* 26, 1).

¹¹¹ Le candele erano segno di gioia, di gratitudine a Dio, di implorazione e di ringraziamento per la sua intercessione come nelle liturgie laudistiche organizzate nella vigilia del funerale, che includevano una messa e l'offerta di candele, cf. Wilson, *Music and Merchants*, p. 97.

¹¹² Del Prete, *Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsanmichele*, pp. 13-14.

¹¹³ Luigi De Angelis, *Capitoli dei disciplinati della venerabile compagnia della Madonna sotto le volte dell'I.E.R. Spedale di S. Maria della scala di Siena testo a penna de' secoli XIII XIV e XV* (Siena: Onorato Porri, 1818), p. 43.

¹¹⁴ Schiaffini, *Testi fiorentini del Dugento*, p. 37. Inoltre, i camerlenghi dovevano preparare, oltre l'altare, anche le candele, con candelieri, vicino al libro delle laudi come prescrivono gli statuti della compagnia di San Gilio: 'I camarlinghi di questa Compagnia siano solleciti di venire ogni sera ala chiesa di San Gilio e apparecchiare lo leggio e lo libro delle laude e l'altre cose ch'è stato usato per cantare le laude, pognendo due candele accese sopra due candelieri dinanzi agli altari e una chon uno candeliere dinanzi al gonfalone, quando fosse spieghato il di feriale, mentre che si cantano le laude': *ivi*, p. 44.

Guida per i camarlinghi della compagnia dei laudesi di Pisa, relative al grado di solennità delle varie feste liturgiche. [...] Vigilia purificationis, luminare minore. [...] Vigilia annuntiationis s. Marie, luminare mezzana e minore. [...] Vigilia assumptionis s. Marie, luminare maggiore e minore. [...] Vigilia nativitatis s. Marie, luminare mezzana e minore. E per tutte le feste che dice: luminare maggiore e mezzana e minore, intendesi... quando dice: maggiore, si pongano III celostri e tabernacolo e la tovaglia e a tutti quelli che saranno nella chiesa, maschi e femine, sia dato loro lo candelotto acceso in mano. E quando dice: la mezzana, pognasi VI celostri e lo tabernacolo e la tovaglia e a tutti quelli delle laude che stanno ginocchioni si dia lo candelotto acceso in mano. E quando dice: la minore, si pognano III celostri e lo tabernacolo e la tovaglia. Perché li sabati e le domeniche sono di maggiori solennità, si pognano III celostri e la tovaglia. Li altri di feriali si pognano tanto due celostri.¹¹⁵

Somme di denaro venivano lasciate in eredità dai laudesi per l'illuminazione di specifiche immagini sacre che dovevano accelerare la presenza in Purgatorio dell'anima,¹¹⁶ e le candele avevano un ruolo vitale anche nelle processioni organizzate dalle confraternite. Nei capitoli della compagnia di San Zenobio redatti nel 1326, ad esempio, si prescriveva che la domenica mattina, prima di assistere alla celebrazione della messa, i confratelli si dovessero recare in processione fino alla chiesa di Santa Reparata, cantando le laudi ed osservando un definito cerimoniale:

Li regitori facciano raunare nel chiostra o dove loro piacerà quelli della compagnia predecta, i quali in quella mattina vi saranno venuti, et raunati loro [...] li camarlinghi debbiano dare a ciascuno di loro una candela. Et facto questo li regitori li facciano ordinare a due a due et inanzi a tutti si mettano due giovani [...] i quali portino due grandi ceri accesi. Et appresso di coloro [...] mettano alquanti che comincino a cantare alcuna lauda. Et dopo tutti siano così ordinati a due a due [...] vadino colle dette candele in mano accese a processione cantando e rispondendo quella laude che li cantori dinanzi cominceranno. Et vadano per la predecta chiesa procedendo di sopra in coro et ivi offerino le dette candele all'altare. Et facta la detta processione debbiano tutti stare [...] divotamente infino a tanto che quella messa sia compiuta di celebrare.¹¹⁷

¹¹⁵ Meersseman, *Ordo fraternitatis*, vol. II, pp. 1054-5.

¹¹⁶ Sull'importanza delle candele e della luce nella devozione bizantina, vedere soprattutto: Pentcheva, *The Sensual Icon*.

¹¹⁷ Statuto della compagnia di San Zanobi del 1326 in Henderson, *Piety and Charity*, pp. 84-5. Lo stesso si può leggere negli statuti di altre compagnie italiane, ad esempio ad Assisi la confraternita di S. Stefano prescriveva che la mattina della festa del patrono della compagnia i confratelli dovessero riunirsi nell'oratorio per la *devotio* e la recita di alcune preghiere; quindi effettuavano un'uscita pubblica per recarsi alla chiesa intitolata a S. Stefano, dove, prima della celebrazione della messa, onoravano l'altare con l'offerta di fiaccole e candele da far ardere durante le messe e gli uffici

La luce nel mondo confraternale era elemento costante non solo nella performance ma anche nel lessico; le laude rappresentano sempre il convito paradisiaco come festa di luce: ‘Versi et afinati canti / fanno li angeli co sancti; / tutti son isplendenti / chiari senza tenebrore’ (BR 18, L. 5, vv. 11-14),¹¹⁸ mentre santi e beati del Paradiso, nonché la Santissima Trinità e Maria erano descritti con un profluvio di termini luministici. I santi erano sempre ‘lucerne’, come san Francesco che è ‘uera luce’ (Fior, L. 55, v. 3),¹¹⁹ ‘lucerna sole et luce’ (Ars, L. 97, v. 64),¹²⁰ che rischiarava il mondo dalle tenebre: ‘lo mondo k’era entenebrato / recevette gran splendore’ (Cort, L. 38, vv. 23-24),¹²¹ ‘padre’ e ‘luce’ ‘de la gente’

divini, cf. Enrico Menestò, ‘Statuto della fraternita dei disciplinati di S. Stefano’, in *Le fraternite medievali di Assisi. Linee storiche e testi statutarî*, a cura di Ugolino Nicolini, Enrico Menestò e Francesco Santucci (Assisi: Accademia properziana del Subasio, 1989), pp. 235-70 (pp. 256-57). Tradizioni simili si trovano anche negli statuti delle compagnie perugine, ad esempio la confraternita di S. Andrea stabiliva che la mattina in cui si celebrava la festa del patrono ogni fratello dovesse recarsi alla messa portando una candela accesa, cf. Giuseppe Mazzantini, *Costituzioni dei Disciplinati di Sant’Andrea di Perugia* (Forlì: Bordandini 1893).

¹¹⁸ Il già Magliabechiano ii.i.122 ora Banco Rari 18 (= BR 18) è sicuramente, insieme a BR 19, il laudario più sontuoso prodotto da una compagnia laicale nel ’300. La silloge, riccamente miniata ed appartenuta alla compagnia dei laudesi di Santo Spirito a Firenze, raccoglie 97 laude in volgare quasi tutte corredate da ricche melodie monofoniche. Su questo laudario sono da vedere: Henry J. Grossi, ‘The Fourteenth Century Florentine Laudario Magliabechiano 11, 1, 122 (B.R. 18): a Transcription and Study’ (unpublished doctoral dissertation, The Catholic University of America, 1979); Ada Labriola, ‘Visibile cantare. Il Laudario di Santo Spirito a Firenze’, *Alumina. Pagine miniate*, 12.44 (2014), pp. 6-13; Matteo Leonardi, ‘Paraliturgie laiche della parola nel laudario fiorentino del Santo Spirito’, *Giornale storico della letteratura italiana*, 192.640 (2015), pp. 481-502; Blake Wilson, ‘Indagine sul Laudario Fiorentino Banco Rari 18’, *Rivista Italiana di musicologia*, 31 (1996), pp. 243-80; Idem, *The Florence Laudario: an Edition of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18, Biblioteca nazionale centrale di Firenze* (Madison, Wis.: A-R Editions, 1995). I testi delle laude del BR 18 sono tratte dalla trascrizione prodotta da Wilson nel suo *The Florence Laudario*.

¹¹⁹ Si tratta di un manoscritto senza segnatura, della prima metà del XIV, contenente un laudario appartenuto alla Compagnia di laudesi di Sant’Eustachio a Firenze, o forse alla compagnia di Santa Maria ad Nives operante presso la chiesa di Sant’Eustachio ad Acone, antico castello nel territorio di Pontassieve, comune vicino a Firenze: Gilberto Aranci, *Il laudario fiorentino del Trecento* (Fraternità dei laici di Arezzo, Biblioteca trivulziana, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Montespertoli, Firenze: Aleph, 2002); Rosanna Bettarini, ‘Notizia di un laudario’, *Studi di Filologia italiana*, 28 (1970), pp. 55-66; Eugenio Cecconi, *Laudi di una compagnia fiorentina del secolo XIV fin qui inedite* (Firenze: Tipografia all’insegna di s. Antonino, 1870). I testi delle laude di questa silloge (=Fior) sono tratte dall’opera dell’Aranci.

¹²⁰ Il pisano Ars, codice 8521 della biblioteca dell’Arsenal di Parigi, è un laudario appartenuto alla compagnia del Crocione fondata a Pisa nel 1306 da Giordano da Pisa che pochi anni dopo l’esilio di Dante assunse un valore primario nella predicazione fiorentina e che si prodigò con grande zelo nella cura delle anime dei fratelli delle compagnie laicali con numerose ed infuocate prediche che lo resero uno tra i predicatori più prolifici di quest’ultimo scorcio del Medioevo. Su questo laudario vedere: Eric Staaff, *Le Laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliothèque de l’Arsenal de Paris: étude linguistique* (Uppsala: Almqvist & Wiksells boktr., 1931) da cui cito.

¹²¹ Il cortonese Cort, manoscritto 91 della biblioteca comunale di Cortona, composto tra il 1260 ed il 1297, e appartenuto alla confraternita di santa Maria delle Laude operante presumibilmente alla fine del ’200 presso l’insigne chiesa cortonese di San Francesco, è il più antico laudario pervenuti accompagnati, cosa rara nelle sillogi duecentesche e inizio trecentesche, dalle musiche ai cui testi si riferiscono. Come già rilevato, questo ‘è l’unico tra i laudari conservati ad essere databile paleograficamente entro il Duecento’: Leonardi e Santi, ‘Letteratura religiosa’, p. 365. Su questa silloge vedere: Barr, *The Monophonic Lauda*; Marco Gozzi, ‘Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona. Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale’, *Philomusica on-line*, 9.2 - Sezione I (2010), pp. 114-74; Anna Maria Guarnieri, *Laudario di Cortona* (Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1991); Mancini, *Il tempo della gioia*; Alan R. Perry, ‘“Venite a laudare”: Reflections of the Marian cult in Il Laudario di Cortona’, in *Accessus ad Auctores: Studies in Honor of Christopher Kleinhenz*, ed. by Alfie Fabian and Adrea Dini (Tempe, AZ.: ACMRS Publications, 2011), pp. 267-84; Hans Von Tischler, *The Earliest Laude: the Cortona Hymnal* (Ottawa: Institute of

che nutre di Sacra Dottrina ‘li figliuoli chon grande amore’ (Fior, L. 55, vv. 1, 8, 9-10). Maria, invece, è luce trasformante, luce trasfigurante, *lux* che è *salus*; il fedele, imbevuto di questa luce divina, è cristificato attraverso la Vergine, si appropria di sostanza divina: ‘propria luce e gloria al corpo che rimane, anche nelle passioni, immune da passioni’.¹²² Lei è ‘viva stella’, ‘diana stella lucente’ (Cort, L. 1, v. 56); ‘stella lucente’ (Cort, L. 5, v. 24), ‘altissima stella lucente’ (Ars, L. 16, v. 1), ‘splendente luce’ (Cort, L. 9, v. 11), ‘Altissima luce col grande splendore’ (Cort, L. 8, v. 1), ‘Stella chiarita, col grande splendore’ (Cort, L. 11, v. 3), così brillante che emette raggi (‘Li rai de la tua lumera’ Cort, L. 14, v. 71) che riempiono di ‘fuoco e fiamba’ (Cort, L. 9, v. 4) i cuori dei devoti che in questo modo vengo portati verso di lei: ‘Tu se’ stella rilucente, / al cui splendore va tutta gente;’ (BR 19, L. 43, vv. 11-12). Naturalmente in questo tripudio luministico presente nelle laude confraternali, la luce vera è la luce increata, ovvero Cristo stesso: ‘in sustantia luce ardente’ (Cort, L. 14, v. 76), ‘del mondo luce’ (Ars, L. 32, v. 32), ‘sol lucente’ (Ars, L. 69, v. 81).

La luce, materialmente sprigionata dalle innumerevoli candele, che accompagnava la preghiera e dava spessore alle parole e alla performatività, era dunque elemento vivo e vivificante, simbolo della presenza divina ma anche strumento di innalzamento spirituale e di conoscenza religiosa, simbolo dell’appartenenza alla luce divina e della continua rigenerazione attraverso il fuoco dell’amore di Dio. Non a caso il tema metafisico della luce era legato allo sguardo delle figure nelle icone: lo sguardo divino doveva cercare, seguire ed accogliere il fedele, il cui corpo doveva sentirsi assorbito dagli occhi, vero centro teologico dell’immagine.¹²³

Tra le opere prodotte dalle compagnie laicali nella seconda metà del Duecento, la cosiddetta Madonna Rucellai di Duccio è forse l’opera che incarna al meglio la devozione confraternale ed il dipinto più maestoso e raffinato prodotto nella Firenze comunale (figura 5). La tavola, commissionata dalla compagnia dei laudesi di Santa Maria Novella, con i suoi quattro metri e mezzo di altezza, è il

Medieval Music, 2002); *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, 4 voll., a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna C. Burgio (Firenze: Olschki, 1985), vol. I, da cui cito.

¹²² Giovanni Damasceno, *Omellerie cristologiche e mariane*, a cura di Mario Spinelli (Roma: Città Nuova, 1980), p. 57.

¹²³ ‘Se il corpo diventa “tutto volto”, il volto diventa “tutto sguardo”’: Clément, *Anacronache*, p. 98.

dipinto più grande mai prodotto nel Duecento, a dimostrazione non solo della volontà della compagnia più antica di Firenze di affermarsi nei confronti di altre società di laudesi,¹²⁴ ma anche la centralità della chiesa domenicana che stava diventando la chiesa più importante della città.¹²⁵ Il dipinto, dalle pregnanti influenze bizantine,¹²⁶ ritrae la Vergine, con Bambino in braccio, nel momento massimo della sua gloria, ovvero nell'atto finale della sua Assunzione, dopo la sua accoglienza in cielo e la sua intronazione, cioè collocazione nel luogo che le era stato preparato per la sua gloria perpetua.¹²⁷ Le due figure sono circondate da angeli intenti a reggere il trono che, perfettamente simmetrici, impalpabili e trasparenti, sono inginocchiati uno sopra l'altro ai lati del trono, senza una minima sensazione di piani in profondità per evidenziare la loro funzione solo simbolica o meglio liturgica.¹²⁸ La posizione originaria della tavola all'interno della Chiesa non è ancora stata chiarita ma data la mole e la raffinatezza dell'opera, il dipinto probabilmente si trovava sopra l'altare principale, come la Madonna di Ognissanti di Giotto nell'omonima chiesa fiorentina,¹²⁹ e solo in seguito fu spostato nella cappella del Bardo, precedentemente chiamata di San Gregorio.¹³⁰

¹²⁴ Ludovica Sebreghoni, 'Arte confraternale', in *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di Marina Gazzini (Firenze: Firenze University Press 2009), pp. 337-68 (p. 339).

¹²⁵ Luciano Bellosi, 'La funzione della Madonna Rucellai', *Prospettiva*, 121-124 (2006), 108-18 (p. 108).

¹²⁶ Cf. Victor Lasareff, 'Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 59.343 (1931), 154-155, 158-161, 164-166, 169.

¹²⁷ Bruno Santi, "'De pulcherima pictura... ad honorem beate et gloriose Virginis Marie": vicende critiche e una proposta di lettura per la "Madonna Rucellai"', in *La Maestà di Duccio restaurata* (Firenze: Centro Di, 1990), pp. 11-20 (p. 14).

¹²⁸ Nella tavola, la cornice è occupata da numerosi clipei raffiguranti alcuni personaggi biblici e alcuni santi domenicani significativi per la compagnia. Al centro sta san Girolamo esempio del novo ordine domenicano per la vita monastica, per lo studio e per la lotta contro l'eresia ma per lettera a Paolo ed Eustachio, base della liturgia per l'Assunzione, e per questo in posizione preminente, cf. David Appleby, 'Beautiful on the Cross, Beautiful in his Torments: the Place of the Body in the Thought of Paschasius Radbertus', *Traditio*, 60 (2005), 1-46; Rachel Fulton, "'Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?": the Song of Song as the Historia for the Office of the Assumption', *Mediaeval Studies*, 60 (1998), 55-122; Paschasius Radbertus, *De partu Virginis. De assumptione sanctae Mariae Virginis*, ed. by E. Ann Matter and Albert Ripberger, CCCM 56C (Brepols: Turnhout, 1985). Segue a destra sant'Agostino fiancheggiato da san Domenico e san Pietro martire seguaci degli apostoli e dei padri della chiesa. San Pietro martire, fondatore della compagnia dei laudesi, è inoltre messo in parallelo con santa Caterina, la martire paleocristiana che difese con eloquenza la fede.

¹²⁹ Marcia Hall, 'The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Function', in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, vol. 2, a cura di Sergio Bertelli e Gloria Ramakus (Firenze: La Nuova Italia, 1978), pp. 213-18 (p. 215). Sulla Madonna d'Ognissanti di Giotto: *Madonna d'Ognissanti di Giotto restaurata, a cura della Galleria degli Uffizi*, a cura di Daniela Bruni (Firenze: Centro Di, 1992).

¹³⁰ James W. Brown, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: a Historical, Architectural, and Artistic Study* (Edinburgh: O. Schulze & Co., 1902), pp. 51-61 e p. 127. La Madonna, probabilmente accompagnata, com'era comune in quasi tutte le chiese mendicanti, da immagini della Crocefissione, dava contesto visuale soprattutto al momento culmine della liturgia ovvero quello dell'Eucarestia. Le immagini sottolineavano la natura sacrificale e salvifica della messa, e l'idea che Cristo Salvatore era presente in carne e sangue nell'Ostia, come Maria è ascisa corporalmente in cielo.

La Madonna Rucellai, quindi, è un'icona che racchiude in sé tutto l'universo teologico bizantino sposato dalle confraternite, sia nelle forme, nello stile che nella devozione.¹³¹ Questo dipinto confraternale, come le icone tradizionali, era 'preghiera incarnata', prendeva vita, perciò, dalle preghiere dei fedeli: 'e ordino come si cantino le laude, e factiasi la confessione ogni sera a' laudesi, dinanzi a la ymagine de la nostra Donna al pilastro'.¹³²

Contravvenendo alla generale sensazione che la spiritualità confraternale fosse tutta imbevuta di una praticità e una fattualità tutta urbana, i dati qui raccolti sembrano puntare, invece, alla raffinatezza intellettuale di questi gruppi, raffinatezza imbevuta di una teologia estetica di tipo bizantino, che si esprimeva massimamente nella produzione e fruizione di enormi icone mariane percepite, com'era d'uopo nell'oriente cristiano, come parola incarnata di Dio, irradianti presenza divina.¹³³ Queste opere erano, bizantinamente, il centro propulsore del rituale religioso fatto di preghiere, vocali e corporali, ed atti devozionali, accensione di candele, segni della croce, incensazioni. Le icone confraternali, quindi, aiutavano il fedele a raggiungere lo stato mentale adatto per pregare, permettevano ai devoti di avere una più semplice comunicazione con la deità, servivano come mezzi memonici per avanzate meditazioni, e potevano condurre ad esperienze mistiche¹³⁴ e ad estatiche comunioni col divino.¹³⁵

¹³¹ 'The term "icon" is generally not used when discussing Italian art. Rather, images that appear often very similar are termed "devotional images", even when the works refer to and embrace Eastern traditions': Lynley Anne Herbert, 'Duccio di Buoninsegna: 'Icon of Painters, or Painter of "Icons"?' (unpublished MA dissertation, University of Delaware, 2006), p. 2.

¹³² Capitolo XXII degli statuti della Confraternita di Orsanmichele del 1333 in La Sorsa, *La Compagnia d'or San Michele*, pp. 191-205.

¹³³ Come il Vangelo comunica il mistero attraverso la parola, così l'icona trasmette il Logos attraverso i colori, o per dirla con San Basilio: 'Quello che la parola comunica attraverso l'udito, il pittore lo mostra silenziosamente', cf. Leonid Uspenskij, Vladimir Losskij, *Il senso delle icone* (Milano: Jaca Book, 2007), p. 27. Così Grabar: 'per quanto concerne le immagini stesse, sarà sufficiente ricordare quell'affermazione costantemente ripetuta negli atti del VII concilio ecumenico [...] e nelle opere di tutti i difensori delle icone seconda la quale l'immagine stessa è giustificata perché è il riflesso della realtà intelligibile. Il legame tra immagini e realtà intelligibile è così stretto che l'energia divina è presente nell'immagine e, per questa ragione, la sua contemplazione è una forma di comunione, un modo per accedere alla salvezza': *Le origini dell'estetica medievale*, p. 105.

¹³⁴ *L'arte di Francesco: capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, a cura di Angelo Tartuferi (Firenze: Giunti - Firenze musei, 2015), pp. 410-12.

¹³⁵ Cf. Soren Kaspersen, *Images of Cult and Devotion: Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe* (Haastруп; Ulla; Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2004), pp. 61-88.

Seconda parte: l'influenza confraternale nella teologia dantesca

2. Teologia artistica e devozionale in Dante

Abbiamo già dimostrato come la religiosità confraternale si sviluppasse attraverso una sofisticata meditazione estetico-teologica del *medium* artistico. L'arte, soprattutto pittorica, in un periodo in cui il cristiano 'experienced religious images in the context of public worship and devotional piety'¹⁶⁷ assumeva un valore centrale nella paraliturgia confraternale in cui tutta la *performance* aveva come fulcro, ed oggetto, l'icona, immagine che era bizantinamente intesa come 'un segno dell'increato e della partecipazione al divino' nonché 'strumento e mezzo di preghiera'.¹⁶⁸ Il mezzo artistico era quindi opera quasi sacramentale,¹⁶⁹ mezzo per l'innalzamento spirituale, un modello liturgico che mirava alla purificazione e santificazione del fedele. Memori di quanto a Firenze le associazioni laicali 'tended to function as centers for all forms of artistic activity',¹⁷⁰ si osserverà quanto l'estetica teologica bizantino-confraternale innervi anche il tessuto artistico-religioso di Dante, soprattutto nella sua produzione comica il cui sistema devozionale si sviluppa in un intreccio di elementi iconici, letterari e performativi dal ricco sostrato religioso orientale. L'universo visuale di Dante, intriso di elementi bizantini, risponde infatti all'esigenza di accompagnare il lettore verso la *Patria Celeste* attraverso un processo simil liturgico di purificazione dal peccato, di innalzamento intellettuale e di Fede che termina con la partecipazione all'essenza divina. Proprio la ricca meditazione artistico-teologica confraternale offriva all'Alighieri un modello devozionale utile alla santificazione del lettore, un ponte per innalzare la società del tempo verso le Verità Ultime.

¹⁶⁷ Così continua: 'The individual viewer confronted the images as a member of an interpreting community, and the image itself was also part of the architectural and liturgical presentations of the ordered cosmos of being, reality and value': Margaret R. Miles, *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture* (Boston: Beacon Press, 1985), p. 8.

¹⁶⁸ 'Mentre la Chiesa d'Oriente fa dell'immagine un segno dell'increato e della partecipazione al divino, la Chiesa d'Occidente sembra ignorare la posta costituita dal culto delle sante immagini. Opponendosi fermamente all'iconoclasmo riconosce l'utilità pedagogica delle immagini ma contesta il loro valore misterico. L'immagine è una rappresentazione, non una presentazione: essa commemora l'atto divino ma non lo rende partecipabile.': Mahmoud Zibawi, *Icone. Senso e storia* (Milano: Jaca Book, 2018), p. 12. 'L'icona, che costituisce parte integrante della celebrazione come strumento e mezzo di preghiera, resta un elemento organico, inseparabile dalla Chiesa' (idem, p. 11).

¹⁶⁹ 'The Byzantine theological approach to the icon was quasi sacramental': Richard Viladesau, *The Beauty of the Cross: the Passion of Christ in Theology and the Arts, From the Catacombs to the Eve of the Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 2006), p. 4.

¹⁷⁰ Blake Wilson, 'Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence', *The Journal of Musicology*, 15.2 (1997), 137-77 (p. 142).

L'influenza dell'arte, e della meditazione artistica, in Dante è già stata studiata in modo approfondito dalla critica che ha ampiamente dimostrato come la tradizione figurativa medievale abbia contribuito in modo determinante alla biblioteca mentale da cui l'Alighieri attinse per 'produrre quell'effetto di 'visività' che è tratto caratterizzante della scrittura dantesca'.¹⁷¹ Lucia Battaglia Ricci, la studiosa che forse più di tutti è riuscita a palesare l'assoluta preminenza della produzione artistica medievale nel Poeta, ha notato che Dante, in modo eminentemente medievale, utilizza le immagini per comunicare verità, chiarire concetti teologici e raccontare esperienze dal valore fortemente morale. Infatti, le immagini nel Medioevo erano sempre cariche di un significato teologico e morale, erano quindi gravide di significato e perciò allegoriche nel senso più stretto del termine, ovvero veicolo di idee profonde, teologiche e di conseguenza morali, impossibili da esprimere in maniera diversa. Nonostante la grande mole di studi sull'influenza dell'arte nell'Alighieri, nessun dantista ha veramente indagato come venivano fruite queste opere, nel contesto di una teologia dell'immagine e della luce. L'esperienza delle confraternite consente di ricostruire questo modello e di applicarlo alle opere dantesche. Di fatto, alcuni studiosi hanno riscontrato elementi di bizantinità in Dante; ad esempio, Laura Pasquini che ha fatto emergere analogie tra luoghi della *Commedia* e i corrispettivi

¹⁷¹ Battaglia Ricci, 'Una biblioteca "visiva"', p. 192. Dante ha coscientemente scelto e rielaborato tessere di questa sua 'biblioteca visiva' al fine di dar vita al suo universo ultraterreno ma anche alla sua *conversio* giovanile raccontata nella *Vita Nuova*, cf. Battaglia Ricci, 'Immagini piene di senso', pp. 115-16. Lo studio sulle influenze delle produzioni artistiche coeve a Dante sull'opera del poeta ha avuto un notevole sviluppo dalla fine del Novecento. Su questo argomento vedere almeno: Lucia Battaglia Ricci, 'Immagini piene di senso. Varianti d'autore: Dante e l'immaginario visivo', in *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazzucchi (Milano: Bertinotto, 2016), pp. 113-25; Eadem, 'Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno', *Lecture classensi*, 29 (2000), 67-103; Eadem, 'La tradizione iconografica della "Commedia"', in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini e Giorgio Gruppioni (Ravenna: Longo, 2008), pp. 239-54; Eadem, 'Una biblioteca "visiva"', in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci (Ravenna, Longo, 2003), pp. 191-215; Chiara Balbarini, 'Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi', *L'Alighieri*, 30 (2008), pp. 151-57; Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*; Christopher Kleinhenz, 'On Dante and the Visual Arts', in *Dante for the New Millennium*, ed. by Teodolinda Barolini e H. Wayne Storey (New York: Fordham University Press, 2003), pp. 274-92; Laura Pasquini, 'Fonti iconografiche della Commedia', *Italianistica*, 46.1 (2017), 133-54; Anne Paolucci, 'Art and Nature in the Purgatorio', *Italica*, 42.1 (1965), pp. 42-60; Laura Pasquini, *Iconografie dantesche: dalla luce del mosaico all'immagine profetica* (Ravenna: Longo, 2008); John Shapley, 'A note to Purgatorio X, 55-63', *The Art Bulletin*, 4.1 (1921), 19-26. Per una panoramica sulle opere artistiche che Dante potrebbe aver visto durante la sua vita: Louise Bourdua, 'Illumination, Painting, and Sculpture', in *Dante in context*, pp. 401-26. Sulla produzione artistica a Firenze nella seconda metà del '200: Angelo Tartuferi e Mario Scalini, *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)* (Firenze: Giunti, 2004).

iconici, soprattutto dei mosaici, custoditi nelle chiese e negli altri luoghi di culto di Ravenna, ha dimostrato che tra l'arte bizantina ed il testo della *Commedia* esiste

un'aria di famiglia tra la tecnica impiegata dai mosaicisti e quella delle descrizioni sacre delle terzine dantesche, accomunate da un' allure stilizzata e ieratica, spogliate di materialità, circonfuse di uno splendore che ha indotto Erwin Panofsky a segnalare anche nell'architettura del Medioevo l'influsso della metafisica della luce, una visione filosofica che, presente nel vangelo di San Giovanni (1, 6-7; 8, 12; 9, 5), si saldò con il neo-platonismo di Plotino e di Proclo alla tradizione ellenistica, fino a giungere, attraverso Sant'Agostino, al cristianesimo, dove si diffuse soprattutto presso l'Ordine francescano.¹⁷²

Dante, attingendo a piene mani dall'iconografia bizantina del suo ultimo rifugio, vuole trasmettere al lettore una precisa atmosfera religiosa, una devozione spirituale di carattere contemplativo, una teologia di carattere bizantino, con un ricercato utilizzo dell'elemento luminoso, della simbologia cristiana e mariana e soprattutto, dato il carattere salvifico della *Commedia*, di un suggerimento devozionale indirizzato al lettore laico in cerca di redenzione. Anche Ossola ha dimostrato la pregnanza della presenza artistica bizantina nell'immaginario visuale di Dante. Il noto dantista ha suggerito un probabile influsso dei mosaici di Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere (figura 6) e di Jacopo Torriti nella chiesa di Santa Maria Maggiore (figura 7) e la loro rappresentazione della *dormitio* in alcuni versi danteschi. Ossola, oltre ai precisi richiami, suggerisce che l'arte orientale, con tutto il suo tessuto religioso, abbia avuto un'influenza preponderante nella visione teologica del Poeta:

Quando si guardi dunque con attenzione alla biografia e alla teologia di Dante, non solo emerge, intorno a quella teoria ed epifania dell'icona che suggella il Paradiso, un nuovo 'Dante bizantino' [...], ma prende più nitido contorno il dramma che attraversa tutto il *Paradiso*. [...] Tutto nel Paradiso deborda di 'infinito eccesso' divino; ma poi, negli anni ravennati, in quella luminosità bizantina dell'oro eterno [...], Dante ritrovò nella perfetta

¹⁷² Andrea Battistini, 'Le competenze figurative di Dante', in Laura Pasquini, *Iconografie dantesche: dalla luce del mosaico all'immagine profetica* (Ravenna: Longo, 2008), p. 6

simmetria del ‘fantolin’ in fasce, nella Natività del divino, nell’indiarsi dell’umano, il senso ultimo della *Commedia*.¹⁷³

Questi studiosi hanno saputo sviluppare con sapienza le intuizioni novecentesche di Fallani, tra i primi a capire l’imprescindibile influsso della religiosità bizantina, scaturita dall’esperienza personale con l’arte iconica orientale, nella complessità teologica di Dante.¹⁷⁴ L’arte bizantina, in fondo, ebbe una formidabile influenza non solo nell’esarcato ravennate ma anche nella Firenze del Duecento,¹⁷⁵ e lo stesso Battistero, cuore religioso, sociale ed artistico della città, era intessuto di espliciti richiami orientali,¹⁷⁶ anzi, secondo Morolli, l’edificio esemplificava ‘the adoption and flawless execution of the Byzantine structural system’.¹⁷⁷ Bisogna pure ricordare come la vicinissima Siena, sia dal punto di vista artistico-teologico ma pure politico, si ponesse, dopo la battaglia di Montaperti, come nuova Costantinopoli:

Byzantine art as the style of the major Mediterranean capitals may have been of particular interest to cities on the rise, such as Siena after Montaperti. A desire to rival other Mediterranean capitals, and Constantinople in particular, might have furthered Siena’s imitation and importation of Byzantine and Byzantinizing art.¹⁷⁸

Dante visse quindi all’interno di un contesto artistico e spirituale fortemente bizantino o bizantinizzante.¹⁷⁹ Ma chi si è interessato dell’influenza bizantina in Dante, non ha saputo cogliere appieno il profondo senso religioso di questa precisa scelta programmatica del Poeta; la bizantinità

¹⁷³ Carlo Ossola, *Viaggio a Maria* (Roma: Salerno Editrice, 2016), pp. 26-28.

¹⁷⁴ Cf. Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*.

¹⁷⁵ Cf. Christie K. Fengler and William A. Stephany, ‘The Visual Arts: a Basis for Dante’s Imagery in Purgatory and Paradise’, *The Michigan Academician*, 10 (1977), 127-41.

¹⁷⁶ E. D. Karampetsos, *Dante and Byzantium* (Boston, Mass.: Somerset Hall Press, 2009), pp. 41-43.

¹⁷⁷ Gabriele Morolli, ‘L’architettura del Battistero e “l’ordine buono antico” / The Architecture of the Baptistry and the “Good Antique Style”’, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze / The Baptistry of San Giovanni, Florence*, 2 voll., a cura di Antonio Paolucci (Modena: F.C. Panini, 1994), vol. I, pp. 33-132 (p. 33).

¹⁷⁸ Rebecca W. Corrie, ‘The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo’s Madonna and Child in Siena’, *Gesta*, 29.1 (1990), 61-75 (p. 68). Cf. William M. Bowsky, *The Finance of the Commune of Siena, 1287-1355* (Oxford: Clarendon Press, 1970), p. 2; Bissera V. Pentcheva, ‘The “Activated” Icon: the Hodegetria Procession and Mary’s Eisodos’, in *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by Maria Vassilaki (Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2005), pp. 195-208 (p. 196).

¹⁷⁹ Karampetsos, *Dante and Byzantium*, p. 9.

dell'Alighieri, infatti, non è una tessera inerme, fa parte di un'estetica teologica e di una teologia della fruizione artistica che, a mio parere, Dante condivide con i confratelli. L'intertesto bizantino, quindi, ci fa capire il tipo di religiosità che muoveva Dante; l'opera artistica, soprattutto iconografica, bizantina infatti era opera teologica e devozionale che richiamava, nel contesto fiorentino e laicale, una precisa ritualità intrisa di precisi modelli spirituali. In questo senso, non c'è dubbio che proprio la ritualità confraternale, così vicina alla vita pubblica e privata dell'Alighieri, abbia fornito modelli estetico-teologici, modellati sulla riflessione mendicante, che si basavano su un'idea multisensoriale dell'oggetto artistico che trova la sua forma e la sua funzionalità all'interno di un contesto liturgico che, abbattendo ogni divisione tra parola scritta ed opera iconografica, tra immagine letteraria, iconica ('Ut pictura poësis' scriveva Orazio¹⁸⁰) e performativa sviluppava al meglio la potenzialità comunicativa e didascalica delle costruzioni iconiche pensate per guidare il fedele verso una esperienza interiore di tipo devozionale, morale e talvolta mistica.

Per far emergere l'assoluta preminenza dell'estetica bizantino-confraternale nella visione teologica di Dante dimostrerò come i cardini dell'estetica teologica delle confraternite, ovvero la potenza evocativa e comunicativa degli occhi ed il valore teologico della luce, centro dell'impianto paraliturgico confraternale che si sviluppava dall'icona e nell'icona, innervino la poetica dantesca, ancorando questi elementi teologici a passi della *Commedia* e della *Vita nova*.

¹⁸⁰ Sulla polisemia di questa locuzione latina: Wesley Trimpi, 'The Meaning of Horace's *Ut Pictura Poësis*', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973), 1-34.

2.1 Il potere teologico della vista: luce e mediazione

Come si è già detto in precedenza, la religiosità e ritualità delle confraternite avevano come fulcro l'icona, opera dallo stile prettamente bizantino e perciò immagine sacra dal valore liturgico ed ipostatico, dove forma e simbolo coincidono, creando un 'gateways to the divine',¹⁸¹ un *trait d'union* tra uomo e Dio. La liturgia confraternale prendeva vita dall'icona che spessissimo rappresentava Maria in Maestà, ovvero come regina del Paradiso, assisa in trono con in braccio Gesù bambino, circondata da una corte di angeli e santi. Queste Maestà, come quelle di Cimabue e Duccio, rappresentavano le figure immerse in una dimensione ultraterrena che escludeva qualsiasi profondità spaziale, in cui tutto era, bizantinamente, 'una partecipazione diretta o indiretta alla luce increata del Tabor'.¹⁸² Il centro propulsore della relazione dialogico-religiosa tra Maria rappresentata nell'icona ed il cristiano erano gli occhi penetranti della Santissima Madre di Dio che cercavano il fedele, scavavano nel suo interno, lo purificavano e lo accompagnavano verso la deità. In questo rapporto di sguardi, si perdeva la distinzione tra soggetto ed oggetto, in quanto i ruoli del 'viewing subject' e del 'viewed object' erano 'radically transformed'.¹⁸³ L'esperienza religiosa diveniva, quindi, in ambito confraternale una relazione visiva, derivata dalla preghiera, tra Maria ed il penitente pronto all'abbraccio divino. In Dante possiamo notare la stessa meditazione teologica sul ruolo della vista come mezzo religioso di conversione, soprattutto attraverso gli occhi di Maria, oppure di Beatrice che viene rivestita di attributi e prerogative mariane, principalmente nel suo ruolo di tramite tra uomo e Dio. Beatrice, 'the medium that links him [Dante] to God'¹⁸⁴ che prepara gli occhi oscurati dal peccato del poeta alla vista diretta della realtà sovrasensibile, assume tratti mariani quando come la

¹⁸¹ Liz James, 'Senses and Sensibility and Byzantium', *Art History*, 27.4 (2004), 522-37 (p. 533).

¹⁸² John L. Opie, *Nel mondo delle icone. Dall'India a Bisanzio* (Milano: Jaca Book, 2014), p. 138.

¹⁸³ Clemena Antonova, *Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God* (Burlington Ashgate, 2010), p. 154.

¹⁸⁴ Akbari, *Seeing Through the Veil*, p. 143. 'Beatrice is more than a single link in a causal chain linking Dante to God: she is the link. Christ is the universal mediator between man and God; but for the individual, Dante suggests, there can also be a kind of personal mediation, one suited particularly to the individual who approaches God. For Dante, the figure in the *Commedia* who by synecdoche represents all of humanity, the mediator is Beatrice': *ivi*, p. 144.

Vergine *porta coeli* congiunge questo mondo con quello ultraterreno, facendosi tramite preferenziale tra l'umanità peccatrice e Dio. La penetrazione visiva in Dante è, in tal senso, vissuta come penetrazione divina, come dialogo di sguardi tra lui ed il medium-Beatrice-Maria, tra lui e Beatrice-Cristo.

Come per i confratelli anche la devozione del poeta si sviluppa in una contemplazione estetica dell'immagine e della figura, sacra o umana, la cui massima carica religiosa risiede nello sguardo. Viso ed occhi sono elementi dall'enorme potere spirituale che hanno sempre affascinato Dante fin dalle sue rime giovanili. Concentrandoci solo su Beatrice, infatti, scopriamo che gli occhi della *gentilissima*, da cui si sprigiona la sua bellezza e la luce di Dio, sono l'unico elemento di fisicità descritti da Dante nel *Paradiso* e sono l'elemento vitale, continuamente ricordato, dell'amata. Il primo accenno nella *Commedia* agli occhi di Beatrice si trova nel secondo canto dell'*Inferno* quando il poeta spiega che gli occhi dell'amata 'lucivan [...] più che la stella' (II, 55). Questi occhi dalla luminosità paradisiaca spingono Virgilio ad accorrere a salvare Dante intrappolato nella Selva oscura. A questi stessi occhi, splendidi e luminosi, Virgilio allude anche in *Purgatorio* (XXVII) nel momento in cui, congedandosi dal discepolo, ricorda l'incontro con Beatrice: '[...] vegnan lieti li occhi belli' (v. 139). Nel *Paradiso*, poi, Dante rivela che la sua storia d'amore con Beatrice è cominciata proprio dalla meditazione del suo volto: 'dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso / in questa vita, infino a questa vista, / non m'è il seguire al mio cantar preciso' (XXX, 28-30). Lo sguardo di Beatrice in Dante non ha mai mera valenza fisica e sensoriale, gli occhi dell'amata, infatti, sono sempre elemento di mediazione tra il poeta e la deità ('Beatrice tutta ne l'etterne rote / fissa con li occhi stava; e io in lei / le luci fissi, di là sù rimote' *Par.* I, 64-66) e strumento di ascesa fisica e morale ('Beatrice in suso, e io in lei guardava; / e forse in tanto in quanto un quadrel posa / e vola e da la noce si dischiava, / giunto mi vidi ove mirabil cosa / mi torse il viso a sé' *Par.* II, 22-26).

Gli occhi sono anche l'elemento fisico di Beatrice su cui si concentra Dante nella *Vita Nova*; gli occhi della donna sono una lama che penetra fino in fondo all'anima chiunque venga da essi toccato: 'mostrasi si piacente a chi la mira, / che dà per gli occhi una dolcezza al core' (XXVI, 7) e

quel 'dà' indica un gesto violento che ferisce, come il fuoco purgatorio che brucia ma dà gioia in quanto è purificazione e, in quanto purificazione, sviluppa la carità e quindi avvicina a Dio ('quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel core' XXVI, 1). Il potere teologico degli occhi di Beatrice si esprime massimamente nei capitoli XXVI-XXVII del libello giovanile dove la donna amata da Dante appare come un essere miracoloso, una donna già trasfigurata ancor prima di salire in cielo che mostra nella sua persona la natura umana rivestita dell'originale bellezza dell'immagine divina. Lei è una donna che pare perdere certi connotati fisici per diventare un modello iconografico, davanti a lei sembra di trovarsi davanti a tanti dipinti mariani del tempo, tante tavole o pale d'altare delle chiese altomedievali o meglio, Beatrice sembra un'icona, ovvero opera iconografica che trasmette la sua Grazia attraverso gli occhi che, raggianti e penetranti, sono strumento di conversione, porta aperta verso l'alterità, invito all'incontro agapico e all'assimilazione all'*esse* divino. Per queste vie, Beatrice, che sembra quasi una rappresentazione cristificata di sé stessa, assume nel contesto vitanovesco un ruolo "estetico", "estetico" da un punto di vista della sensibilità medievale che riconduceva i problemi estetici alla considerazione del valore teologico-religioso della bellezza. Beatrice, lei, deve essere ammirata non come semplice vezzo estetico dal sapore propriamente illuministico ma come acquisizione estetica d'ascendenza medievale: lei è mirabilmente bella, di una bellezza divina perché la bellezza è riflesso della virtù ultraterrena, così come essa risiede solo nella Trinità, la sua bellezza è, in questo senso, elemento trasformante nel processo di *conversio* del poeta: 'e sua bieltate è di tanta vertute, / che nulla invidia a l'altre ne procede, / anzi le face andar seco vestute / di gentilezza, d'amor e di fede' (XXVI, 11). Non sarà un caso che questo processo di *conversio* che parte dallo sguardo della donna amata da Dante sembri ricalcare la *progressio* visiva che nella *Commedia* ha come oggetto, ed origine, la Vergine Maria. Lì infatti San Bernardo invita Dante, per tre volte, a posare i propri occhi su Maria in una progressione che dall'esperienza visiva arriva all'amore e termina con l'esperienza mistica: "Figliuol di grazia, quest' esser giocondo," / cominciò elli, "non ti sarà noto, / tenendo li occhi pur qua giù al fondo / ma guarda i cerchi infino al più remoto, / tanto che veggi seder la regina / cui questo regno è suddito e devoto." (Par. XXXI,

112-117); ‘Riguarda omai ne la faccia che a Cristo / più si somiglia, ché la sua chiarezza / sola ti può disporre a veder Cristo.’ (*Par.* XXXII, 85-87); ‘Veramente, ne forse tu t’arretti / movendo l’ali tue, credendo oltrarti, / orando grazia conven che s’impetri / grazia da quella che puote aiutarti; / e tu mi seguirai con l’affezione, / sì che dal dicer mio lo cor non parti’ (*Par.* XXXII, 145-150). La stessa *progressio* spirituale e visiva viene descritta nella *Vita Nova* relativa a Beatrice; le persone che s’avvicinano all’amata di Dante attraverso il semplice contatto visivo vengono innalzate alla presenza divina e, nello spozalizio agapico, vengono riempite di *charitas*. Lo stesso Dante in ‘sì lungiamente’ (XXVII, 3-5) descrive dettagliatamente gli effetti miracolosi che la Grazia, proveniente da Beatrice, ha in lui, di come stimoli le sue virtù conducendolo in uno stato di beatitudine quasi mistica. Dal discorso che stiamo costruendo, è possibile vedere che Dante ha un interesse tutto particolare ad assimilare Beatrice alla Vergine, o meglio a ricreare la sua Beatrice attribuendole caratteri e virtù propriamente mariani. La *gentilissima* è un essere soprannaturale, principio di conversione, immagine stessa della deità (‘questa è una meraviglia; che benedetto sia lo Signore, che sì mirabilmente sae adoperare’; ‘par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare’ XVI, 2) massimo esempio terreno di virtù ultraterrene, nella *Commedia* infatti Beatrice è ‘donna di virtù’: ‘donna di virtù, sola per cui / l’umana spezie eccede ogni contento / di quel ciel c’ha minor li cerchi sui’ (*Inf.* II, 76-78). È vero che in molti punti Beatrice e la sua natura straordinaria vengono descritte da Dante con modalità tipiche della prosa evangelica con numerose analogie cristologiche quali l’accorrere delle folle, il potere trasformante del suo saluto e della sua stessa natura miracolosa. Beatrice, però, è soprattutto figura della ‘Regina benedicta Maria’ (VN, XXVIII, 1). Beatrice, come Maria, è segno di grazia presso le genti, è epifania del divino e soprattutto è ‘coronata e vestita d’umiltà’ (XXVI, 2). L’umiltà è il tratto più caratteristico che partiene a Maria, proprio per la sua umiltà, Ella fu esaltata sopra tutte le creature. Beatrice, infine, come Maria è un essere miracoloso (leggiamo infatti più che ‘ella era un nove, cioè un miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade’ XXVIII, 6), mortale ma unico tra tutti i mortali ad essere ascisa al cielo ‘con le due stole’ (*Par.* XXV,

127) come sembra emergere nella visione che Dante ha della morte della gentilissima (XXIII, 1-6)¹⁸⁵ o nel passo che racconta, o meglio omette, la morte di lei, anzi, sarebbe più corretto dire che la gentilissima non muore ma viene chiamata nella gloria celeste (XXVIII, 1).¹⁸⁶

Dante descrive quindi Beatrice come essere soprannaturale dai tratti tipicamente mariani, e la descrive quasi fosse una splendida *imago*, visto che Beatrice, che sembra quasi un'opera d'arte acheropita (ovvero non fatta da mano uomo ma plasmata direttamente da Dio), viene descritta come fosse un dipinto da contemplare,¹⁸⁷ lei deve, come scrive Le Lay a proposito di Maria nel *Paradiso*: 'tout simplement être admirée'.¹⁸⁸ La studiosa francese spiega che Maria assume nelle *Commedia* e soprattutto nel *Paradiso*, diverse funzioni tra le quali, la funzione 'estetica'; Maria è bellissima perché santissima, e deve semplicemente essere ammirata dal fedele che solo posando gli occhi su tale creatura viene trasformato, assimilato a Lei e quindi a Cristo. La sua esteriorità, riflesso della sua purissima interiorità, ha funzione trasformante e di conversione, guardarla con amore significa essere infusi dalla gloria divina, significa convertirsi, purgarsi ed innalzarsi e per questo in Paradiso tutte le anime stanno con gli occhi fissi su Maria: 'When Dante looks upon Mary in Paradiso 31 he sees: "ridere una bellezza che letizia / era ne li occhi a tutti li altri santi" (134-5). This would suggest that all the saints [...] are gazing upon Mary or at least have her "in their eyes"'.¹⁸⁹ La stessa funzione viene assunta molto spesso da Beatrice che è quindi un'esperienza religiosa, il suo essere divino è

¹⁸⁵ 'Mi giunse uno sì forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare sì come farnetica persona ed a ymaginare in questo modo. [...] Vedere mi pareo donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; [...], imaginai alcuno amico che mi venisse a dire: 'Or non sai? la tua mirabile donna è partita di questo secolo'. Allora cominciai a piangere molto pietosamente; e non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime. Io imaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso, ed aveano dinanzi da loro una nebulletta bianchissima. A me pareo che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareo udire che fossero queste: Osanna in excelsis; ed altro non mi pareo udire'.

¹⁸⁶ 'Io era nel proponimento ancora di questa canzone, e compiuta n'avea questa soprascritta stanza, quando lo signore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenza ne le parole di questa Beatrice beata'.

¹⁸⁷ 'Icons are images. Yet they are also art. What they looked like mattered. Aesthetics influenced both form and function': *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium*, ed. by Antony Eastmond, Liz James, and Robin Cormack (Burlington, VT: Ashgate, 2003), p. xxx.

¹⁸⁸ 'Non seulement Dante fait intervenir Marie comme autorité souveraine, ou comme exemple de vertus à imiter et source de grâces a demander, mais il [Dante] la met aussi en scène pour qu'elle puisse tout simplement être admirée': Cecile Le Lay, *Marie dans la 'Comédie' de Dante. Fonctions d'un 'personnage' féminin* (Roma: Aracne editrice, 2016), p. 235.

¹⁸⁹ Heather Webb, *Dante's Persons. An Ethics of the Transhuman* (Oxford: Oxford Press, 2016), pp. 197-98.

strumento di divinizzazione, il suo saluto fonte di virtù, ('queste e più mirabili cose da lei procedeano virtuosamente' , *Vn*, XXVI, 4), la sua natura è fonte di beatitudine quasi mistica per chi a lei si approccia ('quelli che la miravano comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave, tanto che ridicere non lo sapeano' XXVI, 3).

A conferma di questo punto che stiamo analizzando il testo è infarcito di continui rinvii lessicali legati alla sfera del *visus*: (XXVI-XXVII) 'levare gli occhi', 'ch'ella vedea e udia', 'si mostrava', 'quelli che la miravano', 'potesse mirare lei', 'sensibilmente vedere', 'tanto gentile e tanto onesta pare', 'gli occhi no l'ardiscon di guardare', 'mostrasi sì piacente a chi la mira, / che dà per gli occhi una dolcezza al core', 'io, veggendo ciò', 'vede perfectamente ogne salute / chi la mia donna tra le donne vede'. Insomma, gli interi capitoli XXVI-XXVII sono un tripudio di termini legati al viso, agli occhi, alla vista. Beatrice è quindi trasfigurata in icona, un'icona da ammirare che attira a sé chi la guarda deificandolo attraverso un dialogo amoroso di sguardi che conduce all'estasi divina, come esplicitato da Bernardo nel *Paradiso* quando invita Dante a guardare Beatrice 'as if she were an icon rather than a person'.¹⁹⁰ La *gentilissima* è quindi soprattutto *imago* che sembra perdere connotati fisici o materiali per diventare ritratto dal valore sacramentale ed ipostatico (in un altro passo del libello leggiamo infatti che la sua 'immagine' rimaneva sempre impressa in Dante: 'la sua imagine, la quale continuamente meco stava' II, 2). Beatrice, come Maria, è soprattutto immagine, anzi icona, ricolma di grazia, strumento di purificazione e santificazione, luogo di Presenza ed invito alla conversione in cui il richiamo agapico parte dallo sguardo. La devozione di Dante verso Beatrice nei suoi tratti più mariani sembra quindi richiamare la devozione alla Vergine delle confraternite, tutto il suo sostrato paraliturgico e metafisico, la sua estetica che è teologia dell'immagine, in cui l'oggetto amato e desiderato, ovvero Maria, è esperienza multisensoriale e trasfigurativa, una penetrazione di sguardi orientata verso l'alterità.

¹⁹⁰ Steven Botterill, *Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 72.

Dante, però, sembra anche volere equiparare Beatrice e Maria alla Veronica, la “vera icona”, che il poeta cita per ben due volte nella sua opera:¹⁹¹ ‘the Virgin Mary is seen to operate in analogous ways to the Veronica, that is, as an icon, thereby continuing the salvific mode of Dante’s Beatrice’.¹⁹²

L’Alighieri, sia nella *Vita Nova* che nella *Commedia*, ricorda la Veronica, un panno, presumibilmente di lino, appartenuto originariamente a santa Veronica, nel quale era impresso il volto di Gesù¹⁹³ e che era *mandylion acheropoièton* ossia “non fatto da mano umana”. Ai tempi di Dante la Veronica (figura 8), l’immagine di maggior potere taumaturgico di tutta la Cristianità, unica ad avere il potere di redimere anche i peccati,¹⁹⁴ era conservata in un tabernacolo a san Pietro e mostrata ai pellegrini nei giorni festivi (figura 9).¹⁹⁵ Nella *Vita Nova* (XL) Dante evoca la “vera icona” quando osserva alcuni pellegrini andare verso Roma per venerare la ‘immagine benedetta’: ‘avvenne, in quello tempo che molta gente va per vedere quella immagine benedetta la quale Jesu Cristo lasciò a noi per esemplo de la sua bellissima figura’ (XLI, 1). In questi versi, ‘like the pilgrims on the way to Rome, Dante searches for an absent, deceased other who is now in Heaven and whose image is present more persuasively in the Veronica than in the angels he drew a year after her death (VN XXXIV, 1)’.¹⁹⁶ La

¹⁹¹ Sul velo della Veronica in Dante: Jennifer Rushworth, ‘Icons and Idols in Dante and Petrarch’, *Romance Studies*, 35.2 (2017), 73-84; Alessandro Vettori, ‘Veronica: Dante’s Pilgrimage from Image to Vision’, *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 121 (2003), 43-65; Webb, *Dante’s Persons*.

¹⁹² Rushmore, ‘Icons and Idols in Dante and Petrarch’, p. 74.

¹⁹³ Numerose sono le leggende che si celano dietro l’origine di tale opera e si legano inizialmente a quella del Mandylion, raccontata in un testo del V secolo, la *Doctrina Addai*, che narra di come Abgar, re della città di Edessa, in Siria, avrebbe chiesto al suo servo Anania di recarsi da Gesù per condurlo da lui. Il servo riesce a raggiungere il Salvatore rispose che avrebbe presto mandato un apostolo, ma nel frattempo, ad Anania venne l’idea di eseguire un ritratto del Cristo da portare al suo signore, il quale ebbe cura di conservarlo, come un tesoro, nelle stanze del suo palazzo. Era questo il Mandylion, letteralmente ‘tovagliolo’, cui si riferiva lo stesso Giovanni Damasceno per dimostrare che l’uso delle immagini da venerare era contemporaneo addirittura alla venuta del Cristo. La tradizione del dipinto di Anania, però, si modificò assai presto e già nel VI secolo era considerato *acheropoièton*, ossia ‘non fatto da mano umana’; tale lo ritiene lo stesso Damasceno. Successivamente la leggenda si trasforma; il volto del Cristo sul Mandylion si sarebbe formato con il sudore e il sangue della Passione, come racconta la *Narratio de immagine edessena*, scritta dall’imperatore Costantino VII nel 945; appena un anno dopo la conquista di Edessa e l’acquisizione della sacra reliquia da parte del sovrano che non lo può descrivere a causa della luce che emana il suo volto. Il velo diventa strumento di continua rivelazione e presenza di Cristo che rende Dio direttamente accessibile al fedele, cf. Kessler, *Spiritual Seeing*, p. 63.

¹⁹⁴ In quanto simbolo stesso dell’incarnazione per questo associato spesso sia all’Annunciazione ma soprattutto all’Eucarestia: Belting, *Likeness and Presence*, p. 312. Cf. anche: Sharon J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary* (College Art Association Monograph on the Fine Arts, LXV, Seattle and London: University of Washington Press, 1999), pp. 68-77.

¹⁹⁵ ‘Ogni venerdì o giorno solenne di festa, si mostrava in San Pietro la Veronica del sudario di Cristo’: Villani, *Nuova Cronica*, VIII, p. 36. Cf. Étienne Doublier, ‘*Sui pretiosissimi vultus imago: Veronica e prassi indulgenziale nel XIII e all’inizio del XIV secolo*’, *The European Fortune of the Roman Veronica*, pp. 180-93.

¹⁹⁶ Rushmore, ‘Icons and Idols in Dante and Petrarch’, p. 75.

seconda citazione della Veronica si riscontra nel Paradiso¹⁹⁷ allorquando san Bernardo compara la virtù visiva di Dante a quella di un pellegrino che alza lo sguardo verso la Vera Icona di Cristo:

‘Vola con li occhi per questo giardino;
ché veder lui t’acconcerà lo sguardo
più al montar per lo raggio divino.

E la regina del cielo, ond’io ardo
tutto d'amor, ne farà ogne grazia,
però ch’i’ sono il suo fedel Bernardo.’

Qual è colui che forse di Croazia
viene a veder la Veronica nostra,
che per l'antica fame non sen sazia,

ma dice nel pensier, fin che si mostra:

‘Signor mio Iesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?’

(*Par.* XXXI, 97-108)

In questi versi ‘the theme of sight [...] is an important anticipation of Dante-pilgrim’s final vision of the Empyrean and God Himself, which Dante’s purified gaze will transform from “rivera” (*Paradiso*, XXX, 61) to “rosa” (*Paradiso*, XXX, 117)’.¹⁹⁸

Il velo della Veronica, come ha rilevato Vettori, segna quindi l’inizio e la fine del viaggio dantesco a Beatrice, precede infatti la visione finale della *Vita Nova* nel quale Dante proclama di volere in futuro glorificarla con parole mai scritte prima, e ancora quando Beatrice scompare nel *Paradiso*:

¹⁹⁷ Vettori, ‘Veronica: Dante’s Pilgrimage from Image to Vision’. Cf. anche: Webb, *Dante’s Persons*.

¹⁹⁸ Rushmore, ‘Icons and Idols in Dante and Petrarch’, p. 75.

The Veronica flanks the 'journey to Beatrice' from *Vita nova* to *Paradiso*. As in *Vita nova* 40, when the physical presence of Beatrice has recently abandoned Dante, in *Paradiso* 31 the glorified Beatrice has just relinquished her role as guide. In both texts, the final vision is announced textually by a proleptic atmosphere of anticipation established by the reflection of Christ's face on the Veronica cloth. The Veronica leads to the 'mirabile vision' at the end of the *libello*, when Dante unveils his intent to glorify and honor Beatrice's memory, and it marks his journey through the afterlife at the end of *Paradiso*, when Beatrice disappears. Thus the Veronica relic [...] marks the beginning of Dante's journey and the end of it - if such beginning is broadly defined and the 'mirabile vision' of the *Vita Nova* is understood as the author's announcement of his intention to write the *Divine Comedy*.¹⁹⁹

Sia nella *Vita Nova* che nel *Paradiso*, l'"apparizione" della Veronica presuppone un cambio di stato spirituale-visivo in Dante, la sua vista, finalmente purificata dal peccato, può finalmente posarsi sulla deità, senza mediazioni:²⁰⁰ 'the *Commedia* is a journey from "falso veder" (*Inferno*, II, 48) to a divine "vista nova" (*Paradiso*, XXXIII, 136), and the Veronica is at the end a marker of true sight and the performative vision demanded of icons'.²⁰¹

La Veronica era anche un cardine centrale della devozione confraternale. Nelle confraternite, infatti, si cercava di giustificare la miracolosità di talune immagini sacre da loro possedute rifacendosi proprio a questa immagine di Cristo. Ad esempio, nel prologo degli statuti della confraternita associata all'immagine miracolosa della Madonna dell'Impruneta (figura 10) tradizionalmente attribuita a san Luca, scritte attorno al 1375, l'autore, Piovano Stefano di Impruneta, dopo aver citato miracoli biblici fatti da Cristo ed i suoi apostoli, spiega come la prima immagine di Cristo sia apparsa:

E benigno Cristo donarci del suo visaggio perpetua ricordanza, avendocisi prima donato nel Sacramento, andando volontariamente a fare di se medesimo sacrificio in su l'altare della Croce, veduto

¹⁹⁹ Vettori, 'Veronica: Dante's Pilgrimage from Image to Vision', p. 52.

²⁰⁰ Cf. Robert Hollander, *Dante: A Life in Works* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001), p. 127; Botterill, *Dante and the Mystical Tradition*, pp. 73-75.

²⁰¹ Rushmore, 'Icons and Idols in Dante and Petrarch', p. 75.

la greggia delle ierosolimitane donne piagnere [...] fra le quali la fedele Veronica; la quale vedutolo per lo peso della portata Croce sudato, levatosi il velo del suo campo, e a lui porto, fregandoselo al viso, in esso lasciò la imagine della sua faccia.²⁰²

Legato al culto della Veronica nel mondo confraternale, ricordiamo come, su richiesta del papa Innocenzo III, vicino alla chiesa di Santo Spirito in Sassia, a Roma, fu costruito anche il primo ospedale di Santo Spirito in Europa ad opera di Guido di Montpellier, fondatore della Fraternità degli Ospedalieri di Santo Spirito in Francia. Dal 1208 la Chiesa divenne luogo di processione del velo della Veronica conservato a San Pietro e l'ordine di Santo Spirito ebbe poi un importante ruolo nel propagare il culto del santo velo a Roma.²⁰³

Strettamente correlato al tema della vista che stiamo esaminando vi è poi, sia in Dante che nelle confraternite, quello estetico e teologico della luce. La luce è innanzitutto il “medium” attraverso il quale la vista viene stimolata, gli occhi, infatti, non possono unirsi all'oggetto senza la compartecipazione di luce ed aria,²⁰⁴ ma non bisogna comunque dimenticare che ‘theories and metaphors of light and optics pervaded all aspects of intellectual and spiritual life in the later Middle Age’.²⁰⁵ Abbiamo già spiegato l'importanza religiosa della luce nelle icone per l'associazionismo laicale dove ‘[the] icon constantly transforms before the viewer as light into matter, matter into light’.²⁰⁶ La potenza religiosa della luce trascende, in ambito confraternale, l'intero impianto devozionale: la luce, percepita come luce increata, inonda l'icona e sovrasta non solo le figure

²⁰² *Capitoli della Compagnia della Madonna dell'Impruneta: scritti nel buon secolo della lingua e citati dagli accademici della Crusca* (Firenze: editore Antonio Cecchi, 1866), pp. 8-9.

²⁰³ Cf. Gisela Drossbach, ‘The Roman Hospital of Santo Spirito in Sassia and the Cult of the Vera Icon’, in *The European Fortune of the Roman Veronica*, pp. 158-67

²⁰⁴ Sul tema della necessità di un ‘mezzo’ per attivare la visione, sia a livello fisico che metafisico, in Dante: Akbari, *Seeing Through the Veil*, pp. 114-77. Su un'interpretazione anche teologica del ‘diafano’ come mezzo necessario per la visione nel *Convivio*: Noemi Ghetti, “‘A l'alta fantasia qui mancò possa’”. Tra il diafano e lo specchio’, in Idem, *L'ombra di Cavalcanti e Dante* (Roma: L'asino d'oro, 2011), pp. 177-96; Mira Mocan, ‘Diafano e splendore. Le metafore della conoscenza luminosa tra Cavalcanti e Dante’, in Idem, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale* (Milano: Mondadori, 2007), pp. 33-80; Augusto N. Mora, ‘La percepción visual en el Convivio’, *Tenzone*, 17 (2016), 113-66. Sul rapporto tra luce e proprietà visiva nell'estetica bizantina, vedere Roland Betancourt, ‘Tempted to Touch: Tactility, Ritual, and Mediation in Byzantine Visuality’, *Speculum*, 91.3 (2016), 660-89.

²⁰⁵ Christopher R. Lakey, ‘The Materiality of Light in Medieval Italian Painting’, *English Language Notes*, 53.2 (2015), 119-36 (p. 120).

²⁰⁶ Pentcheva, ‘The Performative Icon’, p. 643.

rappresentate nell'immagine ma anche i fedeli che rispondono a questa luce divinizzante con la tremolante luce delle candele, che diviene luce interiorizzata nel suo aspetto più metafisico. I fedeli diventavano in questo bagno di luce in cui l'unica fisicità rimasta erano gli occhi della deità, fiamme ardenti di Spirito Santo, luce risplendente la Luce Increata, testimoni cristificati della Misericordia divina, come le anime beate del Paradiso dantesco che 'filled with light, they reflect that light to a greater or lesser extent depending on the alloy of their potential for goodness with the active Goodness they receive'.²⁰⁷ La luce è quindi presenza e mediazione fra cielo e terra, fra divino e umano, e questa interpretazione metafisica della luce viene indagata da Dante in tutta la sua opera in particolare quella comica: '[l]ight is treated by Dante as a metaphysical principle, an epistemological principle, and an index of blessedness'.²⁰⁸ Il fenomeno della luce, sia nell'ambito scientifico-materiale che nella sua competenza teologica, suscitò sempre una perenne fascinazione nell'Alighieri.²⁰⁹ La luce fu per il poeta l'elemento cardine nella costruzione dell'immaginario teologico e lo strumento vitale nell'ascensione verso Dio raccontata nella *Commedia*; Dante descrive l'elevazione mistica verso la *lux divina* attraverso un illuminamento interiore che è liberazione del peccato e potenza di rivelazione che non solo scandisce la sua salita, ma lo prepara, attraverso visioni ed apparizioni, alla contemplazione del Sommo Creatore. Si può affermare che il viaggio di Dante è un processo graduale di adattamento alla luce, naturale e soprannaturale, e alla sua abilità di sostenerla. Più volte Dante viene accecato dalla luce ma sa con certezza, confermato e confortato da Virgilio (in *Purg.* XV, 31-33), che la luce verso la fine del suo viaggio non sarà più un fastidio. La luce prepara Dante all'incontro con Beatrice (*Purg.* XXX), più volte anticipato dal riferimento ai suoi occhi ed al suo splendore (*Inf.* X,

²⁰⁷ Akbari, *Seeing Through the Veil*, p. 143.

²⁰⁸ Marcia L. Colish, *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge* (New Haven; London: Yale university press, 1968), p. 300. Nella lettera a Cangrande della Scala Dante identifica la luce con la gloria di Dio e vede nel paragone degli specchi l'immagine adatta a sviluppare il concetto dell'unità della luce divina: 'patet, quod omnis essentia et virtus procedit a prima, et intelligentiae inferiores recipiant quasi a radiante, et reddant radios superior ad suum inferius, ad mundum speculorum'.

²⁰⁹ Sul tema della luce in Dante, oltre alle già citate opere di Ariani e Gilson, vedere: Inos Biffi, "Di luce in luce". *Teologia e bellezza nel Paradiso di Dante* (Milano: Jaca Book, 2010); Joseph Mazzeo, 'Light Metaphysics, Dante's "Convivio" and the Letter to Can Grande Della Scala', *Traditio*, 14 (1958), 191-229; Amelia C. Sparavigna, 'Physics and Optics in Dante's Divine Comedy', *Mechanics, Materials Science & Engineering*, 3 (2016), 186-92; Idem, 'The Light Linking Dante Alighieri to Robert Grosseteste', *Philica*, 572 (2016), 1-9.

130-131; *Purg.* II, 55; *Purg.* XXVII, 54). Quando alla fine Beatrice appare, l'innamorata rallenta l'avvicinamento, per non accecare Dante con la sua luminosità ma, anche se ancora distante e velata, Dante si sente schiacciato dalla sua 'occulta virtù' (*Purg.* XXX, 38) e quando lei si avvicina lui abbassa lo sguardo. Solo nel verso 76 del canto XXXI Dante-personaggio alza gli occhi completamente ed osserva Beatrice guardare il grifone. In questo momento, sebbene la donna sia ancora velata e distante, i sensi sono del poeta sono sopraffatti fino allo svenimento (vv. 79-90).

Solo alla fine della sua *conversio*, quando ormai si troverà nell'Empireo,²¹⁰ unico luogo dell'universo comico dove sussiste un 'sense of a complete harmonization of divine light, divine love, and divine life',²¹¹ Dante non solo non sarà più abbagliato dalla luce, ma al contrario non potrebbe veder senza ('io credo, per l'acume ch'io soffersi / del vivo raggio, ch'io sarei smarrito, / se li occhi miei da lui fossero aversi', *Par.* XXXIII, 76-78):²¹² la luce diviene 'il fine di tutt' i disii' (*Par.* XXXIII, 46), è la letizia suprema che si fa visibile agli occhi.²¹³ Questa idea della luce contemplata da Dante è la teologia che informa le Madonne confraternali dove la luce è medium verso l'intelligibile, creazione di spazio ed elemento materiale quanto metafisico come spiega anche il poeta quando osserva in Paradiso la luce divina che, provenendo dall'alto, illumina tutti le cose: 'Ma poco fu tra uno e altro quando, / del mio attender, dico, e del vedere/lo ciel venire più e più rischiarando'

²¹⁰ Beatrice spiega in *Paradiso* che l'Empireo è Luce-Amore-Beatitudine: '[...] Noi semo usciti fuore / Del maggior corpo al Ciel ch'è pura luce, / Luce intellettual piena d'amore, / Amor di vero ben pien di letizia, / Letizia che trascende ogni dolcior. / Qui vederai l'una e l'altra milizia / Di Paradiso, e l'una in quegli aspetti / Che tu vedrai all'ultima giustizia.' (*Par.* XXX, 38-45). Dante effettivamente identifica l'Empireo con lo splendore o la radiazione dell'intelletto divino: 'Dante's heaven of light thus ceases to function as an astronomical heaven and becomes a theophany, at once the luminous self-manifestation of the Divine, and the beatifying act of contemplation, as conveyed by the double directionality of light in this heaven, which is simultaneously illumining ray ("raggio") and beatific reflection ("reflesso"; *Par.* XXX, 106-107)': Tamara Pollack, 'Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude', in *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll., ed. by Claire E. Honess and Matthew Treherne (Bern: Peter Lang, 2013), vol. I, pp. 263-319 (p. 266).

²¹¹ *The Oxford Handbook of Systematic Theology*, ed. by Kathryn Tanner, John Webster and Iain Torrance (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 500.

²¹² I riferimenti alla luce, ed ai suoi effetti illuministici e coloristici, nel poema sono costanti, e danno vita ad un'atmosfera di pregnante misticismo dove la Prima Luce è elemento al contempo rarefatto e fisico, da contemplare e da sperimentare, che è staticità ed azione trasformante. Lo Scazzoso ritiene, a ragione, che: 'la mistica della luce di Dante è di natura pseudo-dionisiana per il modo analogo con cui è espressa, per l'identità frequentissima delle immagini e dei paragoni, per la corrispondenza di linguaggio e per la costanza con cui il tema della luce si fonde con gli altri temi, illuminandoli dall'interno, siano essi teologici, morali o politici': Piero Scazzoso, 'Contemplazione naturale e contemplazione soprannaturale confrontate attraverso Plotino e lo Pseudo-Dionigi', in *Lectura Dantis mystica. Atti della Settimana Dantesca 28 luglio – 3 agosto 1968* (Firenze: Olschki, 1969), pp. 56-84 (p. 80)

²¹³ Cf. Mauro Gagliardo, *Lumen gloriae. Studio interdisciplinare sulla natura della luce nell'Empireo dantesco* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2010).

(*Par.* XXIII, 16-18). La luce è quindi, sia in ambito confraternale che in Dante, spazio in creato per rapporto col divino e quindi spazio devozionale in cui la luce è essa stessa presenza divina, elemento che prepara o media la visione della divinità, strumento per accedere all'alterità soprasensibile. La luce prepara e purifica la vista del fedele ampliando all'infinito, secondo la volontà del creatore e dell'essere creato, la capacità visiva, che è capacità conoscitiva, che può portare ad una fusione, che non è identificazione, con Dio, fino a raggiungere uno stato di gloria in cui la Trinità contempla se stessa nell'Anima che la rispecchia.

In conclusione, abbiamo potuto notare come l'impianto devozionale sia delle confraternite che in Dante si sviluppi attraverso la mediazione visiva con l'alterità soprasensibile. Tutta la ricerca devozionale di questi laici religiosi è espressione di un viaggio verticale verso la divinità che è un viaggio di purificazione ed innalzamento spirituale che comincia dallo sguardo amorevole di Maria e si sviluppa come illuminamento interiore ed esteriore; si può pacificamente affermare che la potenza religiosa della luce trascende l'intero impianto religioso di Dante e delle confraternite in cui la devozione è quindi un pellegrinaggio visivo,²¹⁴ graduale preparazione alla 'luce divina' (*Par.* XXI, 83; *Par.* XXXI, 22).

3. Gli exempla del *Purgatorio* come icone confraternali

Tutto l'universo della pietà confraternale, con la sua devozione orante-contemplativa ma anche sensuale e performativa, sembra emergere con chiarezza negli *exempla* che costellano il monte del Purgatorio. Come è ben noto, le anime nel Purgatorio vero e proprio vengono purificate dai sette peccati capitali attraverso le pene e la contemplazione di *exempla virtutis* ed *exempla vitii*. Dal punto

²¹⁴ '[The Commedia] details the processes and operations by which human beings see, fail to see, and learn to see': Jennifer Newsome Martin, 'Geography of Stars, Metaphysics of light: Theological Aesthetics and the Form of Human Life in Dante's Paradiso', in *Dante, Mercy, and the Beauty of the Human Person*, ed. by Leonard J. Delorenzo and Vittorio Montemaggi (Eugene, OR: Cascade, 2017), pp. 141-60 (p. 142).

di vista prettamente artistico, ed è questo l'aspetto che più ci interessa, questi *exempla* sono rappresentati in una progressione artistica che va dalla scultura, quindi dalle materie plastiche, alla musica, pittura e poesia. Ad esempio, la prima triade di *exempla*, utilizzati per meditare sul vizio più grave, quello della superbia, sono sculture intagliate sul marmo ('dinanzi a noi pareva sì verace / quivi intagliato in un atto soave,', *Purg.* X, 37-38). Successivamente, le rappresentazioni del XIII canto suggeriscono al lettore un effetto musicale; Dante infatti sente una forte voce cantare 'vinum non habent' in continuazione: 'La prima voce che passò volando / "vinum non habent", altamente disse, / a retro a noi l'andò reiterando' (XIII, 28-30). Nel canto XV Dante descrive, quasi come un dipinto, una visione estatica in cui compaiono numerose persone in un tempio 'ed una donna, in su l'entrar, con atto / dolce di madre dicer: "Figliuol mio, / perché hai tu così verso noi fatto? / Ecco, dolenti, lo tuo padre e io / ti cercavamo [...]'" (*Purg.* XV, 88-92).²¹⁵

Dante è quindi interessato a porre in rilievo l'aspetto propriamente artistico di queste figure meditative che guidano i penitenti verso la redenzione, denotando una certa sensibilità estetica che la critica ha messo adeguatamente in evidenza. Una preziosa fonte di ispirazione per queste immagini, che gli studiosi non hanno ancora portato alla luce, è l'iconografia di carattere bizantino-confraternale, perno della devozione laicale, e che il poeta ha voluto qua evocare per poter veicolare al meglio il suo messaggio morale. Al fine di far emergere questa influenza è necessario soffermarci sui primi *exempla* del *Purgatorio*, quelli del canto X, altorilievi che, in quanto opera di Dio, sono di una perfezione assoluta: 'esser di marmo candido e addorno / d'intagli sì, che non pur Policeto, / ma la natura li avrebbe scorno.' (*Purg.* X, 31-33). La prima triade di intagli raffigura tre storie come esempi di umiltà che sono meditate dalle anime che stanno spiando il vizio della superbia, si tratta dell'Annunciazione, di Davide che balla di fronte all'arca e di Traiano che ferma l'esercito per far giustizia a una povera vedova. La prima scultura che il pellegrino Dante osserva ha come oggetto l'arcangelo Gabriele nel momento in cui scende sulla terra ad annunciare a Maria l'Incarnazione:

²¹⁵ Paolucci, 'Art and Nature in the Purgatorio', p. 48.

L'angel che venne in terra col decreto
de la molt' anni lagrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,

dinanzi a noi pareva sì verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.

Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave';
perché iv'era imaginata quella
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;

e avea in atto impressa esta favella
'Ecce ancilla Deï,' propriamente
come figura in cera si suggella.

(*Purg.* X, 34-45).

Il rilievo è di così pregevole fattura che sembra parlare: 'giurato si saria ch'el dicesse "Ave!"' (v. 40), che corrisponde alla riposta di Maria raffigurata ('imaginata' v. 44) nell'atto di assoggettarsi al volere divino ('Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum' Lc. 1.38) all'angelo ('Ave, gratia plena, Dominus tecum' Lc. 1.28). Dante, profondamente meravigliato dalla perfezione dell'opera scultorea, non sa staccarsene perciò Virgilio lo invita a guardare altre raffigurazioni:

'Non tener pur ad un loco la mente,'
disse 'l dolce maestro, che m'avea
da quella parte onde 'l cuore ha la gente.

Per ch'i' mi mossi col viso, e vedea

di retro da Maria, da quella costa
onde m'era colui che mi movea,

un'altra storia ne la roccia imposta;
per ch'io varcai Virgilio, e fe' mi presso,
acciò che fosse a li occhi miei disposta.

(*Purg.* X, 46-55).

Dante, come notato da Hollander commentando questi versi, vuole sottolineare, con numerosi termini legati alle arti figurative, l'aspetto propriamente artistico degli intagli: 'The words that make their way through the three descriptions of intaglios in vv. 31-81 insist on the artistic nature of what the protagonist sees: forms of intaglio: 32, 38, 55; of imagine: 39, 41, 62; of storia: 52, 71, 73'. Gli studiosi hanno analizzato in modo approfondito questi versi cercando di capire quali artisti, od opere, abbiano potuto influenzare l'immaginario visivo del poeta. Tradizionalmente, la critica sostiene che Dante, nella creazione dei suoi riquadri istoriati sia ispirato agli altorilievi dei pulpiti (si è pensato soprattutto a quelli di Nicola e Giovanni Pisano) che imponevano al suo tempo la nuova arte romanica (Chiavacci Leonardi) ma anche 'i rilievi di sarcofagi antichi, e soprattutto a quelli che istoriavano le porte delle chiese' (Bosco-Reggio).²¹⁶ Forse, per avere un quadro più preciso della sensibilità artistica di Dante nello stendere questi versi, e quindi l'influenza che ha ricevuto, è necessario tornare al Sapegno, e numerosi altri dopo di lui, più recentemente Barolini,²¹⁷ che sottolineano la volontà di

²¹⁶ 'Ma anche le sculture coeve a Dante di Arnolfo di Cambio, Guglielmo da Pisa [...] e gli affreschi di Giotto che, secondo lo spirito del tempo, intendevano indurre i fedeli a riflettere sulla complessa storia spirituale ed eroica della cristianità. Anche l'esperienza degli unitari cicli figurativi delle Chiese di Ravenna e di Verona, la consuetudine con gli altorilievi delle solenni facciate, dei grandiosi portali, dei delicati rosoni e dei fantasiosi capitelli non furono estranee all'ispirazione o suggestione del poeta, cui non può mancare, secondo un suo stesso monito, conoscenza, arte e ingegno': Pompeo Giannantonio, 'Il canto X del Purgatorio', in *Purgatorio: letture degli anni 1976-79*, a cura di Silvio Zennaro (Roma, Bonacci, 1981), pp. 199-230 (p. 206).

²¹⁷ Cf. Teodolinda Barolini, *Re-presenting What God Presented: The Arachnean Art of the Terrace of Pride*, in Idem, *The Undivine Comedy. Dethologizing Dante* (Princeton: Princeton University Press, 1992), pp. 122-42 (p. 123): 'As examples of humility, the engravings of canto 10 are described in a leisurely crescendo that devotes twelve lines to the Annunciation, fifteen to David dancing before the Ark of the Covenant, and twenty one to the story of Trajan and the widow. [...] The pilgrim's sense of sight, still capable of fighting the illusion of reality in front of the second engraving, yields to the magic of the reliefs in the third [...] Dante thus takes pains to depict a gradual overcoming of three of his senses'.

Dante di evidenziare l'esperienza sensoriale delle immagini.²¹⁸ Gli altorilievi di Dante non solo sembrano vivi ma stimolano tutti i sensi, non solo la vista; l'osservatore ne percepisce le parole, i suoni e gli odori in una relazione tra figure e penitenti che è totalizzante. Queste sculture 'non sembrano fatte di roccia dura, bensì di cera', sono 'pietre vive', materia morbida, pieghevole, plasmabile, sono leggere quasi eteree.²¹⁹ Questa docilità delle immagini, la loro duttilità, la loro essenza divina riporta immediatamente alla mente l'arte pittorica bizantina, base di tutte le opere devozionali delle confraternite. Questa affermazione appare paradossale considerata l'apparente "fissità" delle icone bizantine prive di quella dinamicità che si stava affermando con Giotto ed il suo rinnovamento prospettico, anche culturale, che anticipava la sensibilità umanistica nella sua ricerca di realismo staccato da ogni legame col divino e nella materiale naturalità dei personaggi. L'assoluta immobilità dei personaggi delle icone, però, è solo apparente, esse, infatti, acquistano vitalità dalla luce tremolante delle candele, dall'incenso e dalla ritualità del fedele che conducono ad un'esperienza religiosa in cui la figura venerata sembra, all'interna della pratica liturgica, muoversi, prendere vita, cercare il fedele. Le figure, all'interno del rituale liturgico, non sono mai immobili, sono un'esplosione di vitalità, un incontro che stimola la totalità dei sensi solo al di fuori della Chiesa e del rituale religioso essere perdono la loro dinamicità, esprimendo, solo in questo contesto, staticità.²²⁰

Le immagini che Dante osserva non solo possiedono una plastica vitalità ma rappresentano anche una successione temporale perché sono opere liturgiche, ovvero comprendono in un eterno presente eventi

²¹⁸ 'La figurazione plastica esprime con tanta intensità il sentimento, da suggerire anche le parole in cui questo si traduce. Il fenomeno, che Dante sottolinea fin d'ora servendosi di quelle formule di cui anche altrove si giova per attestare cose a prima vista incredibili, cresce da un esempio all'altro, fino al *visibile parlare* del terzo, dove addirittura è resa una successione di sentimenti e di corrispondenti parole, e cioè tutto lo svolgersi di un dialogo. Si passa così a poco a poco da un'asserzione metaforica, e come tale verisimile, ad un fatto propriamente e dichiaratamente miracoloso' (Sapegno). Ripreso da Hermann Gmelin, 'Il X canto del "Purgatorio"', in *Lecture dantesche*, vol. II, *Purgatorio*, a cura di Giovanni Getto (Firenze: Sansoni, 1958), pp. 203-14 (p. 212) che scrive: 'Se la scena di Davide, con la suggestione del suono, dei canti e del fumo degli incensi [. . .] si presentava come un miracolo d'arte realistica inteso ad oltrepassare il "visibile parlare" della scena dell'annunciazione, Dante in questo caso si preoccupa di accrescere ancora il senso del mirabile artificio'. Sulla stessa linea Nicola Longo in 'L'"exemplum" fra retorica medievale e testo biblico nel "Purgatorio"', in *Memoria biblica nell'opera di Dante*, a cura di Enzo Esposito (Roma: Bulzoni, 1996), pp. 57-98.

²¹⁹ Cf. Georges Güntert, 'Canto X', in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone (Firenze: Franco Cesati, 2001), pp. 139-55 (p. 144).

²²⁰ Cf. Pavel Florenskij, 'The Church Ritual as a Synthesis of the Art', in Idem, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*, ed. by Nicoletta Misler (London: Reaktion, 2002), pp. 95-112.

passati e futuri, così come visti da Dio dove tutta la storia è fissata in un *nunc aeternum*.²²¹ Le immagini, quindi, riproducono, in una fissità liturgica, che è movimento totale, racconti successivi, personaggi che comunicano, parlano, si muovono, o perlomeno così le percepisce l'osservatore che le contempla. Nelle icone, infatti, quando sono presenti narrazioni, queste vicende si trovano accavallate nella stessa superficie, senza divisioni in quanto trasfigurate nell'eternità paradisiaca in cui sussistono assieme eventi passati, presenti e futuri, proprio come nei rilievi purgatoriali (figure 11, 12 e 13) o circondano la figura del santo come le icone "vita", un genere artistico che i francescani avevano importato da oriente per poter rappresentare anche visivamente l'unicità religiosa di Francesco:

It was [...] a format that allowed for the fullest expression of the radical physical nature of Francis: the combination of a normative saintly body before the stigmatization, with one that flouted those norms with a vengeance after the event. It is this before-and-after phenomenon that the vita panels of Francis are so intent on capturing [...], one that signalled a "before" and "after" for the very definition of sanctity with all its attendant – and deeply problematic – shifts in terms of vision, witness, ontology, and representation. The vita image thus signals a set of important concerns shared by the Byzantines and the Franciscans, which are tied to specific aspects of the visual discourse of those cultures.²²²

²²¹ La liturgia ordina il tempo ad immagine di Cristo. La liturgia diventa essa stessa il tempo completamente trasfigurato in Gesù. Il tempo liturgico è organizzato ciclicamente (Ciclo diurno, ciclo annuale, ciclo temporale, ciclo santorale) in quanto lo scopo di ogni cristiano è quello di incardinarsi ogni anno in più in Cristo, scardinare il mistero, far aderire la propria volontà a quella di Cristo, cf. Inos Biffi, *La liturgia cristiana: memoria, presenza e attesa del Signore* (Milano, Jaca Book, 2000). Sul significato della liturgia nel Medioevo vedere in particolare: Thomas J. Heffernan and E. Ann Matter, *The Liturgy of the Medieval Church* (Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2001); Josef Andreas Jungmann, *The Mass of the Roman Rite: its Origin and Development*, 2 voll. (Notre Dame, Ind.: Christian Classics, 2012).

²²² Chatterjee, *The Living Icon*, p. 27. In aggiunta 'the juxtaposition of a portrait and narrative scenes permits the enactment of the rhythms of revelation and concealment so critical to the mimetic representation of Francis, and to the viewer's gradually unfolding apprehension of the "secrets" that defined the alter Christus's life and person': *ivi*, p. 168. Si può tranquillamente affermare che le vite di san Francesco scritte da Celano e Bonaventura sono costruite secondo una serie di eventi e di scene adatti ad una rappresentazione pittorica: 'Both Celano and Bonaventure very likely had in mind the eventual translation of their texts into the visual language of murals, stained glass, and altar pieces': Rona Goffen, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1988), p. 24. Le più apprezzabili rappresentazioni di queste icone narrative sono la *Vita di san Francesco* del Maestro del San Francesco Bardi (figura 14) ed il *San Francesco* di Berlinghieri (figura 15). San Francesco stesso era percepito ancora in vita come a 'living icon' in quanto completamente cristificato già in questo mondo, 'image signed, sealed, and drawn upon by the finger of God' (Chatterjee, *The Living Icon*, p. 7), 'a kind of painting' (Rosalind B. Brooke, *Scripta leonis, rufini at angeli sociorum s. francisci: the Writings of Leo, Rufino and Angelo, Companions of st. Francis* (Oxford:

Questi altorilievi, quindi, sembrano distanziarsi profondamente dalla teologia artistica tipica dell'occidente latino per la loro vitalità, plasticità, per la loro narratività ma anche perché solo in parte sono *imagines agentes*²²³ atte a rievocare la storia che rappresentano e quindi a memorizzare il messaggio morale e spirituale, come voleva san Tommaso, sono soprattutto mezzi contemplativi e meditativi. Dante spiega che questo 'visibile parlare' è 'novello' per l'uomo perché sulla terra 'non si trova'. Questa affermazione è vera solo a metà, infatti esistevano anche nella *Christianitas* opere della stessa fattura delle figure del monte del Purgatorio, ovvero "non fatte da mano d'uomo" ma opere create da Dio, come la già citata Veronica. Come spiegato in precedenza, anche le icone di tradizione bizantina, fulcro della devozione laicale, erano considerate opere di fattura divina, quasi acheropite, infatti, anche se prodotte dall'uomo, le si percepiva come vivificate dalla Grazia, e dunque come manifestazione esterna di un'immagine che è a priori interna. L'icona, quindi, esiste prima della rappresentazione pittorica, e la sua deità è risvegliata dalla devozione del fedele i cui occhi, toccando la superficie dell'immagine, riaffermano la realtà del suo prototipo interno, come era già stato teorizzato da san Francesco,²²⁴ il quale riceve le stigmate che attraverso un processo che parte da un incrocio di sguardi, tra l'amante e l'amato: 'the soul is transformed permanently and completely through mutual gazing between Francis and Christ. The stigmatization is therefore related to a presence of the divine that is seen by the bodily eye [...]. It was the moment of seeing that transformed the lover into the beloved'.²²⁵

Come gli altorilievi del Purgatorio, l'icona è immagine, dipinto, ritratto, rappresentazione imbevuto di divina Grazia. Sempre come gli intagli purgatoriali, l'icona è una esperienza performativa (le immagini si muovono) tutti i sensi sono stimolati: la vista (arricchita dalle diverse

Clarendon press, 1990) p. 104), quasi una figura acherotipa: 'Francis's body operate as an acheropoiotos, an image not made by human hands, which has the power to replicate itself miraculously' (Chatterjee, *The Living Icon*, p. 156).

²²³ Cf. Frances A Yates, *The Art of Memory* (London: Routledge, 1999).

²²⁴ Cf. Brooke, *Scripta leonis, rufini at angeli sociorum s. francisci*, p. 104.

²²⁵ Carolyn Muessig, "'Can't Take My Eyes Off Of You': Mutual Gazing Between the Divine and Humanity in Late Medieval Preaching', in *Optics, Ethics, and Art in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, ed. by Herbert L. Kessler and Richard G. Newhauser (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2018), pp. 17-28 (pp. 22-23).

sfumature di luce), l'udito (le immagini parlano, comunicano, si relazionano, il fedele prega, ascolta, domanda, canta laudi), l'olfatto, (stimolato dal fumo dell'incenso nella devozione religiosa).²²⁶ Per questo motivo Dante è così preciso nella terminologia usata nella contemplazione di questi intagli, vuole risvegliare nel lettore un'esperienza religiosa di tipo laicale-confraternale, vi è infatti una fitta rete lessicale di rinvii alla sfera del *visus* ('occhi', vv. 5, 54, 62, 103; 'viso', v. 49; 'vedere', vv. 49, 94, 104, 112, 132, 134; 'avvisare', v. 71; 'sembrare', v. 113; 'vista', v. 122; 'ammirava', v. 68; 'guardare', vv. 97, 118). Unitamente, vi sono numerosi termini legati all'esperienza uditiva ('a' due mie' sensi / faceva dir l'uno "no", l'altro "si", canta', vv. 59-60) e olfattiva ('Similmente al fummo de li 'ncensi / che v'eran imaginato, li occhi e 'l naso / e al sì e al no discordi fensi', vv. 61-63) ed infine meditativa ('mente' v. 47; 'ammirava' v. 68; 'guardare' vv. 97 e 118). Nella seconda immagine Dante "sente" un profumo di incenso provenire dall'*exemplum* davidico, l'immagine del fumo che sale dai turiboli, che rimanda alle liturgie ecclesiali ma anche laicali; da ricordare come nella Madonna di Orsanmichele di Daddi gli angeli inginocchiati ai lati del trono in cui la Vergine è assisa reggono lanterne a olio e agitano incensieri per ricordare al fedele che si trova di fronte ad una cerimonia sacra (figura 16).²²⁷ Questo preciso bagaglio linguistico vuole sottolineare un' 'estasi contemplativa'²²⁸ da parte di Dante e dai penitenti facilitato, ed arricchito, dall'ambiente solitario in cui si trovano le anime, il paesaggio roccioso, l'ora mattutina che incentivano questo 'clima di mistica meditazione e di interiore catarsi'.²²⁹ Un elemento essenziale per capire l'esperienza artistica-devozionale di queste figure purgatoriali è la quasi assenza del colore. La critica, difatti, ha sorvolato sul fatto che l'unico colore che Dante menziona in tutti gli *exempla* del Purgatorio è l'oro dello sfondo degli stendardi dei soldati romani, nel terzo altorilievo del canto X ('e l'aguglie ne l'oro' v. 80)

²²⁶ Pentcheva, 'The Performative Icon', p. 631.

²²⁷ Diane F. Zervas, *Andrea Orcagna: il tabernacolo di Orsanmichele* (Modena, Franco Cosimo Panini, 2006), p. 31.

²²⁸ Tobia R. Toscano, 'Canto X', in idem, *La tragedia degli ipocriti e altre letture dantesche* (Napoli: Liguori, 1988), pp. 205-26 (p. 214).

²²⁹ Giannantonio, 'Il canto X del "Purgatorio"', p. 208

dedicato a Traiano.²³⁰ L'oro, il colore-luce che è teologicamente presenza divina nella produzione artistica di stampo bizantina (ricordiamo le aureole dorate che circondano il volto di Maria e Cristo nelle maestà confraternali) essendo l'unico colore ricordato in tutti gli esempi del Purgatorio, diventa l'emblema stesso dell'autorità divina delle opere; l'oro, infatti, con la sua luminosità ed astrattezza, era comunemente utilizzato nell'arte religiosa per esprimere la divina essenza: 'l'oro è un non colore, rimane al di fuori dello spettro; e, lontano dal bianco e dal nero, rappresenta il fondamento divino'.²³¹ Questo è un dettaglio di primaria importanza, Dante nonostante la precisione con cui descrive tutte queste figure-*exempla*, non ha sentito la necessità di evidenziarne l'aspetto coloristico. Il colore sembra assente, a parte l'aurea citazione, o forse proprio quell'unica citazione sincretisticamente vuole rimandare alla luce, sintesi ed origine di tutti i colori, ovvero al Logos incarnato. Treherne, analizzando con lucidità queste figure, ha giustamente notato la similitudine tra questi altorilievi con l'Eucarestia. Questa intuizione sembra confermata dal discorso fatto finora, infatti abbiamo già parlato della vicinanza tra icona ed Eucarestia, entrambe non simboli ma presenza reale della deità, entrambe essenza sacramentale che non rappresenta un semplice ricordo di un fatto, di un volto ma sono il segno di una presenza attuale che vuole entrare in comunione con il fedele, che vuole trasformarlo, divinizzarlo.²³² Treherne nota che il legame si estende anche ad altri elementi: sia gli intagli che l'Eucarestia rimandano ad una esperienza religiosa che stimola la totalità dei sensi e come Dante ha difficoltà a spiegare quelle immagini, dato la divina origine, il fedele ha difficoltà a capire la vera natura dell'Ostia transustanziata, comprensibile solo attraverso un atto di fede. Questo atto di fede, poi, presume lo spoglio di ogni superbia da parte del fedele e l'umile accettazione della propria

²³⁰ Sugli interessanti parallelismi tra questi versi su Traiano e l'anonima *Vita Gregorii*: Nancy J. Vickers, 'Seeing Is Believing: Gregory, Trajan, and Dante's Art', *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 101 (1983), 67-85.

²³¹ Opie, *Nel mondo delle icone*, p. 65.

²³² 'L'icona garantisce una presenza irrazionale del personaggio rappresentato, con il quale ha in comune una parte della sua essenza sovranaturale': Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana*, p. 157.

miseria, quindi il sacramento eucaristico, come le figure del monte del Purgatorio, stimolano l'umiltà.²³³

Se proseguiamo questa analisi degli *exempla* purgatoriali è possibile incontrare altri legami con la contemplazione di tipo laudistico che sembrano far ipotizzare una conoscenza dell'associazionismo laicale, con le sue pratiche paraliturgiche, da parte di Dante. Come abbiamo già spiegato, il fulcro della devozione confraternale è lo strettissimo intreccio di immagini e preghiera, un legame che caratterizza la contemplazione delle anime dei lussuriosi nel canto XXV degli esempi di castità. Queste anime purganti, in una cortina di fuoco, camminano ed alternano il canto dell'inno *Summae Deus clementiae* con il grido di tre esempi di castità: Maria, Diana e i coniugi che vissero castamente:

'Summae Deus clementiae' nel seno
al grande ardore allora udi' cantando,
che di volger mi fé caler non meno;

e vidi spirti per la fiamma andando;
per ch'io guardava a loro e a' miei passi,
compartendo la vista a quando a quando.

Appresso il fine ch'a quell'inno fassi,
gridavano alto: 'Virum non cognosco';
indi ricominciavan l'inno bassi.

Finitolo, anco gridavano:

'Al bosco si tenne Diana, ed Elice caccionne
che di Venere avea sentito il tòsco.'

²³³ Cf. Matthew Treherne, 'Ekphrasis and Eucharist: the Poetics of Seeing God's Art in Purgatorio X', *The Italianist*, 26.2 (2006), 177-96.

Indi al cantar tornavano; indi donne
gridavano e mariti che fuor casti
come virtute e matrimonio imponne.
(*Purg.* XXV, 121-135).

L'oratio laudistica è, come per i lussuriosi, il connubio perfetto di immagine e parola, l'immagine viene in parte creata dalla parola stessa; è infatti attraverso la preghiera, come già scritto, che la figura prende vita, si muove, si avvicina al fedele. Similmente le anime osservano le immagini di castità pregando ad alta voce, ininterrottamente. In aggiunta, queste anime sono enormi fiamme e questo particolare riattiva nella memoria del lettore la fruizione laudistica, con la vitale presenza delle candele il cui fuoco illumina le immagini rendendo possibile la relazione col divino. Dante infatti non vede delle figure, vede 'spirti per la fiamma andando' (XXV, 124) e da queste fiamme proviene la preghiera: '[...] nel seno / al grande ardore allora udì cantando' (121-122). La scena ricorda le paraliturgie delle compagnie, in cui ogni fedele doveva cantare inni e lodi tenendo in mano una candela che, intensa in senso cristologico, illuminava il fedele e lo spiritualizzava trasformandolo in una fiamma di *charitas* divina ('noll'aueria pensato / c'adiuenir potesse! / d'essere si:nfiammato / [...] / quant'e l'amorosansa / che uienj da cristo amansa / dall'amoroso gioco / che-cci-s'aj prend(e)a un foco / ihesu tutti ci-fa infiammare' (Ars, L. 52, vv. 5-7; 40-44).²³⁴

In conclusione, la forma artistica che modella gli intagli danteschi, e anche gli altri *exempla* purgatoriali, è quella che informa l'arte sacra orientale che è arte 'trasfigurativa', come la produzione confraternale che è autentica arte cristiana ovvero partecipazione diretta o indiretta alla luce increata. L'arte purgatoriale è, come l'arte confraternale e quindi la teologia artistica orientale, oggetto artistico percepito non come elemento estetico ma come modello liturgico, come mezzo di deificazione e di

²³⁴ Leggiamo infatti nello statuto della compagnia di Santa Maria Vergine e di San Zenobio: '[...] ordiniamo e firmiamo che a neuno di questa compagnia sia licito di portare ad alcuna processione [...] altro che quello ch'è ordinato da qui in suso, cioè candele solamente. Et debbiano li camerlinghi [...] far fare le candele che si portano alla processione la prima domenica di ciascun mese di tale peso che siano almeno XLVIII per libra e da indi in suso': Orioli, *Le confraternite medievali e il problema della povertà*, p. 23.

laicato, più o meno devoto, che popolava la Firenze tra fine '200 ed inizio '300 a scapito della tradizione agiografica scritta in latino che risultava opera di più difficile consultazione essendo, anche se di gran diffusione secondo i canoni medievali, ristretta ad un pubblico letterato e legato agli ordini mendicanti o comunque ecclesiali.³⁵² Rimanendo in ambito 'popolare', si potrebbe però pensare anche ad una possibile influenza della produzione laudistica, in quanto tradizione particolarmente diffusa a Firenze e filtro privilegiato per il materiale derivato dall'opera agiografica di Iacopo da Varazze che Dante probabilmente conobbe, anche se in tutta la sua opera il poeta non ne fa alcun cenno.³⁵³ Come l'eulogia dell'Alighieri a san Domenico, così le laude costruivano un ritratto agiografico su 'nuclei metaforici',³⁵⁴ in cui si nota una 'volontà di sperimentare una poesia che si serva di poche immagini, di motivi ripresi e intrecciati come in uno spartito musicale'.³⁵⁵ Inoltre, le laude, come l'opera comica dantesca, erano produzione in volgare, inserita in un contesto di riti religiosi dal carattere quasi-liturgico.

4.2 Preghiera e performatività confraternale nella *Commedia* di Dante: Il trionfo di Maria di Par. XXIII

Se l'eulogia di San Domenico, come abbiamo visto, sembra risentire fortemente della lingua delle laude confraternali, nel "trionfo di Maria" di *Par. XXIII*, vv. 88-111, possiamo assistere ad uno dei più vividi spaccati laudistico-performativi della *Commedia*. In questi versi Dante sottolinea la divina luminosità di Maria, Lei è 'viva stella' circondata dalle anime beate che sono 'lumi', 'turbe di splendori', il fiore più splendente 'maggior foco' del giardino paradisiaco:

³⁵² Di diversa opinione Bausi e Stroppa che reputano la *Vita* di Teodorico d'Appoldia la fonte primaria per l'elogio di Domenico costruito da Dante, cf. Bausi, *Canto XII*, p. 349 e Stroppa, "D'amendue / si dice l'un pregiando", p. 28.

³⁵³ Le laude dedicate a Domenico e ai santi domenicani erano particolarmente diffuse a Firenze, infatti 'fra i laudari toscani si avverte una separazione tra quelli emanati da Cortona, in cui i santi domenicani, nel Due nel Tre e nel Quattrocento sono esclusi; [mentre] il resto della Toscana, segnatamente Pisa e Firenze, va posto sotto il patrocinio dei frati predicatori': Del Popolo, *Laude fiorentine*, p. 8.

³⁵⁴ Ledda, *S. Domenico*, p. 261.

³⁵⁵ Delcorno, *Cadenze e figure della predicazione*, pp. 49-50.

Il nome del bel fior ch'io sempre invoco

e mane e sera, tutto mi ristinse

l'animo ad avvisar lo maggior foco;

(88-90)

e come ambo le luci mi dipinse

il quale e il quanto de la viva stella

che là sù vince come qua giù vinse,

(91-93)

Similmente, nelle laude Maria è 'viva stella', 'diana stella lucente' (Cort, L. 1, v. 56); o 'stella lucente' (Cort, L. 5, v. 24), 'splendente luce' (Cort, L. 9, v. 11), 'Altissima luce col grande splendore' (Cort, L. 8, v. 1), 'Stella chiarita, col grande splendore' (Cort, L. 11, v. 3), così splendente che i raggi di luce che sprigiona ('Li rai de la tua lumera' Cort, L. 14, v. 71) che riempiono di 'fuoco e fiamba' (Cort, L. 9, v. 4) i cuori dei devoti in modo da attirarli a Lei: 'Tu se' stella rilucente, / al cui splendore va tutta gente;' (BR 19, L. 43, vv. 11-12).

Nel testo dantesco Maria, la più fulgida delle luci dei beati, è circondata da una 'facella', l'arcangelo Gabriele, che canta una dolcissima melodia. Attorno alla Vergine, tutti i beati ripetono devotamente il nome di Maria. L'intera scena è pervasa di dolcezza e di quell'ineffabilità tipica del Paradiso, ricca di termini astratti ('amore angelico', 'letizia', 'disiro', 'circolata melodia') e di immagini incorporee. Dante in questi versi esprime, con profonda intensità affettiva, la sua devozione mariana ('il nome del bel fior [Maria] ch'io sempre invoco / e mane e sera [...]')³⁵⁶ con termini che

³⁵⁶ 'Maria ha un posto assolutamente unico nel disegno della Redenzione e nel cuore di Dante, tanto che la Commedia può definirsi un poema mariano': Valeria Capelli, *La Divina Commedia. Percorsi e metafore* (Milano: Jaca Book, 2002), p. 278). Ha giustamente evidenziato Chiavacci Leonardi commentando questi versi: 'La semplice confessione che Dante fa a questo punto - unica nel poema e in tutta la sua opera - del suo quotidiano pregare è un altro dei singolari incanti di questa scena del Paradiso, dove i più cari affetti umani invadono il cielo dell'inaccessibile eternità divina, con un profondo e quasi inavvertibile scambio'. Dante, soprattutto negli ultimi canti del Paradiso, offre 'la dottrina più profonda e la lirica più soave sulla figura della Vergine, accompagnate da una insospettata e dolce pietà filiale' (Biffi, *"Di luce in luce"*, p. 96).

ricordano le dichiarazioni di devozione dell'associazionismo laicale: 'et giorno et nocte, a l'ora de la dia, / come se' dolze a chiamar, Maria' (Cort, L. 9, vv. 14-15), oppure 'Madonna santa Maria, / voi laudiamo nocte et dia' (BR 19, L. 43, vv. 1-2). In questi versi viene evidenziato il ruolo di *Maria mediatrix*, le preghiere dei fedeli non si perdono nella devozione terrena, grazie a Lei ogni supplica, ogni richiesta, ogni desiderio viene raccolto e portato a Cristo,³⁵⁷ in quanto Lei è 'Scala, porta et via / del paradis [...]' (BR 18, L. 44, v. 14). In aggiunta, l'intera esecuzione richiama il culto confraternale, leggiamo infatti che l'arcangelo Gabriele canta alla Vergine la più dolce delle melodie:

Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,

comparata al sonar di quella lira
onde si coronava il bel zaffiro
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira
(vv. 97-102).

Questa melodia, come nelle compagnie laudesi, è accompagnata dall'incessante invocazione mariana dei beati: 'Così la circolata melodia / si sigillava, e tutti li altri lumi / facean sonare il nome di Maria' (vv. 109-111). Tutti questi versi evocano con forza la lauda, non solo nella terminologia ('alta letizia', 'donna del ciel', mentre nelle laude Maria è 'donna di letitia' (Cort, L. 3, 25), 'porta [...] del cielo sicura' (Cort, L. 13, v. 36)), ma anche nell'esecuzione, pare infatti che il componimento parta da una voce solista, Gabriele, la lode del nome di Maria è tradotta invece da un coro (le 'turbe di splendori' v. 82, 'tutti li altri lumi' v. 110) alla fine: 'abbiamo quindi, nell'alternanza che viene a crearsi fra coro

³⁵⁷ Emblematica in questo contesto la celebre *Memorare* di Tommaso d'Aquino: "Memorare, piissima Virgo Maria, / a saeculo non esse auditum / quemquam ad tua currentem praesidia, / tua implorantem auxilia, / tua petentem suffragia / esse derelictum. / Ego, tali animatus confidentia, / ad te, Virgo virginum Mater, curro; / ad te venio, coram te gemens, peccator, assisto. / Noli, Mater Verbi, verba mea despiciere, / sed audi propitia et exaudi. / Amen."

e solista, il riprodursi delle stesse condizioni esecutive delle laude in volgare dell'epoca³⁵⁸ come ci viene confermato dallo statuto del 1326 della già citata compagnia di Santa Maria Vergine e di San Zenobio: 'vadano [...] a processione cantando e rispondendo quella lauda che i cantori dinanci cominceranno'.³⁵⁹ Le anime dei beati, ('quei candori' v. 124) oltre a ripetere incessantemente il nome di Maria cantano anche il celebre 'Regina celi' che è 'un'esplosione di gioia alleluitica':³⁶⁰

Indi rimaser li nel mio cospetto,
'Regina celi' cantando sì dolce,
che mai da me non si parti 'l diletto"
(vv.127-29).

Questa immagine di Maria circondata da angeli e santi in sua perenne contemplazione ritorna spesso nelle laudi, ad esempio nel BR 18 leggiamo: 'tutta la celestial corte / la rignuarda a tutte le ore' (BR 18, L. 96, vv. 19-20) ed ancora: '[...] questa luce chiera, là 've sonno [...] tutt'i sancti. Che fanno i dolci canti; / davanti alla Regina fanno danza' (BR 18, L. 96, vv. 9-10).

Figurativamente, poi, Maria è descritta durante l'assunzione, un'immagine che riflette l'iconografia mariana delle confraternite che rappresenta la Vergine nel momento della sua trionfale ascesa al cielo. Maria appare come la *Regina coeli*, nel massimo del suo splendore, cinta da una corona di luce circondata da beati che invocano il suo santo nome e che rimandano ai devoti sulla terra che aspirano, attraverso la fedeltà mariana, a sedere un giorno sul trono dei beati a contemplare e lodare costantemente la Vergine nella gloria paradisiaca. Questa immagine di ineffabile bellezza è arricchita di un repertorio linguistico che si lega alle parole-chiave della 'luce' (vv. 79 'raggio', 82 'splendori', 83 'folgorate [...] raggi ardenti', 84 'folgori', 90 'foco', 92 'viva stella', 94 'facella'), il

³⁵⁸ Franco Suitner, "'Paradiso" XXIII', *Studi Danteschi*, 79 (2014), 311-30 (p. 325). Non bisogna dimenticare che le confraternite verosimilmente acquisiscono l'alternarsi di canto fra celebranti e pubblico, fra solista e coro dalla ricchissima tradizione ecclesiale di inni e sequenze liturgiche in forma responsoriale, cf. Giulio Cattin, *Le melodie cortonesi*.

³⁵⁹ Orioli, *Le confraternite medievali e il problema della povertà*, p. 23.

³⁶⁰ Suitner, "'Paradiso" XXIII', p. 127. Cf. anche, dello stesso autore, 'Alle origini della lauda'.

tutto ‘improntato a un’orgia di ripetizioni’³⁶¹ come ‘per una continua tensione a ridurre il vario all’unità’.³⁶² Tutto sincretisticamente si raccoglie in Maria, colei che ha aperto le porte del Paradiso, accettando l’incarnazione, che ha riattivato la storia della Salvezza verso il luminoso trionfo di Cristo alla fine dei tempi. E Maria è vestita di luce, di una luce intensa che supera di grado ogni luce paradisiaca, a parte quella del Cristo e di Dio, come è efficacemente segnalato da Dante in questo canto.

Concludendo, abbiamo notato come il genere lauda, nella sua commistione di parole-canto-*performance*, riemerge spesso all’interno della costruzione comica e si lega anche, e soprattutto, alla rappresentazione mariana su cui i poeti confraternali concentravano gran parte dei loro sforzi artistico-devozionali. La “mariofania” che prende vita nel canto XXIII del *Paradiso* risente molto della meditazione, sia popolare che dotta, che innervava la devozione mariana tardomedievale e che grazie agli ordini mendicanti si era ampiamente diffusa in tutti gli strati della popolazione laica. Dante infatti si rivolge alla Madre di Dio con epiteti della preghiera comune come ‘rosa’, ‘stella’, ‘regina’, ‘donna del cielo’ e ‘zaffiro’ e rappresentata visivamente come *Regina coeli* ed al contempo come *Mater misericordiae* nell’immagine delicata del lattante che tende i braccini alla mamma, grato per il cibo che gli è stato dato. Sembra pur vero che Dante rifletta, nella *performarce* ultrareale di Maria ed i beati, modi e forme della pietà laica di tipo confraternale, nella sua festante paraliturgia fatta di canti, lodi, balli ed affettive dichiarazioni di amore e devozione verso colei che è avvocata dell’umanità peccatrice.

³⁶¹ Emilio Pasquini, ““Paradiso” XXIII come icona del terzo regno”, in *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi e Andrea Gareffi (Firenze: Olschki, 2011), pp. 65-73 (pp. 71-72).

³⁶² Pier Vincenzo Mengaldo, ‘Dante Alighieri: il Cristo trionfante (*Paradiso* XXIII 1-69)’, in Idem, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari* (Roma: Carocci, 2008), pp. 52-7 (p. 56).

5. Danza confraternale

La performatività, si è detto, è uno degli elementi più caratteristici ed originali della religiosità confraternale. In questo contesto devozionale fortemente dinamico, ampio spazio veniva dato a richiami coreutici che servivano ai fratelli per descrivere, cantare e lodare l'eterno caribo paradisiaco. La danza è innanzitutto un tema persistente nelle laude, ma pare che balli venissero anche performati sia all'interno che all'esterno dell'edificio ecclesiastico. In queste danze devozionali il misticismo dei balli sacrali di ascendenza neoplatonica si mescolava, e spesso si fondeva, alle coreografie popolari e laicali tipiche della società comunale del '200 e del '300. Ma, se in ambiente laudistico la devozione assumeva le forme di un gioioso ballo in onore della Trinità, dei santi e dei beati del Paradiso 'in cui l'osmosi stilistica fra danza sacra e danza profana è evidente',³⁶³ in ambiente disciplinato il ballo diventava, in una apparente antinomia, un movimento coreutico di aspirazione penitenziale fatta di lodi e colpi di disciplina. Danza e flagellazione diventavano in quest'ultimo caso un tutt'uno, il ballo festoso dei laudesi era trasfigurato in un comunitario, ma asceticamente interiore, sussulto corporale provocato dai colpi della disciplina.

La questione della danza come espressione di devozione religiosa ha sempre avuto un ruolo primario nella pietà cristiana, fin dai primi secoli quando il ballo 'was described as one of the heavenly joys and as a part of the adoration of the divinity by the angels and the saved'.³⁶⁴ La Chiesa ha sovente mantenuto un atteggiamento ambivalente verso queste espressioni coreutiche di lode divina, infatti, se da un lato vedeva la danza come atto peccaminoso ed un abbandono ai piaceri del mondo, e

³⁶³ Canettieri, 'La poesia dell'estasi'.

³⁶⁴ Eugène L. Backman, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine* (London: Allen & Unwin, 1952), p. 13. 'Viene dunque delineato uno spazio di liceità che emerge per contrasto e mette in luce sostanziali punti di contatto con i commenti biblici, fondamentalmente incapaci di dimostrare la natura ontologicamente malvagia del ballo. I testi teologici arrivano dunque a dichiarare la neutralità dello statuto morale della danza affermando che la chorea non è male in sé, ma lo diviene a seconda delle condizioni in cui viene praticata': Cristina Legimi, 'Il tema della danza nei commenti biblici e nella predicazione medievale', in *Predicazione e società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento; proceedings of the XII Medieval Sermon Studies symposium, Padova, 14-18 luglio 2000*, a cura di Laura Gaffuri (Padova: Centro Studi Antoniani, 2002), pp. 285-92 (p. 287).

numerosi concili ribadiscono perentoriamente questo punto di vista,³⁶⁵ per molti mistici la danza, armonica ed ordinata all'adorazione divina da contrapporsi alla diabolica danza della tradizione pagana,³⁶⁶ permetteva al religioso di entrare nello stato spirituale adatto per un maggiore vicinanza con Dio.³⁶⁷ Tra XII e XIII secolo in diversi contesti monastici e scolastici la danza conobbe un grande interesse, in particolare nei circoli legati agli studi platonici come Chartes e la scuola di San Vittore,³⁶⁸ con autori come Alain de Lilla, Bernardo Silvestre, Guglielmo di Conches, Bernardo di Chartes³⁶⁹ e Riccardo di San Vittore che promuovevano l'imitazione delle coreografie angeliche ed invitavano alla danza spirituale.³⁷⁰ Questi teologi cristianizzarono la danza mistica propugnata da Platone che

³⁶⁵ I concili ufficiali della Chiesa, fin dal 589, condannano il ballo ecclesiale ed in generale la danza, soprattutto nelle liturgie, come il terzo concilio di Toledo (589), quello di Auxerre (603) e i due tenuti a Roma nell'826 e nell'853; in quest'ultimo si affermò tra l'altro che 'sunt quidam, et maxime mulieries, qui festis ac sacris deibus atque sancotrum natalitiis, non pro eorum quibus debent delectantur desideriiis advenire, sed ballando verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo, [...] advenire procurant', cf. Felice Moretti, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo* (Bari: Edipuglia, 2001), pp. 147-55. Similmente, nel concilio di Avignone del 1209 si ribadisce che '[...] ut in sanctorum vigiliis in ecclesiis historice saltationes, obsceni motus, seu choree non fiant, nec dicantur amatoria carmina, vel cantilene ebidem', citato da John Stevens in: *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), p. 162; Per una lista dei concili che si pronunciano negativamente sulla danza: Louis Gougaud, 'La danse dans les églises', *Revue Historique ècclésiastique*, 15 (1914), 5-22 e 229-245.

³⁶⁶ Così, ad esempio, Basilio di Cesarea spiegava il valore sacrale della danza religiosa quando scriveva: 'Quid itaque beautius esse poterit quam in terra tripudium angelorum imitari?', citato da Philip Knäble in 'L'harmonie des spheres et la danse dans le context clerical au Moyen Âge', *Médiévale*, 66 (2014), 65-80 (p. 69). Non mancarono, però, diverse rimostranze da parte di diverse frange della patristica, come Giovanni Crisostomo, che condannava senza appello la pratica 'diabolica' della danza: 'Nam id diabolus effecit, ut illa saltans placeret, et Herodem tunc caperet. Ubi enim saltatio, ibi diabolus. Neque enim ideo pedes nobis dedit Deus, ut iis turpiter utamur, sed ut recte gradiamur; non ut perinde atque cameli saltemus [...]. Si enim corpus id agens turpe est, multo magis anima. Sic saltant daemones: sic adulantur daemonum ministri': Giovanni Crisostomo, *In Matthaëum, homil.* 48 al. 49.3, PG 58.491. In un altro passo lo stesso Crisostomo paragona i balli delle donne ai salti dei muli e cammelli: 'saltantes tamquam camelos, tamquam mulos', *Homilia 12 in Epistolam ad Colossenses, homil.* 12.4, PG 62.386.

³⁶⁷ Jeannine Horowitz, 'Les danses cléricales dans les églises au Moyen Âge', *Le Moyen Âge*, 951 (1989), 279-92 (p. 281). Similmente Canettieri in 'La poesia dell'estasi' spiega che, secondo i mistici cristiani: 'attraverso la danza si attuava il mistero, cioè si attuava la comunione con la divinità'. Le grandi legittimazioni scritturali del ballo a lode divina si trovano nei versi 11, 17 del vangelo di Matteo ('dicunt cecinimus vobis et non saltastis lamentavimus et non planxistis') e 7, 32 di Luca ('similes sunt pueris sedentibus in foro et loquentibus ad invicem et dicentibus cantavimus vobis tibiis et non saltastis lamentavimus et non plorastis') che i padri della chiesa interpretavano come un invito divino alla danza, cf. Backman, *Religious Dances*, pp. 50-64. L'altra grande legittimazione scritturistica del ballo come mistica devozione divina la troviamo nella danza dell'umiltà di Davide di fronte all'Arca, riprodotta tra l'altro in numerosi salteri e manoscritti religiosi, cf. Jonathan G. Alexander, 'Dancing in the Streets', *The Journal of the Walters Art Gallery*, 54. *Essays in Honor of Lilian M. C. Randall* (1996), 147-62 (p. 155) e che dal *De poenitentia* di sant' Ambrogio alla *Gemma animae* di Onorio Augustodunensis, venne comunemente interpretata come atto di profonda riverenza a Dio (Backman, *Religious Dances*, p. 26).

³⁶⁸ Influenzati dal lavoro intellettuale dell'Aeropagita secondo il quale il ballo armonico rappresentava 'un moyen de symboliser, ou même d'atteindre, l'harmonie céleste': Knäble, 'L'harmonie des spheres et la danse', p. 67.

³⁶⁹ Cf. Peter Dronke, *The Spell of Calcidius. Platonic Concepts and Images in the Medieval West* (Firenze: Sismel, 2008), pp. 117-62.

³⁷⁰ 'Spirituales itaque, non coprorales saltus in hac prophetica sententia quaeramus, et quales denique decebat vel Spiritum sacntum docere, vel prophetam describere. Corporalis saltus, est totum coprus a terra suspendere. Spiritualis saltus, spiritum et totum quod spiritus est a terrenis alienare. Corporalis saltus, est terrae tactum usquequaque deserere, et totius corporis membra per inane librare. Spiritualis saltus est mente excedere, et infimis in imo relictis in invisibilium

vedeva nel ballo armonico, ordinato, un simbolo dell'ordine cosmico ed un mezzo per ristabilire disciplina ed accordo nelle anime; la danza cosmica di Platone era divenuta quindi "figura" della danza sacra degli angeli che adorano Dio in Paradiso.³⁷¹

contemplationem totum transire': Riccardo di San Vittore, *Mysticae adnotationes in Psalmos, psalme CXII*, PL 196, col. 338.

³⁷¹ Cf. Françoise S. Carter, 'Celestial Dance: A Search for Perfection', *Dance Research*, 5.2 (1987), 3-17 (pp. 7-9). Questa cristianizzazione della danza pagana viene magistralmente catturata da Onorio Augustodunensis: 'Chorus psallentium a chorea canentium exordium sumpsit, quam antiquitas idolis ibi constituit, ut videlicet decepti deos suos et voce laudent, et toto corpore eis servient. Per choreas autem circuitionem voluerunt intelligi firmamenti revolutionem: per manuum complexionem, elementorum connexionem: per sonum cantantium, harmoniam planetarum resonantium • per corporis gesticulationem, signorum motionem: per plausum manuum, vel pedum strepitum, tonitruorum crepitum. Quod fideles imitati sunt, et in servitium veri Dei converterunt. Nam populus de mari Rubro egressus choream duxisse, et Maria eis cum tympano praeecinuisse (Exod. xv), et David ante arcam totis viribus saltasse, et cum cithara psalmos cecinisse legitur (II Reg. vi). Et Salomon cantores circa altare instituisse dicitur, qui voce, tubis, organis, cynbalis, citharis, cantica personuisse leguntur. Unde et adhuc in choreis musicis instrumentis uti nituntur, quia globi coelestes dulci melodia circumferri dicuntur.': Honorius Augustodunensis, *Gemma Animae*, PL 172, coll. 541-738B, 587-588. Queste meditazioni neoplatoniche portarono alla creazione di tradizioni mistico-ludiche di grande pregnanza spirituale, soprattutto durante le più importanti feste liturgiche come il Natale e la Pasqua (*Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, ed. by Jennifer Nevile (Bloomington, Ind: Indiana University Press, 2008), p. 300). Ad esempio, a Sens, in Francia, la notte di Pasqua, l'arcivescovo conduceva una danza rituale nel chiostro e poi nel coro, innanzi all'altare. Successivamente, sempre all'interno della cattedrale, al ballo si associava il gioco della palla. I canonici, a passo di danza e cantando la sequenza *Victimae paschali laudes*, si lanciavano l'un l'altro una grossa palla, seguendo un percorso a forma di labirinto disegnato sul pavimento della navata centrale. La tradizione della "pilota" o "pila", gioco e danza sacra così si svolgeva secondo l'*Ordinatio de pila facienda*, un ordinamento del capitolo della cattedrale di Auxerre del 18 aprile 1396. Questo testo 'prescriveva che, chiunque prospettasse di essere accolto fra i canonici, dovesse portare con sé una nuova palla. Egli si presentava con una palla stretta al petto nella navata centrale di Saint Étienne verso l'una o le due del giorno di Pasqua, al cospetto del capitolo. Il decano o il più alto dignitario della cattedrale, col capo coperto dall'almozia e la sottana violetta rimboccata, afferrava la palla, la stringeva anch'egli al petto con la mano sinistra, con la mano destra prendeva un altro canonico per mano, e iniziava una danza, presto seguito da tutti gli altri canonici in girotondo (*chorea*) [...] seguendo il tracciato del labirinto raffigurato sul pavimento della cattedrale. Contemporaneamente, si salmodiava l'antifona *Victimae Paschali laudes* al suono dell'organo. A turno i canonici ricevevano la palla dal decano, situato probabilmente al centro del labirinto, e gliela restituivano': Massimo Leone, 'La pallavolo sacra', <<https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1509333/28594/Massimo%20Leone%202015%20-%20La%20pallavolo%20sacra%20per%20E%3aC.pdf>>. Si hanno conferme anche in Italia di questa usanza: il Codice di Faenza, ad esempio, tramanda due *Benedicamus Domino*, brani d'innegabile collocazione liturgica, abbinati a basse danze (Zimei, 'Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore', p. 323) mentre autori come Giovanni Belet, Durando vescovo di Mend e Sicardo da Cremona, che offrono una visione totalmente spirituale di questa usanza (Knäble, 'L'harmonie des spheres et la danse', p. 75) ci tramandano resoconti dettagliati di queste tradizioni ecclesiali per l'Italia, Sicardo infatti racconta: 'Inde est quod in claustris quarundam ecclesiarum etiam episcopi cum suis clericis decembrica libertate utuntur, descententes etiam ad ludum choreae vel pilae, quamuis non ludere laudabilis sit [...] Et attende, quod gentilitas plausum idolorum choreas instituit, ut deos suos, et voce laudent, et eis toto corpore servient [...], nam pe circuitionem intelligebant firmamenti revolutionem, per manuum complexionem elementorum connexionem, per melodias cantantium harmonias planetarum motiones, per corporum gesticulationes signorum vel planetarum mptiones; per plausum manuum et strepitum pedum crepitationes tonitruorum. Sed quod illi suis idolis exhibuerunt, cultores unius Dei ad ipsius praeconia converterunt': Sicardo di Cremona, *Sicardi Cremonensis episcopi Mitralis de officiis*, a cura di Gábor Sarbak e Lorenz Weinrich (Turnhout: Brepols, 2008), p. 546. Per una panoramica sulla danza mistica in Giovanni Belet e Sicardo da Cremona: Constant J. Mews, 'Liturgists and Dance in the Twelfth Century. The Witness of John Belet and Sicard of Cremona', *Church History*, 78 (2009), 512-48. Manoscritti coevi ci forniscono anche immagini di questi balli, come il famoso *Magnus Liber Organi*, un elegante manoscritto che contiene mottetti polifonici della scuola di Notre Dame prodotto a Parigi nel 1250, che raffigura un gruppo di cinque ecclesiastici che ballano tenendosi per mano e guardandosi negli occhi (figura 17), cf. Ciabattoni, 'Coreografie dantesche', p. 17. Sull'uso ecclesiastico di danzare durante la liturgia si veda in particolare Horowitz, 'Les danses cléricales dans les églises au Moyen Âge'.

Accanto a queste complesse contemplazioni mistiche, spesso confinate a nicchie conventuali, la riflessione di stampo più propriamente aristotelica, e legata ad ambienti più vicini alla vita civile e laicale, cercava di affrontare il problema della danza popolare come mezzo di devozione religiosa al fine di indirizzare questa pratica, così diffusa nel laicato e tra i chierici,³⁷² eliminando certi eccessi e finalità profane.³⁷³ Bisogna infatti ricordare che tra '200 e '300 il ballo era onnipresente in ogni espressione civica, culturale e religiosa dell'ambiente comunale,³⁷⁴ un ambiente in cui sacro e profano erano divisi da una linea di demarcazione sottilissima e porosa, che troppo spesso scompariva nell'originale devozione laicale e che lambiva anche lo stesso edificio sacro che, quando non veniva celebrata la liturgia, diventava luogo di impegno civico e mondano, luogo di svago e di incontri conviviali, come spiega anche Hawkins: 'when services were not held, [l'edificio ecclesiastico] was likely to function as a mundane place for folk to gather, to store goods, and to negotiate the noisy details of commercial and civic life. Religious festivals, even carnivals, made easy transition between the church's nave and the commune's public square'.³⁷⁵ In ambiente comunale e cittadino, la produzione sermonale, ma anche tanti manuali per i confessori e i trattati sui vizi nonché le raccolte

³⁷² Abbiamo anche conferme dell'utilizzo della danza in ambito liturgico, ad esempio negli *Analectiva Hymnica Medii Aevi* si suggerisce di accompagnare alcuni canti sacri con la danza, più precisamente: 'Psallat cum tripudio Caeli sumptasolio' (98); 'In organis et citharis Cunctis devictis liostibus Et mentium tripudiss Cum dilatates cordibus' (144); 'Commune fit tripudium, Continuum vocis Organum' (267); 'Celerbri laudum iubilo Persolvamus odas Christo [...] Triumphale tripudium' (175); 'Cum sanctorum tripudio; Laus uni trino Domino' (209); 'Laudes psallat praeconio Virtutum tripudio, Mater pangat ecclesia Victorini sollemnia' (267): Clemens Blume, Guido Maria Dreves, Henry Marriott Bannister, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 voll. (Leipzig: Reiland, 1886-1922), vol. XXVIII.

³⁷³ Alessandro Arcangeli, 'La Chiesa e la danza tra tardo Medioevo e prima età moderna', *Ludica*, 13-14 (2007-2008), 199-207 (p. 199). In questo contesto emerge il pensiero, tra gli altri, di Alessandro di Hales (cf. Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè?: il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna* (Roma; Viella; Treviso: Fondazione Benetton studi ricerche, 2000), p. 86), Alberto Magno (cf. Ciabattoni, *Coreografie dantesche*, p. 17; Christopher Page, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300* (Berkeley: University of California Press, 1990), pp. 129-31 e Arcangeli, 'La Chiesa e la danza tra tardo Medioevo', p. 203) e Bonaventura (cf. Arcangeli, *Davide o Salomè?*, pp. 82-83) che distinguevano la danza virtuosa da quella peccaminosa a seconda dell'obiettivo primario dell'atto, se fatto per cadere nella lussuria (nel 'carnale amore' come precisa la lauda 59, v. 37 del Cort.) o per onorare Dio.

³⁷⁴ Sul tema controverso della religiosità popolare, in contrasto con quella ortodossa riservata ai soli letterati: Leonard Boyle, 'Popular Piety in the Middle Ages: what is Popular?', *Florilegium*, 4 (1982), 184-93; Peter Brown, *The Cult of the Saints: its Rise and Function in Latin Antiquity* (Chicago: University of Chicago press, 1981), pp. 12-20; Natalie Z. Davis, 'Some Tasks and Themes in the Study of Popular Religion', in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion: Papers from the University of Michigan Conference*, ed. by Charles Trinkaus and Heiko A. Oberman (Leiden: Brill, 1974), pp- 307-36; Peter S. Hawkins, 'Religious Culture', pp. 319-40.

³⁷⁵ Hawkins, 'Religious Culture', p. 321.

di *exempla*, dava una visione fortemente negativa della danza come strumento di lode divina,³⁷⁶ ad esempio il pisano Cavalca (1270-1342 ca.),³⁷⁷ nella sua opera si scagliò contro i balli fatti ‘il dì delle feste’ (‘[che] si fa espressamente contro a tutti i sette sacramenti della chiesa’)³⁷⁸ e soprattutto contro il ballo nelle chiese durante celebrazioni liturgiche: ‘Ma singolarmente è grande offesa di Dio, quando queste cose si fanno in luoghi ecclesiastici ed a Dio consacrati e deputati: e massimamente quando per questo s’impedisce il divino ufficio’.³⁷⁹ Accanto a questa produzione sfavorevole alla danza religiosa, una corrente più vicina al mondo cittadino della tradizione laudistica riscoprì il valore spirituale della danza giustificata da San Francesco stesso che, come racconta Tommaso di Celano nella sua *Vita Beati Francisci* (73, 5), davanti a papa Onorio III non riuscendo a contenersi dalla gioia, mentre pronunciava le parole muoveva i piedi come se saltasse: ‘pedes quasi saliendo movebat’.³⁸⁰ Questa immagine danzante dell’innamorato di Cristo ritorna spesso nella produzione letteraria francescana ed esplode nelle laude di Iacopone da Todi; nella sua *Ballata del Paradiso*, ad esempio, il frate invitava tutti i fedeli ad unirsi a Dio attraverso l’azione trasformante della danza: ‘tutti van ad una danza / per amor del Salvatore’.³⁸¹ La danza divenne essa stessa misura dell’amore per Dio, la sua disomogeneità e spontaneità divenne immagine reale della follia agapica che doveva essere un amore smisurato che penetrava nel corpo, muoveva le membra in una danza divina senza regole, senza limiti: ‘Chi vòle entrare en questa danza trova amor d’esmesuranza’ (in *Senno me par*

³⁷⁶ Arcangeli, ‘La Chiesa e la danza tra tardo Medioevo’, p. 202. Legimi sottolinea che ‘la questione coreutica si colloca [...] al centro di un vasto dibattito che attraversa l’intera cultura medievale e giunge, attraverso l’esegesi, fino ai vertici della letteratura pastorale e della trattatistica teologica’: *Il tema della danza nei commenti biblici e nella predicazione medievale*, p. 285. Tra tutti ricordiamo la celebre *Summa de vitiis e de virtutibus* del teologo Jacques de Vitry, opera ampiamente utilizzata nella produzione pastorale, che decretava senza mezzi termini l’origine demoniaca della danza: ‘chorea est circulis, cuius centrum est diabolus’ (cf. Arcangeli, *Davide o Salomè?*, p. 73) seguito, tra gli altri, dall’inquisitore domenicano Stefano di Borbone (‘Diabolus est choreizantium et canciarum inventor’) e dal frate Giordano da Pisa (‘sono male cose questi balli e questi giuochi [...] opera è di Demonio’) (entrambi citati da Ciabattini in: ‘Coreografie dantesche’, p. 13).

³⁷⁷ Sul domenicano Cavalca vedere almeno: Domenico Cavalca, *Specchio de’ peccati*, a cura di Mauro Zanchetta (Firenze: Franco Cesati, 2015); Domenico Cavalca, *Vite dei santi padri*, a cura di Carlo Delcorno (Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009).

³⁷⁸ Domenico Cavalca, *Il pungilingua*, a cura di Giovanni G. Bottari (Milano: Silvestri, 1837), p. 252.

³⁷⁹ Ivi, pp. 242-43. In questo punto Cavalca richiama il famoso monito di sant’Agostino che proibiva categoricamente di ballare durante il sabato: ‘Melius enim utique tota die foderent, quam tota die saltarent’: *Enarrationes in Psalmos*, PL 36, in Psalmum XXXII, c. II, par. 6.

³⁸⁰ Stefano Tomassini, ‘Danza e poesia’, in *Encyclomedia - Il Medioevo*, a cura di Umberto Eco (Milano: Motta, 2008), vol. VIII. ‘Basso Medioevo: filosofia, scienze, musica’, pp. 712-19 (pp. 714-15).

³⁸¹ Ivi, p. 713.

e cortisia, vv. 19-20).³⁸² Similmente il francescano Ugo Panziera (1260-1330 ca.), teologo e prolifico autore di laude, paragonava la danza ad un atto di carità, come lo sono il cantare ed il suonare, attività esemplari come ‘predicare, fare e far fare elemosine’.³⁸³

La danza ebbe quindi nell’ambiente comunale una diffusione capillare in tutti gli strati della società ed in tutte le celebrazioni sacre e profane, sempre accompagnata dal canto e dalla musica.³⁸⁴ Si può anche facilmente dedurre dai numerosi interventi ecclesiali riguarda la danza devozionale che ‘per tutto il Medioevo si sia continuato a ballare in Chiesa, anche quando già da secoli l’autorità ecclesiastica condannava l’uso come estremamente riprovevole’.³⁸⁵

Il mondo confraternale, strettamente legato alla vita del comune, e sulla scia della visione francescana dell’eventuale virtuosità del ballo, fu fortemente interessato alla danza devozionale; il ballo inteso come espressione di ardente fede, di gioia e di *charitas* portò alla percezione del Paradiso come una festa, un banchetto di chiara origine scritturistica (‘pieno d’amenitate’ lauda 95 del BR 18, v. 57)³⁸⁶ come si evince dalla lauda 96 di BR 18:

³⁸² Lo stesso fuoco d’amore emerge anche in un’altra lauda di Jacopone trasudante immagini di calda sensualità *Ciascun amante che ama il signore*: ‘Venga a la danza cantando d’amore. / Venga alla danza lieto innamorato / disiendo quello che già l’ha creato, / di amor ardendo il cor tutto infocato / sia trasformato di grande fervore. / Infervorato dall’ardente foco, / come impazzito che non trova loco, / Cristo abbracciando no l’abbracci poco, / ma in questo gioco se gli strugga il core. / Lo cor si strugge come al foco il ghiaccio, / quando col mio Signor dentro m’abbraccio; / gridando amor, d’amor sì mi disfaccio, / con l’amor giaccio com’ebrio d’amore’. Canettieri, *Jacopone da Todi*, p. 15: ‘Nei testi italiani, l’osmosi stilistica fra danza sacra e danza profana è evidente: ad esempio l’invito alla danza che fa Guittone, nella ballata religiosa [...] trova echi puntuali sia in una danza ballata contenuta in un Memoriale bolognese del 1279, sia nella famosa danza mantovana’.

³⁸³ ‘Nullo dilecto perché sia dilecto è virtù né peccato. El peccato è nel dilecto in prederlo da colui che non lo debbe prendere: e nel luogo: e nel tempo; e nel modo: e nel quanto. La seconda parte della vita activa sta in pene corporali e nelle faticose operationi e in diversi tormenti e morte per Christo sostenere: avengha che nulla pena perché sia pena è vitio né virtù. La vita activa ha non tanto i sentimenti corporali per insturmento: ma ella ha tutto el corpo in exercitio: alcuna volta in pena: alcuna volta in dilecti: cio’ è cantare sonare ballare predicare fare e far fare elemosine: e molti altriacti sono di loro natura delectabili e virtuosi con le circustantie che alle virtù si rispondono’, composizione citata da Zimei in ‘Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore’, p. 333.

³⁸⁴ ‘A Firenze le evenienze per cantare a più voci dovevano essere talmente usuali, che era più comodo e chiaro [per le autorità religiose] precisare in quali circostanze era proibito’: Giulio Cattin, ‘Novità dalla cattedrale di Firenze: Polifonia, tropi, e sequenze nella seconda metà del XII secolo’, *Musica e storia*, 6.1 (1998), 7-36.

³⁸⁵ Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano* (Torino: Einaudi, 1955), p. 62.

³⁸⁶ Una delle più suggestive rappresentazioni degli spiriti danzanti in Paradiso ci viene fornito da Ugo Panziera con una descrizione del ballo dei santi e dei beati che possiede una materialità che non lascia spazio alla trattazione simbolica od allegorica: ‘In paradiso hanno e’ sancti corporali exercitii ne’ quali sono secondo l’ordine della loro dispositione sempre in acto: de’ quali tutti sono perfecti maestri in cantare, ballare, sonare. Al bene cantare bisognano quattro cose. La voce buona, bella, alta e bassa quanto alla superna harmonia si richiede. Al bene sonare ne bisognano altre quattro. La mano forte, lieve, lo instrumento fino e perfectamente temperato. Al ben ballare ne bisognano altre quattro. El corpo bello, forte,

Facciam laude a tuct'i sancti
colla vergine maggiore,
di bon core, condolzi canti,
per amor del Criatore
[...]
Exultando con baldore
Per divina provedenza,
tutt'i sancti, per amore,
intendiam, con eccellenza,
di fa festa a llor piacenza
con grandissimo fervore.
(vv. 1-4; vv. 7-12)

Le confraternite portarono all'interno del loro complesso panorama devozionale queste tendenze popolari del convito divino dando loro vigore con immagini di gran forza poetica e con un lessico dalla materialità marcatamente urbana e mercantilistica, come nella lauda 52 dell'Ars:³⁸⁷

Nollo pensai gia mai
Ihesu di-dansar alla dansa
ma-la-tua innamoransa
Ihesu si-llo-mi fece fare.

Noll'aueria pensato
c'adiuenir potesse
d'essere si'-infiammato
che io mi-ci-apprendesse

leggiero e ornatamente vestito. Et insieme con tutte bisogna l'arte', testo riportato da Zimei in 'Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore', p. 333.

³⁸⁷ Staaf, *Le Laudario de Pise*, pp. 215-16.

ma l'amor del-beato
si-mmi-sforso et disse
ch'io non-mi sottraese
di-dansar alla dansa
nella sua innamoransa
Ihesu ci fara giocondare.

Non-ui merauigliate
s'io alla dansa dansai
alli dolci miei frati
si-mmi mossi et andai
Ppoi dissi-nnamorati
or-dansate oramai
gia non mi-ricordai
si fu intrato alla dansa
tutta senti allegransa
Gesù non si por(a)ia contare.

Non si poria contare
lo-dilecto di-mente
lo-figlio di maria
si-llo da certamente
homo non ne seria
senza saggio credente
et per-cio tutta gente
pregar uoglio per deo
che col-dolce amor meo
Ihesu si-mmi lassin dansare.

O uoi che riprendete
di-dansare alla dansa

per-dio or ui prendete
anco ui-sia pesansa
et poi assaggerete
quant'e l'amorosansa
che uien da cristo amansa
dall'amoroso gioco
che-cci-s'a prend(e)a un foco
Ihesu tutti ci-fa infiammare.

O cristo mio corteçe
tu che se gioia conpita
dalle grauose offese
tu ne scampa et aita
che uegnamo alle prese
della superna uita
la oue si-troua unita
dansa per-li-beati
tanto sono infiammati
Ihesu lingua nol puo contare.

Questa lauda è un esplicito invito alla danza che coinvolge i fratelli ma anche i frati, una danza rituale che fonde riflessioni mistiche con momenti di esuberanza popolare e laicale. Il vocabolario della composizione è molto concreto, i fedeli sono 'infiammati' dall'amore per Cristo, non riescono a star fermi in una contemplazione inattiva, tutto deve essere espresso con la gestualità, il movimento, in un ritmo forsennato. Nei versi: 'Ma l'amor del-beato / si-mmi-sforso et disse / ch'io non-mi sottraese / di-dansar alla dansa / nella sua innamoransa / Ihesu ci fara giocondare', i confratelli sembrano addirittura posseduti dallo Spirito Santo che li induce a performare una danza contro il loro volere. Il ballo quindi da una parte è espressione di gioia e lode divina e dall'altra è una forza incontrollabile

che non può essere respinta, una forza sfrenata suscitata dallo Spirito Santo, quasi ‘una sorta di possessione individuale e collettiva’.³⁸⁸

Anche la lauda 21 di BR 19 ci fornisce l’immagine del Paradiso come luogo di eterno ‘ballo celestiale’ in cui la ‘corte celestiale’ di angeli e beati, infiammati dall’amore divino, cantano e ballano per Cristo e Maria mostrando, proprio attraverso la folle danza, il loro sopraeterno affetto verso la ‘regina / col suo figliuolo’:

Dio, chi verrà a quella alteçça

Nella gloria eternale

Et avrà tutta allegreça

Et vita sempreternale

La regina i drà conteça.

In quel ballo celestiale

Ogne ben vi si renfrescha.

[...]

canto et gaudio li fie donato

e d’ogne mal dipartito

et nel ballo fie menato.

Vedrà stare quella regina

Col suo filuolo, alta podesta,

[...]

et tutto ‘l ballo vi si rafina,

d’ogne tempo serà festa:

non v’avrà nulla rüina.

³⁸⁸ Erminia Ardissino, *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante* (Roma: Libreria editrice vaticana, 2009), p. 132. Cf. anche Gisella Governi, ‘Osservazioni sull’immaginario liturgico in “Inferno” e in “Purgatorio”’, p. 71. Similmente nelle celebri ‘danze sacre’ di Guittone d’Arezzo *Vegna, vegna, chi vuole giocundare*, in cui l’amor divino è rappresentato come una danza sfrenata, e *Ora vegna a la danza* (poesia accompagnata nel Codice Palatino 418 da una miniatura che illustra due donne e due uomini che danzano (figura 18), in cui lo struggente erotismo di tradizione trobadorica diventa una dichiarazione d’amore totale alla Vergine divina.

[...]

Ancora fanno gran cantare

Quelli dolci Arcangeli;

fannoversi dad amare

li appostoli co li angeli;

tutti fanno rallegrare:

li confessori et martiri

et le vergini ballare.

[...]

giuoco et gaudio et grande letitia

V'à sempre con veritade;

d'oge ben v'avrà divitia,

ciascun v'è con lealtade:

vedrà ballare quella militia

(vv. 1-7, 12-16, 19-21, 50-56, 70-76)

L'invito alla danza perenne di questa lauda è iconograficamente rappresentato, nel laudario BR 18, che dall'angelo che suona il corno in un'immagine che richiama il soldato d'ambiente feudale, ma che, invece di richiamare tutti alla guerra, come d'usanza militaresca, chiama tutti ad una festa agapica (figura 19).

Le immagini che emergono da queste laude, non sono isolate, la stessa descrizione delle anime danzanti in Paradiso impegnate in un ballo perenne accompagnato dal canto in lode alla Trinità si ritrova con la stessa freschezza anche nella lauda 95 di BR 18:

A Cristo son davanti,

cantando dolzi canti,

cogli angeli exultando;
et tutti gli altri sacnti,
per li lor be' sembranti,
vanno co llor danzando,
giamai non cessando di laudare
la sancta Trinitade, un Dio verace;
da la sua face in gloria son cybate.
(vv. 40-48)

La danza, in ambito confraternale, non è solamente un modo per descrivere il tripudio paradisiaco od un modo di esprimere la proprio devozione, ma anche un modo stesso di vivere: l'esistenza su questa terra quando si è tutti infiammati dalla fede in Cristo che è 'somma sicuranza' (BR 18, L. 92, v. 16) è una danza d'amore dove non esistono ostacoli, né tragedie né difficoltà che possano far tremare questo amore, o possano far distogliere lo sguardo da quell' 'amor' che fa 'iocondare' (BR 18, L. 93, v. 11) tanto che anche la guerra, se accompagnata da Cristo, diventa una tenera danza:

[...] chi di lui [di Cristo] assaggia sempre affina
Sì che in battallia par li stare in danza
Et già non cura re né imperadore
O gran signori, tanto fa potente

I confratelli spiegavano con chiarezza che chi ha fede in Cristo, chi possiede la virtù teologica della Speranza, che è certezza del convito paradisiaco, va alla Gerusalemme Celeste dove parteciperà in eterno alla danza del Divino Amore, come in BR 19, L. 17, vv. 25-30:

Per la Fede poi procede la Sperança
Di possedere infinito dilecto;
et lievemente sostiene offesaça

chi Cristo spera con compiuto effecto,
et, poi che spera, fa novella dança
per lo divino amore che l' à costrecto.

E chi verrà accolto da Cristo nella 'corte d'amore' (Aret, L. 82, v. 5) passerà l'intera esistenza ultraterrena in giochi, canti e divertimenti;

[...] im paradiso,
ove sempre in gioco e riso
cum li angeli sta beato [il giustificato]
(BR 19, L. 79, vv. 57-60)

In Paradiso si vivrà 'in gioco e riso' contemplando colui, Cristo, è esso stesso 'gloria e giocho et riso':

O giocundate! (ciò m'è avviso).
Vedere in terra, que' ch'è paradiso;
colui ch'è gaudio e gloria e giocho et riso
vedere e contemplare a tutte l'ore.
(BR 19, L. 66, vv. 11-14)³⁸⁹

Questi continui inviti alla danza, è stato suggerito, venivano probabilmente anche tradotti in *performance* dai fratelli confraternali, quasi come se essi provassero a ricreare in questo mondo

³⁸⁹ Ricordiamo anche la celebre *Dolce Vergine Maria*, testo utilizzato nel periodo natalizio, si trova associato in BR 18, L. 41 ad una melodia che sembra ricalcare una danza popolare e presenta forti legami intertestuali col brano liturgico *Verbum caro factum est* suggerendo una pregnante unione fra danza sacra e danza profana, cf. Zimei, 'Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore', pp. 330-31; Grossi, 'The Fourteenth Century Florentine Laudario Magliabechiano 11, 1, 122 (B.R. 18)', pp. 167-68. Il ballo continua ad essere preponderante anche nella produzione laudistica più tarda, come nella *Chi vuol ballare a righoletto* tramandata dal Laudario dei Bianchi: 'Chi vuol ballare a righoletto / muova il passo all'organetto. / Muova il passo al dolcie suono, / lo schambietto facci buon / achordando il piè col suono / chome suona l'angioletto.' (vv. 1-6), riportata da Annibale Tenneroni in *Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle 'laude spirituali'* (Firenze: Olschki, 1909), p. 79. Oltre a maggior informazioni a livello coreografico, la lauda riporta anche lo scambietto, ossia un passo in cui, con un saltello, si portano avanti velocemente i piedi in modo alternato, tipico della danza popolare, cf. Zimei, 'Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore', pp. 325-26.

un'ombra del perfetto banchetto divino, come spiegano Canettieri: 'nelle laude vere e proprie non è infrequente che la danza sbocci dalla gioia indotta dalla lode e dalla recitazione di siffatta poesia laudativa',³⁹⁰ e Damilano: 'è indubbio che, almeno talvolta, il canto delle laudi era pure accompagnato dalla danza'.³⁹¹ A conferma di ciò, possiamo notare come alcune miniature dei laudari illuminati fiorentini raffigurano immagini di splendidi angeli musicanti.³⁹² Nel laudario di sant'Agnesa, ad esempio, appaiono due angeli musicanti ai lati di Cristo in trionfo, l'angelo di sinistra suona una viella, quello di destra un salterio (figure 20, 21, 22). Gli stessi angeli musicanti riappaiono anche nelle miniature che celebrano la santa patrona della compagnia (figure 23, 24, 25). La Salvezza immaginata dai confratelli, tema che occupava tutto il loro sentire devozionale, non era perciò una contemplazione statica ma un movimento totalizzante, un'esplosione inarrestabile d'amore che si risolveva in talvolta frenetiche, e talvolta armoniche, danze circolari massima espressione laico-devozionale d'agape mistica, in un dinamismo d'amore, di donazione e di risposta all'amore e nell'amore. Questa rappresentazione paradisiaca dinamica risulta alquanto originale nell'ambiente religioso tardomedievale qualora si consideri che, come ricorda Ledda, 'not only in visionary and literary texts on Heaven, but in medieval art, as well, depictions of Heaven are normally very static. At most the artist will portray a symbolic movement, a solemn procession, as in the two baptistries of Ravenna; nor do the various Judgment Days feature any gesture resembling a dance'.³⁹³

Un esempio di danza verosimilmente performata è quella dei disciplinati, una danza di tipo penitenziale fatta di lodi e colpi di flagello. Questo ballo rituale, nonostante la sua natura cruenta, perdeva completamente nella visione confraternale il suo aspetto propriamente sanguinolento attraverso un'esaltazione mistica, un'interiorizzazione metafisica del complesso paradisiaco, per questo non c'era spazio per la sofferenza, infatti le ferite che i penitenti si autoinfliggevano erano

³⁹⁰ Canettieri, *La poesia religiosa del Duecento*, p. 23.

³⁹¹ Don Piero Damilano, 'Musica religiosa popolare agli albori della letteratura italiana', *Musica Sacra*, 81 (1957), 99-111 (p. 103). Cf. anche *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, pp. 303-4 e Zimei, 'Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore'.

³⁹² Cf. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. I, p. 224; Ziino, 'Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento', p. 56; Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, p. 59.

³⁹³ Citato da Governi in 'Osservazioni sull'immaginario liturgico in "Inferno" e in "Purgatorio"', p. 66.

aperture alla luce divina, un invito alla penetrazione cristica, uno sposalizio mistico. Un esempio calzante è *Regina pretiosa*, lauda di origine disciplinata ma attestata nei laudari fiorentini, in occasione della quale i battuti si muovevano in modo ritmato seguendo la melodia della musica fino all'invito a battersi:

Questo da Dio è venuto:
sappiate ke noon-è sança cagione;
Dio n' à si proveduto
Che ci è mandata esta devotione;
però ciascun si penta, dica la sua fallença
a li frati, quando vanno a perdonança

nella divina corte
n' aspecta ciascun giorno, inmanente
aperte son le porte:
chi bene à facto vada sicuramente,
sarà ben ricevuto;
se egli avrà il cuor pentuto
vadasi scoriando a questa dança
(BR 19, L. 46, vv. 11-24)

Nell'ultimo verso il verbo *scoriare* ricordava ai fratelli il momento della disciplina che veniva associato ad una danza,³⁹⁴ ed è questa la 'devotione' che si canta nel testo.³⁹⁵ Il ballo dei fratelli è emblema di umiltà e penitenza, anzi è atto penitenziale che, abbassando l'orgoglio, innalza il fedele verso il Cielo:

³⁹⁴ Del Popolo, *Laude Fiorentine*, p. 280.

³⁹⁵ Liuzzi riguarda questa lauda, una delle poche pervenuteci accompagnata dalla melodia, afferma che la musica 'risponde all'immagine della danza espressa nei versi': *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. I, p. 145.

Intendete, buona gente,
voi che questo sermone avete udito;
penitença prendete,
abbiate dentro il vostro chore contrito,
ché n'è apparito uno sengno
ch'è fine viene questo rengno:
lasciate istare vostra argolgiança!
(BR 19, L. 46, vv. 32-8)

I colpi di disciplina, inflitti a ritmo della lauda, erano non solo atto penitenziale e virtuoso abbassamento ma anche un movimento coreutico che sublimava tutta la danza laudistica, massima espressione di amore per Cristo, massima riproposizione terrena della danza mistica, quella danza festosa, fine e sintesi del loro percorso terreno, che già si poteva intravedere in questo mondo nonostante il denso fumo del peccato che attanagliava la miseria umana:

A voi facciam preghero,
et a l'alto re del cielo, k'e' ne conduca
a quella luce chiara,
là ove sono i vangelista, et Marco et Luca,
et sonvi tutt'i santi,
ke fanno i dolçi canti:
davante a la reïna fanno dança.
(BR 19, L. 46, vv. 4-10)

Al di là dell'interesse sociologico, nel contesto del nostro studio, la danza sia laudese che disciplinata, preponderante all'interno del contesto performativo delle liturgie confraternali, dimostra ancora la raffinatezza intellettuale dei fratelli laici capaci di creare immagini coreutiche che risentono sia della materialità popolare e cittadina sia delle riflessioni neoplatoniche (collegandosi perciò all'interessante

filone mistico-letterario bassomedievale, in cui spicca Iacopone, che si esprimeva in volgare all'interno di forme specializzate per il canto d'amore profano) che cercavano di rappresentare la devozione ed il rapporto con Dio come possessione divina, una possessione dalla fortissima carica erotico-contemplativa che si traduceva in festose danze mistico-popolari.³⁹⁶

5.1 Danza confraternale e coreografie dantesche

Nelle pagine che seguono cercherò di dimostrare come la danza laudese, che mescolava tanta meditazione mistica sulla danza sacrale con la sensibilità laicale straripante di materialità cittadina e popolare, potrebbe aver influenzato le numerose 'carole' e 'rote' del convito eterno, ovvero danze a cerchio compiute da santi e beati come manifestazione di letizia spirituale, di perfetto equilibrio ed armonia, del Paradiso dantesco. Anche la danza disciplinata sembrerebbe aver lasciato alcuni strascichi teologici nell'immaginazione religiosa di Dante, più precisamente nella scena del ballo penitenziale di Davide raccontata dall'Alighieri nel *Purgatorio*.

5.2 Dante e la danza confraternale laudese

Come abbiamo già rilevato in precedenza, Dante visse in un periodo in cui la danza era una pratica ampiamente diffusa nella società cittadina di ogni classe sociale tanto che, come scrive con acutezza Dickason: 'Medieval *Commedia* readers probably performed ballate on regular basis'.³⁹⁷ Non deve quindi stupire il fatto che Dante possa aver ricreato, in immagini e nel lessico, movimenti coreutici in più occasioni: nella prima cantica la 'danse macabre' è causa e risultato della punizione,³⁹⁸ nella

³⁹⁶ 'Sull'adozione di strutture organizzate metricamente, che rinvia inequivocabilmente alla specificità del dire "poetico", non si trova accordo pieno da parte dei critici: le ipotesi emesse possono distinguersi fra quelle che definiremmo "estrinseche", che vedono nella strutturazione metrica una risposta in ambito religioso all'operazione concorrente svolta dai poeti profani, e quelle "intrinseche", per cui l'organizzazione formale del discorso avrebbe la funzione di facilitare la *ruminatio* e, dunque, la memorizzazione dei temi dominanti': Canettieri, 'La poesia dell'estasi'.

³⁹⁷ Kathryn Dickason, 'Discipline and Redemption: The Dance of Penitence in Dante's *Purgatorio*', *Dante e l'Arte*, 67-100 (p. 80).

³⁹⁸ Nell'*Inferno* i riferimenti alla danza sono scarsi e sono metafora del movimento caotico delle anime dei Dannati, sempre un movimento disordinato, drammatico e grottesco, immagine perfetta della perversione del peccato che ha portato queste anime alla dannazione. Esempio calzante è la "danza" degli avari e i prodighi la cui pena consiste nello

seconda i penitenti sono coinvolti in moti espiatori,³⁹⁹ mentre nel caribo paradisiaco i balli diventano sia effetto della vicinanza a Dio sia gesto inarrestabile di lode trinitaria. Nelle prime due cantiche il ballo viene però menzionato solo in pochi versi, nel *Paradiso*, invece, le allusioni coreutiche costellano ed accompagnano tutto il viaggio di Dante. Nella terza cantica le ineffabili ‘carole’ e ‘rote’, danze a cerchio compiute dai santi e beati, diventano manifestazione di letizia spirituale, di perfetto equilibrio ed armonia che trasudano al contempo una corporeità e dinamicità tipiche della cultura popolare. Dante sembra infatti recuperare da una parte la danza mistica di ordine neoplatonico e dall’altro la corporeità dei balli cittadini, con un vocabolario che ricorda la materialità e la concretezza della sua società urbana e mercantile.⁴⁰⁰

Uno dei canti del *Paradiso* in cui le immagini coreutiche sono più fitte e mistiche è sicuramente il decimo, il canto che descrive l’ascesa al Cielo del Sole di Dante e Beatrice che, lasciati alle spalle i primi tre Cieli ancora oscurati dall’ombra terrena, entrano in quello che è stato definito il *Paradiso vero e proprio*, cui corrisponde un innalzamento della materia sottolineato da una elevazione dello stile ed un appello accorato al lettore a dirigere il proprio sguardo verso Dio. Nei primi versi di questo canto vi è una rappresentazione pericoretica (‘si gira’) dell’attività trinitaria come processo da mutuo amore da cui ha origine l’universo:

Guardando nel suo Figlio con l’Amore
che l’uno e l’altro eternalmente spira,

spingere, in due schiere opposte, pesanti macigni fino ad incontrarsi, momento nel quale si rinfacciano vicendevolmente il peccato e, voltisi, riprendono l’eterno cammino in senso inverso fino al nuovo punto d’incontro. Questo eterno e folle girare viene paragonato ad una grottesca ridda, ovvero un ballo in circolo, di ritmo rapido solitamente eseguito da molte persone: ‘Come fa l’onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s’intoppa, / così conven che qui la gente riddi. / Qui vidi gente più ch’altrove troppa, / e d’una parte e d’altra, con grand’urli, / voltando pesi per forza di poppa’ (*Inf.* VII, 22-27). Altro esempio è il “ballo” dei tre fiorentini sodomiti Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci i quali, avendo come pena l’obbligo di essere sempre in movimento, si dispongono in cerchio in modo da poter parlare con i pellegrini senza violare la norma: ‘fanno una rota di sé tutti e trei, / qual sogliono i campion far nudi e unti, / avvisando lor presa e lor vantaggio, / prima che sien fra lor battuti e punti; / e sì rotando ciascun ‘l visaggio / drizzava a me, sì che ‘n contraro il collo / faceva ai pié continuo viaggio.’ (*Inf.* XVI, 21-27)

³⁹⁹ Gli unici movimenti coreutici del *Purgatorio* sono la danza delle virtù teologali nel *Paradiso terrestre* e quella di Davide che approfondiremo nelle pagine seguenti.

⁴⁰⁰ Ciabattone considera la muscia a ‘medium through which beatitude is delivered’: Francesco Ciabattone, *Dante’s Journey to Polyphony* (Toronto: University of Toronto Press, 2010), p. 6. Da parte mia, considero la musica e la danza elementi inscindibili della beatitudine ultraterrena, l’uno è contenuto nell’altro senza reale linea di confine.

lo primo e ineffabile Valore

quanto per mente e per loco si gira

con tant' ordine fé, ch'esser non puote

sanza gustar di lui chi ciò rimira

(*Par. X*, 1-6)⁴⁰¹

De Ventura paragona la descrizione della Trinità di Dante alla ‘danza nuziale’ dell’icona di Rublëv in cui ‘in una circolare e dinamica corrispondenza di sguardi, appaiono le tre ipostasi della Trinità con il Figlio al centro che incontra gli occhi del Padre (a sinistra) entrambi in dialogo con la figura dello Spirito, in una prospettiva aperta verso l’esterno, incentrata sul dono del calice nuziale’.⁴⁰² Lo studioso paragona poi questo movimento agapico alla *perichoresis*, ovvero una danza circolare che accoglie il movimento delle anime dei sapienti, che seguono il ritmo attraverso un movimento ciclico analogico a quello trinitario:

I teologi ruotano in danza lungo il tracciato ideale di una circonferenza, ciò che fa sì che ogni danzatore venga ad occupare il luogo lasciato libero da un altro danzatore il quale a sua volta occupa il posto di un altro, e così per tutta la durata della danza. Lo scambio di spazi è perfetto e lo scambio di voci è altrettanto perfetto. Nella danza ogni partecipante ‘entra’ nel ruolo di un altro mentre cede il proprio. Si può dire che nella danza i partecipanti si ‘intuano’, si integrano negli altri in un processo che arricchisce tutti e produce un bene comune che è la *Sapientia*. In questo modo la danza riproduce la *perichoresis* divina.⁴⁰³

⁴⁰¹ Tutti i santi in Paradiso, attraverso una concezione d’amore di tipo diffusivo, partecipano, gerarchicamente secondo la loro virtù, a questa gioia agapica: ‘Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo’, / cominciò, ‘gloria!’, tutto il paradiso, / sì che m’inebriava il dolce canto. // Ciò ch’io vedeva mi sembiava un riso / de l’universo; per che mia ebbrezza / intrava per l’udire e per lo viso. // Oh gioia! oh ineffabile allegrezza! / oh vita intègra d’amore e di pace! / oh sanza brama sicura ricchezza!’ (*Par. XXVII*, 1-9).

⁴⁰² Paolo De Ventura, “‘Donne mi parver, non da ballo sciolte’: appunti su danza e perichoresis tra gli spiriti sapienti’, *Dante e a danza*, 125-36 (p. 130).

⁴⁰³ Paolo Cherchi e Selene Sarteschi, ‘Per una lettura della Commedia a “lunghe campate”’, *Critica del testo*, 14.2 (2011), 311-31 (p. 325).

Le argomentazioni portate da De Ventura sono sicuramente affascinanti e ben supportate dal testo ma, senza scomodare il russo Rublëv, una chiara rappresentazione pericoretica nella cristianità fiorentina si trova nella miniatura che accompagna la lauda 10 del BR 19 che è una lode alla Trinità. La miniatura rappresenta una mensa imbandita con i tre pellegrini della visione di Abramo, riportati dalla lauda, che manifestano, coronati di aureole fiammeggianti, la Trinità. In questa immagine Cristo si trova al centro, con il calice e l'ostia nelle mani (figura 26). La miniatura traduce iconograficamente una lauda di grande profondità teologica che cerca di portare ad un livello popolare uno dei più complessi Misteri della religione cristiana, quello del Dio uno e trino:

Alta Trinità beata

Da noi sia sempre laudata.

Trinitade gloriosa,

unità maravilliosa,

tu se' manna savorosa

a tuctora desiderata.

Da voi, maiestade eterna,

deitàde sempiterna,

la cittade, ch'è superna,

chiarament'è illuminata,

Poi credemo sança fallança

fermamente, con sperança:

tre persone, una sustança

dalli sati venerata.

(vv. 1-14)

La lauda ci offre anche una misurata riflessione pericoretica nei versi 31-34:

La potentia, in creando;
sapientia, in ordinando;
bonità, in governando
ogni cosa, tucta fiata.⁴⁰⁴

La stessa visione trinitaria del mistero religioso si può notare nel laudario di sant'Agnese dove la miniatura che accompagna la lauda trinitaria, in posizione defilata, rappresenta un'immagine pericoretica della Trinità (figura 23). In questa pregevole illuminazione si vedono tre figure, rappresentanti il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo, attorno ad una tavola imbandita, in una occasione conviviale, di festa, e si guardano negli occhi, come la Trinità descritta da Dante, in una coreografia circolare che riprende l'idea di *circumincessio*, di reciproca inabitazione delle persone della Trinità in un'estasi d'amore vivificante e dinamica.⁴⁰⁵ Se l'immagine iconografica triadica risulta abbastanza comune nell'arte medievale, la specificità di queste miniature si rivela proprio negli sguardi delle tre figure, che si incrociano, a differenza di molte immagini di questo tipo di tradizione bizantina in cui invece esse sembrano guardare ieraticamente, senza *compassio*, attorno a loro, come nella celebre Trinità di San Vitale a Ravenna (figura 28). Non è difficile ipotizzare che quest'immagine della

⁴⁰⁴ Questi versi sembrano ricalcare sentenze di Ugo da San Vittore: 'Potentia creat, sapientia gubernat, benignitas conservat' e di Andrea da San Vittore: 'Hanc eanem tamen personarum Trinitatem in omnibus Dei operibus ipsius ostendendo, in rebus ex nichilo creandis potentiam, in disponendis et gubernandis sapientiam in sstentandis et fovendis benevolentiam, insinuare curavit', cf. Del Popolo, *Laude Fiorentine*, pp. 120-21.

⁴⁰⁵ 'There are two Latin translations of perichoresis: *circumincessio* and *circuminsessio*. The former, *circumincessio*, reflects the active dimension of perichoresis (from *circuminedere*, to move around); the latter, *circuminsessio*, captures the passive dimension (from circum-insedere, to sit around)': Joas Adiprasetya, *An Imaginative Glimpse: The Trinity and Multiple Religious Participations* (Eugene, OR: Pickwick Publications, 2013), p. 110. 'La Tradizione [parla continuamente della circuminsessione] ma c'è una differenza di concezione tra gli orientali e gli occidentali. Questi concepiscono la Trinità piuttosto in senso statico (ogni Persona risiede nell'altra, secondo il termine "sessio"); I Greci invece la concepiscono in senso dinamico, come un circolo vitale in cui la vita divina rifluisce dall'una all'altra Persona': 'circuminsessione' in Pietro Parente, Antonio Piolanti e Salvatore Garofalo, *Dizionario di teologia dommatica* (Viterbo: Effedieffe, 2018), p. 115. 'The Church's journey to God is a kind of circumincession that brings back the souls to the fruition of supernatural love - a circumincession that starts in via but is only perfected in the holy Jerusalem. This is why the circular movements of the Bride of God, the *sponsa Dei*, on earth can be compared by the poet to a wheel of dancing blessed souls; this is why the circle of the wise souls best expresses the identity between love of God and knowledge of God. They, the Church Triumphant, have closed the circle, conquered supernatural love, and become godlike': Paola Nasti, 'Caritas and Ecclesiology in Dante's Heaven of the Sun', in *Dante's Commedia: Theology as Poetry*, ed. by Vittorio Montemaggi and Matthew Treherne (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010), pp. 210-44 (p. 229).

Trinità intrappolata in un'estasi d'Amore, risalente a considerazioni pericoretiche tipiche della produzione monastica, sia arrivata a Dante proprio attraverso il filtro di ambienti mendicanti e confraternali che a livello laudistico ed iconografico popolarizzarono questo complesso concetto teologico per renderlo più comprensibile ad un pubblico illetterato. Nel poeta quest'immagine di mutua interpenetrazione divina, sulla scorta di Bonaventura, serve a rappresentare la sua concezione ecclesiologica: 'the Bonaventurian reference to love between the three persons of the Trinity anticipates [...] the leitmotif of the episode as a whole: caritas as it is enjoyed by the Trinity, by the Church Militant, and by the communion of saints in Paradise'.⁴⁰⁶ Nello stesso canto, questa immagine si sposa con quella, tratta dal *Cantico*, della Chiesa come sposa che si leva a 'mattinar lo sposo', termine anche utilizzato per descrivere i canti che si facevano sotto le finestre dell'amata, analoghi alle serenate,⁴⁰⁷ una delicata metafora erotica il cui timido riflesso si può osservare nella recita del mattutino sulla terra: 'The comparison thus established by Dante between the joy of heaven and the exultation of the ecclesia in via shows his awareness of an important theological concept. Theologians often maintained that the praise sung on earth is an echo of those sung in Heaven'.⁴⁰⁸

Andi, come orologio che ne chiami
 ne l'ora che la sposa di Dio surge
 a mattinar lo sposo perché l'ami,

 che l'una parte e l'altra tira e urge,
 tin tin sonando con sì dolce nota,
 che 'l ben disposto spirto d'amor turge;

 così vid'ïo la gloriosa rota

⁴⁰⁶ Nasti, 'Caritas and Ecclesiology', p. 221. In questo stesso lavoro, Nasti porta alla luce la forte influenza del *Cantico* in questo canto.

⁴⁰⁷ I versi finali della similitudine 'muoversi e render voce a voce in temprà' richiamano la tecnica della corrispondenza tra le voci melodiche di una composizione polifonica e della loro fusione armonica ("tempra"), cf. Chiara Cappuccio, 'Strutture musicali del cielo del Sole', *Tenzione*, 9 (2008), 147-78 (p. 159).

⁴⁰⁸ Nasti, 'Caritas and Ecclesiology', p. 229.

muoversi e render voce a voce in tempra
e in dolcezza ch'esser non pò nota
se non colà dove gioir s'insempra.
(*Par. X*, 139-148)

L'immagine così terrena e così ultrareale del gioioso canto terreno alla divinità specchio dell'eterno canto dei beati alla Trinità serve a spiegare l'intima unione che esiste tra Chiesa militante e Chiesa trionfante attraverso la carità, l'amore di Dio che attiva il legame salvifico che congiunge questo mondo con quello ultraterreno, ed il mezzo attraverso il quale Dio comunica il suo Amore e la Beatitudine eterna.⁴⁰⁹ La stessa neoplatonica idea di ballo cosmico come mezzo devozionale, ovvero di imperfetta imitazione dei movimenti coreutici dei santi e beati nel Paradiso, ritorna nello stesso canto nell'invito dell'Alighieri a contemplare il sapiente ordine del Creato e la perfezione del movimento dei cieli richiamando con forza il tema della danza cosmica che dopo questo invito si realizza in una lunga descrizione delle anime danzanti. Questa preghiera iniziale vuole mettere in risalto l'ordine dei cieli contro il disordine "mondano", un ordine soprannaturale rappresentato da una danza armonica, come voleva la tradizione mistica, in una trasposizione della *chorea stellarum* di stampo neoplatonico combinata con certe elucubrazioni astronomiche presenti nella *Consolatio* e nell'*Apocalisse*.⁴¹⁰ All'uomo sulla terra, invischiato nella miseria del peccato, spetta di ricostruire un ordine sociale in cui la danza diventa una lode a Dio ed al contempo una pratica che permette al fedele di entrare in contatto con la divinità e farsi penetrare dal Mistero. Insomma, questo attacco proemiale sembra essere la perfetta introduzione alla contemplazione danzante dell'ordine paradisiaco:

⁴⁰⁹ 'Caritas est amicitia quaedam hominis ad Deum fundata super communicationem beatitudinis aeternae' (Tommaso D'Aquino, *La Somma Teologica*, 4 voll. (Bologna: ESD, 2014), II^a-II^{ae} q. 24 a. 2 co.) e anche 'radix omnium virtutum' (ivi, I^a-II^{ae} q. 62 a. 4 arg. 1). 'Paradiso 10.139-48 [...] translates in a beautiful image the continuity between the Church in via and in Heaven, and by relying on the tradition of the Song of Songs it places caritas at the heart of the spiritual life of both communities. The fruition of caritas is, in fact, the status of the Church Triumphant in Dante's Paradiso, which has been rightly described as the realm of desire: desire to be united to God, and desire to rejoice in him and in the other blessed souls': Nasti, 'Caritas and Ecclesiology', p. 231. Cf. anche Martinez, 'Dante e la tradizione liturgica', p. 293.

⁴¹⁰ Cf. John Freccero, 'The Dance of the Stars: Paradiso X', in Idem, *Dante: The Poetics of Conversion*, pp. 221-44.

Leva dunque, lettore, a l'alte rote
meco la vista, dritto a quella parte
dove l'un moto e l'altro si percuote;

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.

Vedi come da indi si dirama
l'oblico cerchio che i pianeti porta,
per sodisfare al mondo che li chiama.

Che se la strada lor non fosse torta,
molta virtù nel ciel sarebbe in vano,
e quasi ogne potenza qua giù morta;

e se dal dritto più o men lontano
fosse 'l partire, assai sarebbe manco
e giù e sù de l'ordine mondano.

(Par. X, 7-21)

L'immagine della danza mistica ritorna nuovamente nella 'doppia danza' che viene interpretata dai santi e beati intorno a Dante e Beatrice nel canto XIII:

E l'un ne l'altro aver li raggi suoi,
e ambedue girarsi per maniera
che l'uno andasse al primo e l'altro al poi;

e avrà quasi l'ombra de la vera
costellazione e de la doppia danza

che circolava il punto dov' io era:

(*Par.* XIII, 16-21)

Questa 'doppia danza', che descrive il moto in due cerchi concentrici, è un movimento ineffabile che Dante non riesce a descrivere in quanto aldilà dell'espressione sensibile dell'uomo, può solo descrivere 'l'ombra' di quello che osserva attraverso un'ardita, ma insufficiente, ricostruzione intellettuale.

Un'altra delicata danza mistica circolare, simbolo di perfezione ed infinità divina è quella che compie Giustiniano e le anime che lo circondano nel canto VII. L'imperatore bizantino gira su se stesso, seguendo il ritmo del suo canto, e su di lui si congiunge una duplice luce, la sua con il *lumen gloriae*, che Dio dona a ciascuna delle anime beate affinché possa sostenere la visione beatifica. Le altre anime, velocissime fiamme, accompagnano nella danza Giustiniano ma poi, in un attimo, si allontanano e scompaiono:

Così, volgendosi a la nota sua,
fu viso a me cantare essa sustanza,
sopra la qual doppio lume s'addua;

ed essa e l'altre mossero a sua danza,
e quasi velocissime faville
mi si velar di sùbita distanza.

(*Par.* VII, 4-7)

Un'altra delicata immagine coreutica, che si pone a metà strada tra la danza neoplatonica e quella profana, è quella raffinata offerta dalle anime del cielo di Giove che si dispongono in cielo danzando in volo e cantando, formando infine in sequenza alcune lettere dell'alfabeto,⁴¹¹ descritta con una

⁴¹¹ 'Anticipando di fatto un procedimento tipico del balletto barocco: la formazione planimetrica di parole in figure, da leggere come dall'alto': Tomassini, 'Danza e poesia', p. 716.

‘straordinaria similitudine’ (Chiavacci) quella degli uccelli che si levano dalle rive di un fiume e formano in cielo varie figure, tra cui quella del cerchio:

E come augelli surti di rivera,
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di sé or tonda or altra schiera,

sì dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensi
or D, or I, or L in sue figure.

Prima, cantando, a sua nota moviensi;
poi, diventando l’un di questi segni,
un poco s’arrestavano e taciensi

(*Par.* XVIII, 73-81)

La danza mistica viene evocata nuovamente nel cielo del Sole dove si trovano le anime dei beati che splendono di una luce così intensa che non può essere descritta da parole umane.⁴¹² Queste anime girano tre volte attorno a Dante e Beatrice, in un ballo che ‘symbolizes their joyful participation the Divine order’.⁴¹³ È necessario riportare le esatte parole di Dante per poter continuare la nostra trattazione:

Io vidi più folgór vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
più dolci in voce che in vista lucenti:

⁴¹² Sul topos dell’ineffabilità nel Paradiso si consigliano in particolare: Zygmunt Barański, *Dante e i segni: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri* (Napoli: Liguori Editore, 2000), p. 72; Manuela Colombo, *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell’ineffabilità* (Firenze: La Nuova Italia, 1987); Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella ‘Commedia’ di Dante* (Ravenna: Longo, 2002).

⁴¹³ John Stevens, ‘Dante and music’, *Italian Studies*, 23 (1968), 1-18 (p. 3).

così cinger la figlia di Latona
vedem talvolta, quando l'aere è pregno,
sì che ritenga il fil che fa la zona.

Ne la corte del cielo, ond' io rivegno,
si trovan molte gioie care e belle
tanto che non si posson trar del regno;

e 'l canto di quei lumi era di quelle;
chi non s'impenna sì che là sù voli,
dal muto aspetti quindi le novelle.

Poi, sì cantando, quelli ardenti soli
si fuor girati intorno a noi tre volte,
come stelle vicine a' fermi poli,

donne mi parver, non da ballo sciolte,
ma che s'arrestin tacite, ascoltando
fin che le nove note hanno ricolte.

(*Par. X*, 64-81)

Le anime si muovono quindi in modo circolare, ripetendo il moto per tre volte per poi fermarsi come attendendo la ripresa della musica su cui ricominciare la danza, con immagini ed un lessico che riecheggiano la danza sacra, una danza armoniosa ed ordinata fatta in lode alla divinità. In questa atmosfera mistica Dante introduce all'improvviso un'immagine coreutica che riprende modi ed atteggiamenti del ballo profano, quella delle 'donne [...] non da ballo sciolte', un'immagine 'bizarre or at least undignified' che lascia al lettore '[a] sense of shock in reading these lines'.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Freccero, 'The Dance of the Stars: Paradiso X', p. 228.

In questi versi, perciò, assistiamo ad una trasposizione sacra del genere profano della ballata,⁴¹⁵ un genere che grazie alla sintesi mendicante e confraternale viene rivitalizzato ed elevato ad ortodossia,⁴¹⁶ o meglio, come rileva Cappuccio, assistiamo ad un sincretismo tra sacro e profano, in cui l'elemento più metafisico ed intellettuale si fonde, e talvolta scompare, con l'architettura popolare traboccante di materialità profana.⁴¹⁷

Un altro riferimento alla danza popolare applicato all'ultrareale caribo paradisiaco sembra emergere nella citazione delle 'sirene' nel canto XII in cui Dante osserva nuovamente la ghirlanda dei beati danzare con moto circolare. Queste anime accompagnano il ballo con un canto talmente armonioso che la musica e la poesia terrene sono solo un pallido riflesso delle armonie celesti:

Si tosto come l'ultima parola
la benedetta fiamma per dir tolse,
a rotar cominciò la santa mola;

e nel suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,
e moto a moto e canto a canto colse;

canto che tanto vince nostre muse,
nostre serene in quelle dolci tube,
quanto primo splendor quel ch'e' refuse.

(*Par.* XII, 1-9)

Il riferimento alle sirene in questa danza ('canto che tanto vince nostre muse, / nostre serene in quelle dolci tube') non solo serve a simboleggiare l'armonia del canto ma anche l'ingannevolezza del

⁴¹⁵ Nicola Catelli, 'Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (*Par.* X-XIV)', *L'Alighieri*, n.s. 32 (2008), 119-38 (p. 121).

⁴¹⁶ Cf. Thompson, *Cities of God*; Vauchez, *The Laity in the Middle Ages*.

⁴¹⁷ Cf. Cappuccio, 'Strutture musicali del cielo del Sole'.

piacere dei sensi legato alla sensualità femminile, l'“allegoria di vana e pericolosa seduzione dei sensi”.⁴¹⁸ La sirena in tutto il periodo medievale simboleggiava l'insaziabilità erotica della donna, la sua fragilità morale che portava alla perdizione l'uomo⁴¹⁹ ma anche la cupidigia ed in questo senso ne parla Dante in *Purg.* XIX, 19, *Purg.* XXXI, 45 ed anche nell'*Epistola* V, 13 in cui le sirene richiamano la seduzione ingannevole dei beni del mondo.⁴²⁰ Questo riferimento paradisiaco alle sirene, che evocano sia un canto armonioso sia il tema della lussuria femminile, si collega inevitabilmente alle ‘donne non da ballo sciolte’ del canto X che pare riportare alla mente certa diffusa omiletica e trattatistica medievale che tanto s'era occupata della pericolosità della donna nel canto e nel ballo, sempre collegato al suo potere di seduzione che, obnubilando la ragione dell'uomo, lo conduce al peccato.⁴²¹ Dante, però, utilizzando queste immagini popolari e concrete (‘sirene’, ‘donne non da ballo sciolte’) all'interno di un'architettura coreutica impregnata di istanze mistiche vuole elevare tutta la straripante pietà corporea del mondo cittadino del suo tempo, riscopre la Iacoponica ‘santa pazzia’⁴²² e la danza devozionale, sia maschile che femminile perché nessuno può essere

⁴¹⁸ Giuseppina Mezzadrolì, ‘Dante, Boezio e le sirene’, *Lingua e Stile*, 25 (1990), 25-56 (p. 32).

⁴¹⁹ Come spiega con lucidità san Bernardo: ‘mulier saecularis organum est satanae. Haec cantat tibi quod illecebras saeculi moveat, et semitas diaboli ostendat, sicut legimus. [...] Sirena habet caput virginis, et posteriore piscis. Cantat ducile magnis vocibus, et multis modulibus, atque cum magna dulcedine dat voces concordēs: sed per suas dulces cantilenas saepe marinarios decipit, et in discrimen producit. [...] sicut sirena per dulces cantus decipit marinarios, ita saecularis femina per suos deceptorios sermones decipit Christi servos’: San Bernardo, *Sancti Bernardi abbatis Clarae-Vallensis Opera omnia: post Horstium denuo recognita, repurgata, et in meliorem digesta ordinem necnon novis praefationibus, admonitionibus, notis et observationibus, indicibusque copiosissimis locupletata et illustrata*, a cura di Giovanni Mabillon (Parigi: Gaume fratres, 1839), vol. II, p. 1736.

⁴²⁰ Cf. Teresa Caligiure, ‘La “femmina balba” e la “dolce serena”’, *Rivista di Studi Danteschi*, 4.2 (2004), 333-66 e Giuseppina Brunetti, ‘Canto XIX. Tra sogno e visione: femmine, sirene e donne gentili’, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (Roma: Salerno, 2014), pp. 561-82.

⁴²¹ Come decretato ufficialmente anche nel concilio di Roma nell'853 che si occupò del problema del ballo: ‘sunt quidam, et maxime mulieres, qui festis ac sacris deibus atque sancotrum natalitiis, non pro eorum quibus debent delectantur desiderii advenire, sed ballando verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo, [...] advenire procurant’, citato da Moretti in *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, pp. 147-55.

⁴²² Ad esempio, le laude *Sapete vue novelle de l'Amore*: ‘Parlar de tale Amor faccio follia, / diota me cognosco en teologia; / l'Amor me conestregne en so pazzia / e fame bannire’ (L. 41, vv. 41-44); *O derrata, esguard'al prezzo*: ‘Per salvar me peccatore, / si t'è messo a lo morire! / Non saccio altro ca ensanire, / poi 'l m'ài voluto insegnare. / Po' che llo saper de Deo / è empazzato de l'amore, / que farai, oi saper meo? / Non vol' gir po' tuo Signore? / Non pòi aver maiur onore / ca en sua pazzia conventare’ (L. 48, vv. 25-34); *Oi dolze Amore*: ‘O Amor d'Agno, / maiur che mar magno, / e chi de te dir porria? / A chi c'è anegato / de sotto e da lato / e non sa là 've se sia, / e la pazzia / li par ritta via / de gire empacito d'Amore’ (L. 69, vv. 85-93); *All'Amor ch'è vinuto*: ‘Amor de cortesia, / de cui si 'nnamorato, / che t'ài sì vulnerato / che pazzo te fa gire?’ (L. 86, vv. 65-68); *Senno me par e cortisia*: ‘Chi pro Cristo ne va pazzo, / a la gente sì par matto; / chi non à provato el fatto, / par che sia for de la via. / Chi vòle entrare en questa scola, / trovarà dottrina nova; / tal pazzia, chi non la prova, / ià non sa que ben se scia’ (L. 87, vv. 11-18). Cf. Nicolò Maldina, ‘Il tema del santo folle nelle vite antiche di Iacopone di Todì’, *Lettere Italiane*, 60.3 (2008), 383-93.

escluso dalla pazzia per Cristo, la linfa vitale che muove ogni atto di lode divina. Dante promuove il ballo devozionale femminile con l'immagine coreutica, freschissima nella sua delicatezza mistica, riccamente debitrice del *Cantico*,⁴²³ del canto XXV che descrive l'inserimento di San Giovanni alla danza di San Pietro e San Iacopo attorno a Beatrice della fanciulla che si alza in piedi per prendere parte alla danza in onore alla novella sposa:

E come surge e va ed entra in ballo
vergine lieta, sol per fare onore
a la novizia, non per alcun fallo,

così vid' io lo schiarato splendore
venire a' due che si volgieno a nota
qual conveniesi al loro ardente amore.

(*Par.* XXV, 103-8)

San Giovanni, come tutte le anime nel Paradiso, si muove con eleganza, quasi in una festa nuziale e canto, luce e moto sono, come sempre, direttamente proporzionali all'amore e alla gioia. La similitudine, all'apparenza audace visto che l'apostolo viene paragonato ad una figura femminile, richiama con forza la sposa del *Cantico* ma sembra anche richiamare tante allegorizzazioni del ballo femminile che rievocano la figura biblica di Myriam, archetipo di danzatrice come esempio di virtù virgineale nel periodo medievale, così diffuse nell'ambiente comunale.⁴²⁴ Dante, quindi, sublima il ballo femminile come mezzo devozionale, contravvenendo alle palesi condanne ecclesiali del ballo

⁴²³ L'influenza del *Cantico* in questi versi, e più in generale nell'opera dantesca è stata messa in evidenza da Nasti in: Nasti, *Favole d'amore e 'saver profondo'*.

⁴²⁴ Diane Apostolos-Cappadona, 'Scriptural Women Who Danced', in *Dance as Religious Studies*, ed. by Dough Adams and Diane Apostolos-Cappadona (Eugene, OR: Wipf & Stock, 1993), pp. 95-108 (p. 97). Come quella negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti della Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena che rappresentava fra gli effetti del buon governo un gruppo di donne danzanti (figura 29). Per uno studio di questo dipinto in relazione a Dante: C. Jean Campbell, *The Commonwealth of Nature: Art and Poetic Community in the Age of Dante* (University Park, Penn: The Pennsylvania State University Press, 2008), pp. 97-120.

muliebre,⁴²⁵ lo purifica da ogni richiamo erotico elevandolo a discorso teologico, a mistico ringraziamento divino.

Il ballo delle anime in Paradiso perde talvolta l'armonia dei movimenti per diventare un frenetico 'tripudio', una danza sfrenata senza regole e senza restrizioni perché la carità non può essere racchiusa in limitanti rigidità, come ricorda tanta religiosità francescana:

Poi ch'l tripudio e l'altra festa grande,
sì del cantare e sì del fiammeggiarsi
luce con luce gaudiose e blande.
(*Par.* XII, 22-24)

'Tripudio' è un termine preciso, quasi tecnico, che attinge dal mondo del ballo popolare. Il tripudio, presso gli antichi Romani, rappresentava una danza sacerdotale ritmica, che veniva forse eseguita battendo tre volte il piede in terra. Lo stesso lemma viene usato spesso nel Medioevo per descrivere il ballo popolare, manifestazione, spesso sfrenata e lasciva, di giubilo terreno.⁴²⁶ La danza che viene eseguita dai beati non è più, quindi, un ballo armonico e ultrareale, ma una forsennata esultanza d'incontenibile gioia, una 'gran festa' che ricorda la pazzia dei menestrelli di Dio la cui fede traboccava in eterodosse manifestazioni di folle amore per Cristo impossibili da contenere senza il frenetico movimento corporale. L'esultante festosità della religiosità mendicante e di tanta trattazione confraternale, in una variegata devozione in cui lo Spirito Santo sembra agire con assoluta anarchia, viene innestato da Dante, con solerte maestria, nei giubili paradisiaci. Nel poeta, come nella devozione confraternale, tutto il metafisico è raccolto in un sincretismo religioso sempre dinamico e

⁴²⁵ Le donne danzanti venivano spesso rappresentate in periodo medievale nelle immagini di città infernali, come quella riportata dal manoscritto IOAII del Museo Meermann-Westrenianum all'Aia, contenente il *De civitate dei* di sant'Agostino, che raffigura la città infernale con donne che ballano nude insieme a due giullari e un diavolo (figura 30). Cf. Sandra Pietrini, 'Danzatrici e cavalle del diavolo: La concezione del ballo femminile nel Medioevo', *Viator*, 41 (2010), 233-57 (p. 251).

⁴²⁶ Yvonne Rokseth, 'Danses cléricales du XIII^e siècle', *Mélanges 1945. Études historiques*, 3 (1947), 93-126 (pp. 95-97).

vitale, costantemente inaffiato dall'acqua rigenerante dello Spirito dove la devozione è danzante euforia religiosa, come abbiamo già visto in tante laude confraternali, e che possiamo nuovamente gustare nella vigorosa composizione pseudoiacoponica dedicata a Sant'Antonio (L. 39), che si legge nella silloge cortonese, dove tutta la vita è una perenne lode al creatore, una danza dinamica, frenetica, disorganizzata:

Sempre alegranza, con danza,
faccia lo Padovano,
ké tale oranza alegranza
abbe da Dio sovrano,
ke dea possanza, guardanza
di quello, humili et piano.
(vv. 72-77)

Il predicare gioioso di sant'Antonio suscita nel fedele un'allegria piena di cui la danza è l'unica possibile espressione manifesta. Questa è il grande frutto della *renovatio* confraternale, attinta dai frati mendicanti, l'alegranza della fede diventa un ballo sfrenato d'amore per Dio che si traduce in una predicazione corporale; il corpo, infiammato dallo Spirito Santo, è esso stesso predicazione, è invito a partecipare ad un ballo forsennato che è un mistico ed entusiastico abbandono nelle braccia del Salvatore. Questa vibrante corporeità è frutto di un amore smisurato per il Cristo ('grand'e la-dismisura / dell'amore che m'inueste in del mio intellecto' *Ars*, L. 6, vv. 13-4), lo stesso amore che infiamma san Bonaventura quando introduce l'elogio a san Domenico ('l'amor che mi fa bella' *Par.* XII, 31).

Tutto questo festante tripudio prosegue nel *Paradiso* dantesco anche nel canto XIV, ancora quello del sole:

Come, da più letizia pinti e tratti,

a la fiata quei che vanno a rota
levan la voce e rallegrano li atti

così, a l'orazion pronta e divota,
li santi cerchi mostrar nova gioia
nel torneare e ne la mira nota.

(vv. 19-24)

Giacalone, commentando questi versi, spiega che l'utilizzo di immagini dal lessico profano che attinge dalle ballate popolari non deve essere interpretato come un desiderio di Dante di mescolare sacro e profano 'bensì di rendere con un'immagine realistica una notazione di letizia celestiale. La tecnica di Dante è sempre fedele al suo metodo figurale, secondo cui i sentimenti della letizia casta della terra sono prefigurazione e anticipazioni di quelli della celeste beatitudine'. Interpretazione conservativa che cerca di celare tutta quell'articolata spiritualità comunale, di cui abbiamo già parlato, in cui 'le formes de danses religieuses et profanes, "populaires" et sophistiquées, coexistaient et se donnaient à voir dans l'espace public'.⁴²⁷ Dante, quindi, recupera di nuovo il tema della gioia del fedele di Cristo che si manifesta con una danza dai tratti tipicamente terreni (basti guardare il verbo utilizzato, "torneare") attribuendolo alla danza dei beati in Paradiso.

Questa contemplazione danzante raggiunge il suo zenit liturgico-popolare nel canto XXIV allorché Beatrice chiede agli apostoli di concedere a Dante un po' della loro sapienza divina e quelli dimostrano la loro gioia con una danza fiammeggiante:

Così Beatrice; e quelle anime liete
si fero spere sopra fissi poli,
fiammando, volte, a guisa di comete.

⁴²⁷ Acone, 'Danser la Rédemption', p. 103.

E come cerchi in temprà d'oriuoli
si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
quïeto pare, e l'ultimo che voli;

così quelle carole, differente-
mente danzando, de la sua ricchezza
mi facieno stimar, veloci e lente

(*Par.* XXIV, 10-18)

Le anime ruotano in cerchi splendenti come comete e Dante le paragona alle carole, ovvero corone danzanti. Il lessico dantesco diventa in questi versi precisissimo, il poeta non parla più di 'rote', di 'corone', ma di popolari, e popolareggianti, 'carole',⁴²⁸ danze libere, collettive che si ballavano cantando esattamente come le anime del *Paradiso* per questo la similitudine appare calzante.⁴²⁹

Questa danza

si apriva, appena formato un cerchio, cantando o la guida o le danzatrici la ripresa [...] alla quale ripresa corrispondeva un giro intiero; poi seguitava, cantando la guida una stanza (due mutazioni e una volta) e facendo le danzatrici un mezzo giro in n senso (prima mutazione), un mezzo giro nel senso opposto (seconda mutazione) e un giro intero (volta); poi tutte le danzatrici prendevano a ricantare la ripresa e facevano così un altro giro; con lo stesso procedimento si ballava e cantava la seconda stanza, la terza e via sino al compimento della danza e della poesia.⁴³⁰

⁴²⁸ 'Carola è ballo tondo' (Buti).

⁴²⁹ Vincenzo De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana, seconda edizione* (Torino: Società Editrice Internazionale, 1952), p. 50.

⁴³⁰ La stessa descrizione ci viene fornita anche dall'anonimo trattatista trecentesco che compose il *Capitulum de vocibus applicatis verbis* il quale identifica anche due tipi di ballate, quelle più semplici e popolari, finalizzate alla danza mentre quelle più ampie venivano cantate senza danza ed erano affini alle canzoni, cf. Thomas Persico, 'La ballata, *forma brevis nel Capitulum de vocibus applicatis verbis*: "verba applicata sonis" e "verba applicata solum uni sono"', in *Forma Breve*, a cura di Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini e Carla Vaglio Marengo (Torino: Accademia University Press, 2016), pp. 517-27. Anche Tomassini spiega come questo ballo fosse formato da una catena di uomini e di donne, che si apriva e si chiudeva, e si muoveva al suono del canto e degli strumenti. A capo della catena c'era un conduttore che guidava il movimento, al ritmo del canto del coro, che gli rispondeva con un ritornello, secondo uno schema di ripetizione che implicava un'alta possibilità di socializzazione dei partecipanti, e con una potenziale funzione rappresentativa, sia sacra che profana, cf. 'Danza e poesia', p. 716.

Secondo Dronke la carola è la più celebre delle ‘dance-song’ medievali insieme al rondeau, altra forma di ballo:

essentially popular [...] their melodic and poetic simplicity made them intrinsically popular forms [...] their melodic and poetic simplicity made them intrinsically suitable for dancing and festivities irrespective of class [...] it is highly probable that carols and rondeaux flourished long before any were written down, and there is no evidence whatever that they were originally restricted to an exclusive milieu.⁴³¹

Sahlin mette in risalto il carattere frenetico di questa danza: ‘la carole est un élément essentiel des divertissements populaires et courtois du moyen âge, et l’on s’y adonnait avec frénésie’.⁴³² Acone invece spiega come questo ballo fosse ammesso nelle chiese e nelle processioni: ‘La carole était dansée tant à la cour que dans les milieux populaires; elle était notamment admise dans les églises, tant pour son caractère posé, que parce qu’elle s’adaptait facilement à la procession’.⁴³³

La carola ha un’origine popolare e solo in seguito viene fatta sua dall’aristocrazia delle corti trobadoriche mentre in Italia entrerà a far parte in maniera istituzionalizzata delle corti rinascimentali in cui la danza verrà contemplata come specchio dell’armonia degli astri e promossa come parte integrante della tradizione aristocratica e cavalleresca.⁴³⁴ Nonostante la grande popolarità di questa danza, i documenti sono scarsi e relativamente tardi⁴³⁵ mentre in campo letterario la prima attestazione della carola si trova nel *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris⁴³⁶ in cui il ballo viene allegorizzato e spiritualizzato, trasformato quasi in una danza mistica dal sapore neoplatonico.⁴³⁷ Anche Boccaccio descrive nel suo *Decamerone*, pochi anni dopo le citazioni dantesche, questa diffusissima coreografia popolareggiante:

⁴³¹ Peter Dronke, *The Medieval Lyric* (London: Hutchinson, 1978), pp. 188-89.

⁴³² Sahlin, *Étude sur la carole médiévale*, p. I.

⁴³³ Acone, ‘Danser la Rédemption’, p. 106.

⁴³⁴ *Dance, Spectacle, and the Body Politick*, pp. 296-8.

⁴³⁵ De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, p. 52.

⁴³⁶ Stevens, *Words and Music in the Middle Ages*, pp. 163-71.

⁴³⁷ Cf. James L. Miller, ‘Choreia. Visions of the Cosmic Dance in Western Literature from Plato to Giovanni de Meun’ (unpublished doctoral dissertation, Toronto, University of Toronto, 1979), pp. 518-28.

Levate le tavole (con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani) comandò la Reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viola, cominciarono soavemente una danza a sonare. Per che la Reina con l'altre donne, insieme co' due giovani, presa una carola con lento passo [...] a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare.⁴³⁸

L'uso del termine 'carole', all'interno di un ampio spettro di scelte linguistiche dal significato analogo che Dante avrebbe potuto scegliere, rappresenta una precisa dichiarazione programmatica, uno sdoganamento di una tradizione popolare lontana dall'allegorizzazione del *Roman de la Rose*⁴³⁹ e che invece rappresenta una danza popolare, riccamente corporea nella sua dinamica mondanità, elevata a devozione paradisiaca che cancella ogni divisione tra terreno ed ultraterreno o meglio, facendo penetrare il terreno nell'ultraterreno, in una sintesi che vuole anticipare la futura resurrezione dei morti e la perenne comunione dei santi.

Dall'analisi dei riferimenti al movimento ritmico del *Paradiso*, emerge chiaramente che Dante è ben consapevole della ricchissima tradizione coreutica del suo tempo. Il poeta recupera le ineffabili danze cosmiche, ma anche tanto ballo devozionale laicale, Dante, infatti, utilizza un vasto repertorio di termini, anche tecnici, per descrivere i balli a tondo delle 'sempiternie fiamme' (*Par.* XIV, 66) come 'carole', 'rote', 'tripudio', questa ricca trattazione danzante del convito ultraterreno, con tante immagini che rimandano alla culture laica e confraternale del tempo, vuole superare il giudizio negativo sulla danza espresso dalla Chiesa, ed al contempo vuole promuovere il ballo come mezzo devozionale rendendo ben visibile il legame tra l'atto performativo-musicale, l'amore divino e la gioia mistica che si possono esprimere solo attraverso il gesto coreutico. In questa agape danzante, tutti sono chiamati alla grande lode divina ed anche la figura femminile diventa emblema, concreto

⁴³⁸ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca (Torino: Utet, 1956), p. 23.

⁴³⁹ Ricordiamo che 'la conoscenza della Rose da parte di Dante è sicura per le tracce [...] lasciate nella *Commedia*, in particolare nei canti del Paradiso terrestre [...], anche se non fosse lui l'autore del *Fiore* e del *Detto d'Amore*': Lino Leonardi, 'Dante e la tradizione lirica', in *Dante*, pp. 345-62 (p. 346).

ed allegorizzato, di grazia coreutica. Il ballo, poi, da forma a numerose similitudini che servono a rappresentare in maniera ancora più concreta i gesti ritmici delle anime del Paradiso, a rendere più vicino e vivo per il lettore della *Commedia* questi balli talvolta astratti e mistici. In conclusione, sembra chiaro che Dante voglia recuperare ed elevare in toto la danza come mezzo di devozione, come massima espressione dell'innamoramento religioso che non è mai statico ma agapico dinamismo come nella riflessione confraternale dove il ballo, cantato e probabilmente performato, racchiude tutto l'afflato devozionale e performativo della pietà laicale. La danza, quindi, è giustificata, la danza come lode, la danza come fisica predicazione, la danza come ringraziamento sia in Dante che nelle confraternite, non deve solo essere accettata ma anche promossa.

5.3 Le coreografie disciplinate e la danza dell'umile salmista

Oltre alla festosa danza paradisiaca, Dante sembra recuperare i movimenti coreutici disciplinati nel ballo penitenziale di Davide raccontato nel *Purgatorio*. Com'è noto, Dante, durante il suo pellegrinaggio, dopo aver passato Inferno e Antipurgatorio, arriva ai piedi del monte del Purgatorio diviso in sette cornici in ognuna delle quali viene punito uno dei sette peccati capitali, in ordine decrescente di gravità. Le anime vengono purificate da una parte soffrendo pene fisiche, analoghe per molti versi a quelle infernali, e dall'altre assistendo a esempi del peccato che scontano ed esempi della virtù opposta, il primo dei quali è sempre Maria Vergine.⁴⁴⁰ Nella prima cornice, nelle quali le anime purificano il peccato di superbia, Dante osserva gli esempi di umiltà scolpiti sullo zoccolo della parete della montagna. Il primo esempio rappresenta l'Annunciazione seguito da quello di Davide che si umilia danzando di fronte all'arca.⁴⁴¹ Dell'ottantina di personaggi biblici evocati nella

⁴⁴⁰ Per un'utile introduzione al *Purgatorio* di Dante: Jeffrey T. Schnapp, 'Introduction to Purgatorio', in *The Cambridge Companion to Dante*, ed. by Rachel Jacoff (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 91-106.

⁴⁴¹ Sulla danza di Davide nel poema dantesco vedere in particolare: Dickason, 'Discipline and Redemption'; Giuseppe Ledda, 'La danza e il canto dell'"umile salmista": David nella "Commedia" di Dante', in *Les figures de David à la Renaissance*, a cura di Elise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet (Genève: Droz, 2015), pp. 225-46.

Commedia, il secondo re d'Israele è il personaggio più citato,⁴⁴² l'Alighieri attribuisce una così grande importanza a Davide perché il figlio di Iesse era, secondo tutta la cultura medievale, il massimo esempio di peccatore pentito ed emblema di umiltà e giustizia⁴⁴³ e Dante vuole essere visto dai suoi lettori come nuovo Davide ovvero come nuovo modello di penitenza.⁴⁴⁴ Inoltre sia Dante che Davide sono profeti, il primo 'works to present himself as a "true" prophet, not one who has privileged access to the future but rather one who speaks *parole vere*',⁴⁴⁵ mentre il secondo 'was considered a supreme example of a moral prophet'.⁴⁴⁶ Infine Davide, oltre ad essere profeta simbolo di penitenza, era considerato, in epoca medievale, il più sublime dei poeti in quanto tradizionalmente autore del Salterio⁴⁴⁷ e Dante vuole essere identificato come poeta cristiano per eccellenza, autore di un 'poema sacro' a cui ha 'posto mano e cielo e terra' (*Par.* XXV, 1-2).⁴⁴⁸ Il personaggio biblico ha quindi un rilievo eccezionale nell'opera comica di Dante e per questo, sempre nell'ottica del nostro studio, è necessario analizzare la danza che esegue l'umile salmista' sul monte purgatoriale che, nonostante il preciso lavoro della critica, riserva ancora interessanti sorprese.

Era intagliato lì nel marmo stesso

lo carro e' buoi, traendo l'arca santa,

per che si teme officio non commesso.

⁴⁴² Sull'importanza della figura di Davide nel pensiero di Dante vedere in particolare: Theresa Federici, 'Dante's Davidic Journey. From Sinner to God's Scribe', in *Dante's Commedia. Theology as poetry*, ed. by Vittorio Montemaggi and Matthew Treherne (Notre Dame: Notre Dame University Press, 2010), pp. 180-209.

⁴⁴³ Ledda, 'La danza e il canto dell'"umile salmista"', p. 241.

⁴⁴⁴ Federici, 'Dante's Davidic Journey', p. 182.

⁴⁴⁵ V. Stanley Benfell, *The Biblical Dante* (Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2011), p. 106.

⁴⁴⁶ Federici, 'Dante's Davidic Journey', p. 194. Bisogna pure ricordare che sia Dante che Davide hanno peccato d'adulterio: 'The David who sinned in his love for Bathsheba and who for a time who denied his kingdom by his enemies was a natural figural precursor of Dante, a sinner in his false love and a political exile': Robert Hollander, 'Dante's Use of the Fiftieth Psalm', in Idem, *Studies in Dante* (Ravenna: Longo, 1980), pp. 107-13 (p. 110).

⁴⁴⁷ 'Dauid, simonides noster, pindarus et alcaeus, flaccus quoque, catullus et serenus, christum lyra': Hieronymus, *Epistulae, epist. 53 - ad paulinum presbyterum*, PL 347-420, par. 8. Sulla convizione dantesca della paternità davidica del Salterio cf. V. Stanley Benfell, 'David', in *The Dante Encyclopedia*, ed. by Richard H. Lansing (London; New York: Routledge, 2000), pp. 289-90 e Paget J. Toynbee, *A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante, New Edition Revised by Charles S. Singleton* (Oxford: Clarendon, 1968), pp. 219-20.

⁴⁴⁸ Sia Dante e Davide sono profeti, il primo 'works to present himself as a "true" prophet, not one who has privileged access to the future but rather one who speaks *parole vere*' (Benfell, *The Biblical Dante*, p. 106) mentre il secondo 'was considered a supreme example of a moral prophet' (Federici, 'Dante's Davidic Journey', p. 194).

Dinanzi pareva gente; e tutta quanta,
partita in sette cori, a' due mie' sensi
faceva dir l'un 'No,' l'altro 'Sì, canta.'

Similmente al fummo de li 'ncensi
che v'era imaginato, li occhi e 'l naso
e al sì e al no discordi fensi.

Lì precedeva al benedetto vaso,
trecando alzato, l'umile salmista,
e più e men che re era in quel caso.

Di contra, effigiata ad una vista
d'un gran palazzo, Micòl ammirava
sì come donna dispettosa e trista.

I'mossi i piè del loco dov'io stava,
per avvisar da presso un'altra istoria,
che di dietro a Micòl mi biancheggiava.

(Purg. X, 55-72)

Davide in questo altorilievo purgatoriale viene mostrato mentre, in abiti succinti,⁴⁴⁹ danza, sollevando la veste, di fronte all'arca umiliandosi così 'come l'ultimo dei buffoni o dei servi' (Chiavacci) mentre la moglie, Micol, lo osserva sprezzante da una finestra del palazzo regale. Come osservano Bosco-Reggio: 'Umiliandosi in cospetto di Dio, David era dunque "più che men che re": meno agli occhi degli uomini: più, non solo per il coraggio di umiliarsi in sé, ma perché così la nobiltà propria del re

⁴⁴⁹ Traducendo il testo biblico 'et David saltabat totis viribus ante Dominum: porro David erat accinctus aphod lineo' (2Reg 6, 14).

egli la integrava con la necessaria componente dell'umiltà rispetto a Dio'.⁴⁵⁰ Avendo appurata la grande importanza dell'espressione coreutica del re d'Israele eseguita 'al suono di cetre, lire, timpani, sistri e cembali' (Fallani) è doveroso soffermarsi sul tipo di ballo che viene preformato, ovvero la "tresca" un termine tecnico e ben preciso che richiama 'une danse d'origine Paysanne',⁴⁵¹ una danza scomposta, un 'ballo saltericcio' caratterizzato da 'grande e veloce movimento' come chiosa il Buti. Dante, come giustamente mette in rilievo Dickason, non utilizza il ben più consono termine "saltare", ampiamente utilizzato in epoca medievale che descrive un vigoroso, e conveniente, ballo gioioso ma il popolaresco "tresca" che rimanda ad 'una maniera di ballare la quale si fa di mani e di piedi' (Boccaccio, chiosando il termine 'tresca' in *Inf.* XIV, 40) che prescrive uno 'stamping of feet, the slapping of hands, or the beating of sheaves to separate kernels from stalks'.⁴⁵² Ancora più sorprendente è notare che questo tipo di ballo non compare né nella letteratura né nell'iconografia al tempo di Dante, a dimostrazione dell'assoluta eccezionalità dell'inventiva del poeta. Altro aspetto da porre in rilievo, sulla scorta di De Ventura, è che la danza dell'umile salmista non è solo simbolo di regale umiltà ma anche espressione fisica di gratitudine a Dio e di totale gioia spirituale,⁴⁵³ considerazioni che ci rimandano al ballo confraternale, o meglio a quello praticato dalle associazioni disciplinate e penitenziali che reinterpretavano il ballo dei santi e beati in Paradiso attraverso una danza penitenziale, come si diceva, fatta di lodi e colpi di disciplina.

⁴⁵⁰ Gregorio nel cap. XXVII dei *Moralia*, come ricorda Fallani nel suo commento a questi versi, affermò di ammirare più 'David per le sue danze che per le sue battaglie: in queste vinse i nemici, in quelle se stesso'.

⁴⁵¹ Acone, 'Danser la Rédemption', p. 107.

⁴⁵² Dickason, 'Discipline and Redemption', p. 76. La studiosa così prosegue: 'Aside from King David in Purgatorio X, the *Commedia's* only other reference to the tresca occurs in the seventh circle of the Inferno, reserved for the violent (*Inf.* XIV 40-42). Given his university and Dominican education, Dante's decision to change the Vulgate was deliberate. Dante may have suggested that David's dance, although more rustic than royal, cleansed the tresca of its infernal residue. Moreover, I posit that the tresca's rusticity, and even its vulgarity – in the literal spirit of *vulgare* – championed the vernacular project of Dante's poetry. Dances in the Purgatorio therefore harmonized the significance of human intention and Dante's own will (*vele*) to be a poet (Pasolini 1988: 102-112; cf. Carruthers 2010: 48-54). As the disciplines of penitence and poetry bled into one another, Dante achieved an equilibrium between crafting new language and announcing a moral imperative (Kirkpatrick 2007: xlii). Dance, as an aesthetic and ethical tool of expression, helped reconcile innovation and orthodoxy. Far from blasphemy, David's vigorous tresca signified a penitential exercise par excellence'.

⁴⁵³ De Ventura, "'Donne mi parver, non da ballo sciolte'", p. 129.

In fondo, questa danza espiatoria si trova nella seconda cantica del poema che, come già intuito da Apollonio, è intrisa di istanze disciplinate, di quello spirito di penitenza universale, e di attese millenaristiche, che è proprio della società comunale tardomedievale.⁴⁵⁴

Il ballo dell' 'umile salmista' palesa, come la già citata *Regina pretiosa* in particolare nei versi 36-37: 'ché n'è apparito un segno / ch'a fine viene questo rengno', l'intensa attesa escatologica pseudogiocamitica che imperversava nel tardomedioevo⁴⁵⁵ che si traduceva in una proiezione della vita quotidiana nella dimensione inesorabile dell'eternità e del giudizio divino,⁴⁵⁶ e in un'aspettativa millenaristica che richiedeva un completo percorso penitenziale.⁴⁵⁷ La danza di David, quindi, sembra guardare alla religiosità disciplinata dove la danza diviene cruenta *verbatio* in cui l'ascesi penitenziale si mescola con una gioiosa attesa escatologica, un'attesa che in tanta della letteratura spirituale altomedievale si stava concretizzando nel presente storico.

5.4 Dante e la danza, conclusioni

Arrivati a questo punto è possibile vedere come Dante abbia reinterpretato il ricco patrimonio popolare che rappresentava i beati e gli angeli in Paradiso rappresentati come ghirlande danzanti

⁴⁵⁴ 'Solo quando [Dante] accetta l'eredità più combattiva dei Disciplinati estremi [...] che scopre la poetica della concretezza: solo quando colloca nel quadro storico del Giubileo il tema ereditato dai Battuti della penitenza universale: solo quando vive nell'attesa del millennio e la conforta coi calcoli gioachimiti: solo quando cerchi infernali, canti penitenziali (e lezioni dottrinali, su per la montagna delle sette balze) e l'angelico caribo paradisiaco proiettano sul ricordo del mondo che mal vive e della perversa Firenze le soluzioni della vita e della preghiera comune.': Apollonio, 'Lauda drammatica umbra', pp. 395-433 (p. 419).

⁴⁵⁵ Sulle influenze del pensiero di Gioacchino da Fiore in Dante vedere in particolare: Marcello Ciccuto, 'Le istanze antidogmatiche della *Commedia* a specchio di temi e immagini del gioachimismo', in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid, 5-7 novembre 2012*, a cura di Carlota Cattermole, Celia de Aldama, Chiara Giordano, presentazione di Juan Varela-Portas de Orduña (Madrid: Ediciones de la Discreta, 2014), pp. 379-92. Sull'influenza degli spirituali francescani a Firenze sulla visione religiosa ed escatologica di Dante: V. Stanley Benfell III, 'Dante, Peter John Olivi, and the Franciscan Apocalypse', in *Dante and the Franciscans*, pp. 9-50; Nick Havely, *Dante and the Franciscans: Poverty and the Papacy in the Commedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004); Raoul Manselli, 'Dante e gli Spirituali francescani', *Lecture classensi*, 11 (1982), 47-61.

⁴⁵⁶ Bolzoni, *La rete delle immagini*, p. XXI.

⁴⁵⁷ Il periodo bassomedievale, soprattutto in ambito urbano, è considerato l'apogeo di quella forma devozionale che diede vita alla cosiddetta 'religiosità penitenziale', cf. Casagrande, *Religiosità penitenziale e città al tempo dei comuni*; Eadem, 'Un ordine per i laici: penitenza e penitenti nel duecento', in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, a cura di Attilio Bartoli Langeli e Emanuela Prinzivalli (Torino: Einaudi, 1997), pp. 237-52; Maria G. Mazzarelli, *Penitenze nel Medioevo: uomini e modelli a confronto* (Bologna: Pàtron, 1994); Gilles Meersseman, *I penitenti nei secoli XI e XII*, in Idem, *Ordo fraternitatis*, vol. I, pp. 265-304.

infervorate dall'amore divino. Da questa tradizione Dante ha potuto attingere numerose immagini, metafore ed un lessico sempre preciso ed a volte tecnico per rappresentare carole paradisiache in cui a volte prevale l'aspetto mistico ed a volte quello mondano, ovvero concreto e materiale, spesso fondendo questi due ambiti. La stessa prerogativa perteneva al mondo laicale e soprattutto confraternale, che con balli circolari comunitari ordinati in armoniche esibizioni coreutiche, a volte convertite in danze sfrenate, celebrava la Trinità, Maria e tutti i santi. Tutto il repertorio laudistico fornisce una miniera quasi inesauribile di immagini, visive e verbali, della danza dei giustificati e degli angeli in Paradiso a cui Dante può aver attinto durante le loro numerose celebrazioni all'interno o all'esterno dell'edificio ecclesiale.

Allo stesso tempo, Dante nella seconda cantica con la descrizione della danza di David sembra guardare alla religiosità disciplinata dove la danza si trasforma in una cruenta, ma gioiosa, ascesi penitenziale fatta di eleganti movimenti coreutici inframmezzati da potenti colpi di disciplina.

6. Penitenza e redenzione tra Dante e le confraternite

La religiosità dantesca e quella confraternale sono accomunate, oltre che da tanti elementi teologico-devozionali, anche da un comune sentire penitenziale tipico della società comunale tardomedievale. Sia Dante⁴⁵⁸ che le confraternite⁴⁵⁹ sono imbevuti del clima di contrizione e delle ansie escatologiche dell'epoca e dalla forte preoccupazione per la Salvezza delle anime.⁴⁶⁰ La *Commedia*, l'opera in cui Dante massimamente si sforza di predicare la metánoia cristiana,⁴⁶¹ può essere considerata 'a literary guide to penance'⁴⁶² che accompagna il lettore, attraverso un lungo processo di purificazione ed innalzamento, alla Salvezza ultraterrena. Tutto il triplice carne è un accorato richiamo alla penitenza contro la vanità delle cose terrene, un invito a levare gli occhi 'a l'alte rote' (*Par. X, 7*) ed a distogliere

⁴⁵⁸ Sull'aspetto penitenziale in Dante vedere almeno: *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, a cura di Marco Ballarini, Giuseppe Frasso, Francesco Spera, con la collaborazione di Stefania Baragetti (Roma; Milano: Bulzoni, 2016); Luigi Blasucci, 'Tempo e penitenza nel "Purgatorio"', *Soglie*, 2 (2000), 33-46; Carlo Delcorno, "'Ma noi siam peregrin come voi siete". Aspetti penitenziali del "Purgatorio"', in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Maria Anselmi ed Emilio Pasquini (Bologna: Gedit, 2005), pp. 11-30; Gilles G. Meersseman, 'Penitenza e penitenti nella vita e nelle opere di Dante', *Lettere Italiane*, 18.2 (1996), pp. 121-37; Lino Pertile, 'Sul dolore nella "Commedia"', in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, vol. I, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa e Giorgio Inglese (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010), pp. 105-20.

⁴⁵⁹ 'Confraternities, those ubiquitous outgrowths and promoters of lay devotion, channelled the religious sentiment of their members toward devotional practices, such as more frequent (meaning monthly, or perhaps weekly, as opposed to annual or semi-annual) communion. Confession and the resulting penance were an essential prerequisite. [...] [These groups] were perhaps one of the better organized disseminators of reinvigorated penitential practice. [...] [They] emphasized frequent confession and communion, which also had the effect of encouraging more frequent confession and penance. In any event, confraternities were, like penance itself, a commonplace of late medieval and early modern religious life': Gretchen Starr-LeBeau, 'Lay Piety and Community Identity in the Early Modern World', in *A New History of Penance*, ed. by Abigail Firey (Leiden; Boston: Brill, 2008), pp. 395-417 (pp. 396-97).

⁴⁶⁰ Sull'idea di penitenza nel Medioevo la bibliografia è vastissima, basterà citare solo alcuni preziosissimi contributi: *A New History of Penance*; Joseph Goering, 'Penitential Liminality in the Middle Ages', in *Limina. Threshold and Borders Proceedings of a St. Michael's College Symposium, 28 February-1 March 2003*, ed. by Joseph Goering, Francesco Guardiani and Giulio Silano (New York: Legas, 2005), pp. 23-30; Rubin Miri, 'Sacramental life', in *The Cambridge History of Christianity*, vol. 4, ed. by Rubin Miri and Walter Simons (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp. 217-37 (e relativa bibliografia); Cyrille Vogel, *Il peccatore e la penitenza nel Medioevo*, a cura di Achille C. Cesarini (Torino: Elledici, 1988).

⁴⁶¹ Cf. Meersseman, 'Penitenza e penitenti nella vita e nelle opere di Dante'.

⁴⁶² Mihow McKenny, 'The Art of Salvation: Sacramental Penance in Dante's *Commedia*', *Studies in Medieval and Renaissance History*, Third Series, 13 (2018), 71-139 (p. 86). 'More concretely, the first canticle of the *Commedia* — Dante's vivid and terrible account of hell, in which the entire range of human sin is laid out before the reader — can be interpreted as an examination of conscience for a reader immersed in its horrors; the second canticle, *Purgatorio*, provides a literary venue for confessional experience, and so continues the penitential process begun in *Inferno*. During *Purgatorio*, the reader confesses his sinfulness contritely and publicly in his physical traversing of the purgatorial mount, atop which Beatrice, a personification of divine grace, awaits. In the second canticle, the reader is also given theological expositions on sin and the soul and learns, by seeing firsthand the activity of the souls of the Church Penitent, how remedial penance should be undertaken. The canticle ends soon after the reader reaches perfect contrition in the earthly paradise. Through such an expression of contrition, he is granted absolution and heaven. The structure of the first two canticles of the *Commedia* thus mirrors almost flawlessly a program of moral reform that begins with an examination of conscience, culminates in contrite confession, and continues in the performance of satisfactory works that eradicate sinful habits and strengthen the penitent's ability to resist temptation': Ivi, pp. 86-87.

lo sguardo dal ‘mondo fallace’ (*Par. X*, 125; *Par. XV*, 146). Il forte invito alla penitenza che muove Dante è una costante nelle laudi confraternali che sono una ricorrente esortazione alla ‘gente insanata’ (Cort, L. 32, v. 38), alla ‘taupinella e folla gente’ (Cort, L. 1, v. 73) con ‘el cor de vento’ (*Laudario Iacoponico*, L. 3, v. 29) ad abbandonare i desideri ‘del mondo cieco, pien di vanura’ (Fior, L. 70, v. 38) di questo ‘mondo bugiard’ e fallace’ (BR 18, L. 52, v. 14) ‘pien d’errore’ (Cort, L. 34, v. 6) di cui bisogna ‘far rifiutanza’ (Cort, L. 25, v. 14) respingendo con tenacia ogni ‘dilecto fetoroso’ (Cort, L. 34, v. 12), ed alzare lo sguardo verso Dio perché la vita ‘è commo viento!’ (Fiond, L. 11, v. 12), nessuno sa quando arriva la morte (‘Chi vole lo mondo despreczare / sempre la morte dea pensare!’ Fior, L. 42, vv. 1-2),⁴⁶³ per questo ogni fedele, nella preghiera e nella penitenza, deve prepararsi al giudizio divino (‘ke neuno ne pò scampare’ Cort, L. 6, v. 6). Possiamo notare che Dante, quando esprime la sua vis penitenziale, utilizza spesso un lessico simile alle laude; ad esempio il boeziano ‘mondo fallace’ (*Par. X*, 125; *Par. XV*, 146; ‘errante’ in *Par. XX*, 67)⁴⁶⁴ ritorna nelle laude: ‘mondo [...] fallace’ (BR 18, L. 52, v. 14); per Dante e le laude la terra è un ‘mondo cieco’ (*Inf. XXVII*, 25; *Purg. XVI*, 66; Fior 70, v. 38)⁴⁶⁵ ‘[...] ben così tutto diserto / d’ogne virtute [...] / e di malizia gravido e coverto’ (*Purg. XVI*, 58-60); ‘pien de vanura’ (Fior. 70, v. 38), ‘bugiard’ (BR 18, L. 52, v. 14) ‘pien d’errore’ (Cort 34, v. 6). Lo spirito penitenziale dell’epoca imprime nella mente memoria del giudizio finale. Il *Die Judicii* occupa l’interesse sia di Dante che delle confraternite, entrambi ricordano che bisogna lasciare la vanità del mondo e tenere la mente sempre rivolta al giudizio finale: ‘[...] molti gridan “Cristo, Cristo!” / che saranno in giudicio assai men prope / a lui, che tal che non conosce Cristo’ (*Par. XIX*, 107), mentre nelle laude leggiamo: ‘A voi gente faciàn priegho / Che stiate im

⁴⁶³ Si trova anche in BR 18, L. 97, Cort, L. 36, Aret, L. 75 e Triv, L. 61.

⁴⁶⁴ ‘La fallacia del mondo, alla cui dimostrazione tende l’impalcatura dialettica del prosimetro tardoantico, riesce manifesta soltanto a chi “ben ode” l’anima santa di Boezio, ovvero a chi, come ha fatto Dante quando cercava conforto dopo la morte di Beatrice, legge con acume la *Consolatio* tanto da potervi trovare insieme il rimedio ai propri affanni e la denuncia della vanità dei beni mondani, nonché le istruzioni per intraprendere con successo un cammino di riscatto morale e intellettuale (“Per vedere ogne ben dentro vi gode | l’anima santa che ’l mondo fallace | fa manifesto a chi di lei ben ode. | Lo corpo ond’ella fu cacciata giace | giuso in Cieldauro; ed essa da martiro | e da essilio venne a questa pace”, *Pd*, x, 124-129)’: Luca Lombardo, *Boezio in Dante. La ‘Consolatio philosophiae’ nello scrittoio del poeta* (Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2013), pp. 606-7.

⁴⁶⁵ Anche l’Inferno è descritto da Dante come un ‘cieco mondo’ (*Inf. IV*, 13).

penitença; / del forte rimprovéro / agiatene temença / ché l'alto Dio del cielo / faranne la sentença,
/ là ove tutti saremo' (BR 19, L. 99, vv. 1-7)⁴⁶⁶.

La penitenza, insomma, occupò tutto il dibattito religioso bassomedievale e si articolava in un programma di Salvezza personale intesa come liberazione dal peccato e dalle sue *reliquiae* per la Redenzione finale che aveva la sua base ed il suo focus nella riconciliazione sacramentale suddivisa in *contritio* (sincero pentimento), *confessio* (confessione ad un prete) e *satisfactio* (penitenza esteriore).⁴⁶⁷ Le confraternite, quindi, volevano insegnare ai fedeli la strada verso la Salvezza attraverso un percorso penitenziale che aveva come base e fondamento la confessione sacramentale. Sull'importanza della confessione in ambito confraternale così leggiamo nei capitoli della confraternita di Orsanmichele del 1294:

*Se come quelli de la Compagnia si debiano confessare. Anche, cum dosia cosa che 'I nimico de l'umana generatione non cessi continuamente di tentare li uomini e le femine, e di farli discorrere ne' peccati e ne li ofendimenti di Dio e del prossimo, e per prendere lo rimedio che Dio nostro Signore ch'a conceduto, ordiniamo che ciascuno de la nostra Compagnia, il quale sera in etade da ciò, si confessi e confessare si debia due volte l'anno or piu, o almeno una, generalmente di tutti i suoi peccati; e che si comunichi due volte il meno: una per la pasqua de la Risurrectione del nostro Signore Gesu Cristo, o per quella de la sua Nativita; se coscienza non rimordesse di prenderlo; ed allora debia sostenersene cum parola del suo confessore.*⁴⁶⁸

Possiamo pure notare che questo interesse per la confessione nelle congregazioni laicali aumentò considerevolmente in pochi anni, leggiamo infatti nei capitoli del 1333 della stessa compagnia di

⁴⁶⁶ Questa lauda è pure accompagnata da una miniatura che rappresenta il giudizio finale con Cristo, in posa di giudice, poggiante sugli angeli che, reggendo gli strumenti della passione, chiamano con le trombe i morti al giudizio. Alla sua destra la Vergine ed alla sinistra probabilmente il Battista, entrambi inginocchiati. In basso si vede la resurrezione dei morti, che escono dalle tombe; a destra gli eletti; a sinistra, con i diavoli, i dannati (figura 31), cf. Del Popolo, *Laude Fiorentine*, p. 513. Un'immagine topica del Giudizio universale che compare in tanti dipinti e miniature del tempo che hanno lo scopo di scoraggiare il fedele nelle sue tendenze peccaminose ed a ritornare, invece, attraverso la penitenza, ad una vita virtuosa.

⁴⁶⁷ 'Absolvitur homo a peccato, et reunitur ecclesiae et reconciliatur Christo, mediante clavi sacerdotali': San Bonaventura, *Breviloquium*, in *Tria Opuscula* (Firenze: Collegium s. Bonaventurae, 1925), pp. 6-285, cap. VI. 10.

⁴⁶⁸ Gilles G. Meersseman, 'Nota sull'origine delle compagnie di laudesi (Siena 1267)', *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, 17 (1963), 395-405 (pp. 402-5).

Orsanmichele: ‘E ordino come si cantino le laude, e factiasi la confessione ogni sera a’ laudesi, dinanzi a la ymagine de la nostra Donna al pilastro’.⁴⁶⁹ Similmente si può leggere nei capitoli della compagnia di San Gilio del 1278: ‘Et impercio, nel nome del nostro Signore Iesu Christo, ordiniamo che tutti quelli dela Compagnia si confessino ogni mese’.⁴⁷⁰ Anche negli statuti della compagnia di laudesi della Vergine Maria di Pisa del 1312 si ricorda l’assoluta preminenza della confessione nella vita della congregazione:

Della confessione e de la sacra comunione. In pero che l’anima per la confessione si monda dai peccati, debbiano essere solliciti di confessarsi spesse volte e spetialmente in quel tempo nel quale dobbiamo ricevere lo santo corpo del nostro Signore. La quale comunione con agne purita e reverentia ordiniamo che si faccia quattro volte l’anno, due per la nativitate del nostro Salvatore e in della resurrectione e per la pentecoste e in dell’assuntione della nostra Donna.⁴⁷¹

I confratelli non solo stabilivano nei loro statuti l’obbligatorietà della confessione ma spingevano anche nelle loro laude tutti i fedeli, con forte carica pastorale, a riprendere la retta via attraverso la riconciliazione sacramentale, come possiamo notare nella Iacononica *Quando t’alegri omo d’altura*:⁴⁷²

a voi tutta gente ben sia manifesto
c’ogni’uomo fia dannato se non fia ben confesso
et contrito et puro et perfecto
(BR 19, L. 100, vv. 107-9)

⁴⁶⁹ La Sorsa, *La Compagnia d’or San Michele*, pp. 191-205.

⁴⁷⁰ Cf. Schiaffini, *Testi fiorentini del Dugento*, pp. 43-54.

⁴⁷¹ Meersseman, *Ordo fraternitatis*, vol. II, pp. 1049-51.

⁴⁷² ‘Il macabro tema della iacononica *Quando t’alegri omo d’altura*, espresso in forma di contrasto tra il *Vivus* e il *Mortuus* [...] ha per temi il lungo e lento processo di decomposizione del corpo dopo la morte, descritto organo per organo, e la contrapposizione tra le gioie della vita terrena e la gelida realtà della morte, come stimolo all’uomo vivente per la conversione e per la meditazione sul memento mori. È stato accolto dalle confraternite dei Disciplinati nella produzione della *Laudes mortuorum* o *Laudes pro defunctis*, che si cantavano *ad fossam*, quando veniva sepolto un “confratello”’: Maurizio Perugi e Gina Scentoni, *Il Laudario perugino*, 2 voll. (Perugia: Dep. Storia Patria Umbria, 2011), p. CV.

Similmente viene ribadito da una lauda nel Marc. 4 e nel Fant.:

Con veracie penetença
si confessi ciascheduno
senpre li dimanda pace
e al prete penetença.⁴⁷³

Le confraternite sono naturalmente influenzate dal discorso dei mendicanti tutto incentrato sulla confessione sacramentale come mezzo per la Salvezza che ‘parve a un certo punto acquistare maggiore importanza del battesimo’.⁴⁷⁴ Ad esempio, il frate domenicano Remigio Dei Girolami, predicatore fiorentino vicino alle confraternite,⁴⁷⁵ spiegava nel suo *De Misericordia* (1303-1310 ca.), un trattato scritto con materiale raccolto durante le sue prediche quaresimali, che ‘penitentia in contritionem, confessionem et satisfactionem dividitur, ideo Dominus contritis, confitentibus et satisfaciens miseretur.’ (cap. 2). Similmente Remigio spiegava la necessità della confessione sacramentale per raggiungere la Salvezza in un sermone predicato a Firenze tra il 1319 ed il 1320 e trascritto da un anonimo fedele fiorentino nel suo diario personale nella prima metà del Trecento:

⁴⁷³ Marc. 4 (ms. Cl. IX. 77 della Biblioteca Marciana di Venezia) del XV secolo; Fant., codice quattrocentesco senza segnatura appartenuto a mons. Luigi Della Fanteria, cf. Tenneroni, *Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali*, p. 87.

⁴⁷⁴ Leonardi e Santi, ‘Letteratura religiosa’, p. 350.

⁴⁷⁵ Per la vita e le opere di Remigio dei Girolami rimando al preziosissimo sito curato da Emilio Panella sul predicatore domenicano: <http://www.e-theca.net/emiliopanella/remigio/index.htm>. Nel sito è possibile anche consultare l’aggiornata bibliografia sul frate fiorentino, si consiglia comunque: Jean-Paul Boyer, ‘Florence et l’idée monarchique. La prédication de Remigio dei Girolami sur les Angevins de Naples’, in *La Toscane et les Toscans autour de la Renaissance. Cadres de vie, société, croyances. Mélanges offerts à Charles-M. de La Roncière* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1999), pp. 363-76; Francesco Bruni, ‘Dante, Remigio dei Girolami, l’Ordine dei Predicatori: teologia e politica’, e Ruedi Imbach, ‘Une métaphysique thomiste florentine. Quelques remarques sur le traité De modis rerum de Rémi de Florence’, interventi presentati durante il seminario: *The Dominicans and the Making of Florence Cultural Identity Influences and Interactions between Santa Maria Novella and the Commune of Florence (1293-1313)*, organizzato da Johannes Bartuschat, Elisa Brilli e Delphine Carron presso Faivre, Università di Zurigo, 8-9 dicembre 2016; Delphine Carron, ‘Remigio de’ Girolami dans la Florence de Dante (1293-1302)’, *Reti Medievali Rivista*, 18.1 *Dante attraverso i documenti. II. Presupposti e contesti dell’impegno politico a Firenze (1295-1302)* (2017), 443-71; Anto Gavric O.P., *Une métaphysique à l’école de Thomas d’Aquin. Le De modis rerum de Rémi de Florence* (Fribourg: Academic Press Fribourg, Dokimion, 2007); M. S. Kempshall, *The Common Good in Late Medieval Political Thought* (Oxford: Clarendon Press, 1999); Teresa Rupp, ‘Damnation, Individual and Community in Remigio Dei Girolami’s *De Bono Communi*’, *History of Political Thought*, 21.2 (2000), 217-36.

Truovasi ke vij sono il meno le cagioni per ke l'uhomo non si vuole confessare, che sono cecaggini. La prima si è per che si disperano e per che si sentono molo gravi peccatori; e questa è pessima stoltia. Questo cotale stima ke sia maggiore il peccato ke la misericordia di Dio k'è infinita. Altri sono ke si privano de la ragione e fansi bestie in dire ke sia licito fare ogni peccato sì come fa la bestia. E questa è tra pessima stoltia, ké credono ke non sia altra vita, et credono ke quando muore il corpo ke muoia l'anima, k'è immortale, sì come muore la bestia. [...] Altri sono ke lasciano per paura de le pene, ke dicono 'Se io m'acconcio e fo penitentia, sarò tribolato sì come sono gli amici di Dio'. Et questa è cecaggine, c'anno paura de le pene temporali e non de le pene eternali né del rimorso della conscientia. Altri sono ke lasciano per amore di non abandonare i dilecti corporali, ke dicono: Egli mi converrà lasciare. [...] Altri sono ke lasciano per la ignorantia, ke dicono 'Io non cognosco i peccati miei, [...]', e però non si vuole confessare. [...] Altri sono ke dicono 'Io son fragile ke non mi posso tenere che io non ricaggia ne' peccati'. [...] Et questa è cecaggine. Non dei lasciare però. Fa' tu da la tua parte quello ke tu puoi, e quello ke tu non potrai Iddio il farà per te. Altri sono ke lasciano per vergogna. [...] Altri sono ke dicono 'Ben mi confesserò', et vassi indugiando d'oggi in domane. Ma come dice un santo, chi non s'acconcia oggi peggio s'acconcerà domane. [...] E questo è un male c'ogni dì va peggiorando, e non sa se giugne a domane quelli ke disse 'Domane mi confesserò'.⁴⁷⁶

Altrove Remigio si lamentava di quei peccatori che trovavano vuote scuse per posticipare la propria riconciliazione sacramentale:

Sepellitur enim anima in defensione peccati. Nam ex tali necessitate homo cadit in defensionem ipsius peccati volens statum sui sceleris excusare. Sepe enim inveniuntur homines scelerati dicentes, quod peccatum [non] est usura, assignantes rationes suas. Alii dicunt quod peccatum [non] est inter solutum et solutam [coitio]. Alii dicunt quod peccatum [non] est ire in alex[iteriam], non reputo me excommunicatum, credo quia peius facit papa me excommunicando. In ista tali defensione peccati sepellitur anima.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Gabriella Pomaro, 'Una scheda per Francesco Nelli', in *Tra libri e carte. Studi in onore di Luciana Mosici*, a cura di Teresa De Robertis e Giancarlo Savino (Firenze: Franco Cesati, 1999), pp. 369-88.

⁴⁷⁷ Remigio dei Girolami, 'Sermo pro feria quarta post Dominicam quartam', in *Sermones quadragesimales*, Firenze, Naz. MS conv. Soppr. G. 7. 939, fo. 73r.

Il frate domenicano affrontò nuovamente il problema della confessione sacramentale nell'articolo 13 del suo primo quodlibet che discuteva la possibilità di essere assolti dalle pene purgatoriali mentre si è ancora in vita: 'Utrum existens in via possit absolvi a pena purgatorii' (*Quod. I, 13*).⁴⁷⁸ Questo articolo condivide i precetti religiosi diffusi dal celebre confratello Iacopo da Varazze autore delle tre raccolte di modelli di sermoni (i *Sermones de omnibus sanctis*, i *Sermones de omnibus Evangeliiis dominicalibus*, i *Sermones de omnibus Evangeliiis que in singulis feriis in Quadragesima leguntur*) più popolari, ed influenti, tra i predicatori medievali, non solo domenicani.⁴⁷⁹ Per Iacopo da Varazze il Purgatorio era 'hospitale Dei [...] in quo sanatur infirmi, quorum quidam habuerunt multum de humore idest de mundano amore',⁴⁸⁰ e vi poteva accedere chi in vita non aveva portato a termine il

⁴⁷⁸ L'articolo è citato dallo stesso Remigio nel suo *Extractio ordinata per alphabetum* (ms. G 3.465, cc. 1ra-186vb; scritto tra il 1314 ed il 1316), una silloge di svariati soggetti di trattatistica scolastica (da temi filosofici a teologici, da morali a canonistici) redatti in forma di questione per i confratelli domenicani come aiuto per la predicazione: 'De poena. Utrum aliquis existens in via possit absolvi a poena purgatorii. Require in primo quolibet' *Extractio* 96.(98). Lo stesso articolo si trova anche nella remigiana *Tabula quaestionum* che segue l'*Extractio*: 'De indulgere. Utrum <indulgentie> valeant existentibus in peccato mortali et etiam in purgatorio. Pluries (ff. 154rb-155ra). Et in primo quolibet.' (*Tabula* 80.2), 'De pena. Utrum aliquis existens in via possit absolvi a pena purgatorii. Require in primo quolibet' (*Tabula* 98.1). Per entrambe le opere rimando al lavoro di Panella: <<http://www.e-theca.net/emiliopanella/remigio2/8321.htm>>. Remigio è autore di due quodlibet trasmessi dal codice C 4.940 della biblioteca nazionale di Firenze, fondo Conventi soppressi, originariamente conservato presso la biblioteca del convento domenicano di Santa Maria Novella. Per il testo completo dei due quodlibet: <<http://www.e-theca.net/emiliopanella/remigio2/8360.htm>>.

⁴⁷⁹ I sermoni di Iacopo da Voragine 'ont été très tôt connus et utilisés, non seulement par les frères dominicains, mais aussi par beaucoup d'autres prédicateurs, comme des modèles de l'art de communiquer qu'ils se devaient de maîtriser, et comme des mines d'idées, de citations d'autorités, d'images, de comparaisons, de récits, sur tous les sujets qu'ils pouvaient aborder dans leurs sermons. On connaît plus de mille manuscrits des sermons de Jacques de Voragine encore conservés aujourd'hui dans tous les pays d'Europe, et le succès de cette œuvre monumentale a été ensuite confirmé par des dizaines d'éditions, dès les débuts de l'imprimerie, et jusqu'au XIXe siècle': Nicole Bériou, 'Les sermons de Jacques de Voragine et leur audience', <<http://sermones.net/content/les-sermons-de-jacques-de-voragine-et-leur-audience>>.

⁴⁸⁰ Iacopo da Varazze, *Sermones Dominicales Per Totum Annum Eximij Doctoris Magistri Iacobi De Voragine ...; Cum Duplici Indice, Altero Sermonum in Fine, Altero Vero Rerum Notabilium in Principio, Longe Coeteris Copiosiore Atque Vtiliore* (Venetiis: Ex officina Ioan. Bapt. Somaschi, 1586), p. 371. In un suo sermone sulla Passione di Cristo, basato sul thema: *Potestis bibere calicem quem ego bibiturus sum? Dicunt ei: possumus. Ait illis: calicem quidem meum bibetis* (Matth. 20, 22-23), il frate genovese compara i tre regni ultraterreni a tre calici di cui il Purgatorio rappresenta il calice mediano: 'Secundus calix est plenus uino mixto et iste calix est purgatorium. In isto purgatorio, seu calice, bibunt anime que portant secum cremabilia et purganda. Habent quidem gloriam, sed eam percipiunt cum admixtione precedentis pene: Uinum tuum mixtum est aqua (Isai. 1, 22). Ipse saluus erit: ecce uinum purum. Sic tamen quasi per ignem (I. Cor. 3, 15): ecce mixtio aque. Uel potest dici quod locus purgatorii dicitur calix uini mixti, quia ibi multiplex mixtio reperitur. Est enim mixta pena cum gratia, securitas cum timore. Sunt enim de gloria securi habenda, sed semper timent ne nimis differantur a gloria. Est ibi consolatio cum desolatione: habent enim consolationem de tali securitate, de angelorum uisione, sed habent desolationem de pene acerbitate et de demonum uicinitate' (Ivi, p. 82). Iacopo, in un altro sermone, aggiunge, utilizzando nuovamente l'immagine dei calici, che nel Purgatorio, anche se luogo di sofferenza, le anime sono sollevate dalla certezza che alla fine del loro percorso di purificazione avranno accesso alla gloria celeste: 'dixit quod habituri sunt regionem infimam, cum ait: Uos de deorsum estis. Est enim post hanc uitam quidam locus supremus, scilicet celum, ad quem ituri sunt uiri perfecti; quidam medius, scilicet purgatorium, ad quem ituri sunt uiri imperfecti qui secum portauerunt lignum, fenum et stipulam; quidam est locus infimus, scilicet infernus, ad quem ituri sunt peccatores et mali de quibus dicitur hic: Uos de deorsum estis, etc. De hoc triplici loco dicitur: Calix in manu Domini, uini meri plenus mixto, et inclinauit ex hoc in hoc; uerumtamen fex eius non est exinanita, bibent omnes peccatores terre (Psal. 74, 9). Calix plenus uino mero est regio beatorum ubi pura gloria percipietur. Calix plenus uino mixto est regio purgandorum

proprio percorso di penitenza, la *medicina animae* divisa in *contritio, confessio e satisfactio*, e proprio nel secondo regno ultramondano il fedele poteva concludere la sua *paenitentia minor* secondo la giustizia di Dio.⁴⁸¹

Remigio recepì appieno gli insegnamenti dell'illustre predicatore ed agiografo domenicano presentando una visione del Purgatorio in linea con l'ortodossia cattolica in cui si riaffermava con forza che solo la Chiesa aveva il potere di gestire il tesoro della Grazia divina e di offrire i mezzi per la Salvezza ultraterrena. Non esisteva, quindi, remissione dei peccati al di fuori della Chiesa e quindi non esisteva, *extra ecclesia*, alcuna possibilità di Salvezza. Nell'articolo Remigio spiegava che solo il vicario di Cristo poteva assolvere le persone dai propri peccati in questo mondo:⁴⁸²

Non est contra iustitiam quantumcumque aliquis totaliter absolvatur, quia sola minima pena Christi, dimissis meritis et penis suis et aliorum peccatorum omnium, sufficit pro iusta absoluteione a pena mille purgatoriorum, dummodo applicetur ad absolvendum per illum qui potest applicare de plenitudine potestatis in quantum est Christi vicarius.

Solo la Chiesa, poi, attraverso le indulgenze, ossia la remissione innanzi a Dio della pena temporale per peccati già cancellati, per quanto riguarda la colpa, con la confessione sacramentale,⁴⁸³ e la gestione del 'tesoro dei meriti', ovvero del tesoro dei meriti del sangue di Cristo e dei martiri che la Chiesa può distribuire come desidera in compensazione di peccati commessi, poteva velocizzare la

ubi post admixtionem pene dabitur gloria. Calix plenus fece est regio damnandorum ubi ira Dei usque ad feces bibetur, iuxta illud: Bibisti de manu calicem ire eius et potasti usque ad feces (Isai. 51, 17)': Iacopo da Varazze, *Feria IV secunde hebdomade quadragesime*, 2/2, in Idem, *Sermones aurei* (Vienna-Cracovia: Robert Clutius, 1760), consultabile al link: www.sermones.net.

⁴⁸¹ Iacopo da Varazze, *Feria II secunde hebdomade quadragesime*, 1/2, in Idem, *Sermones aurei*: www.sermones.net.

⁴⁸² Sul tema del sacramento della Riconciliazione nel Medioevo: *Handling Sin: Confession in the Middle Ages*, ed. by Peter Biller and Alastair J. Minnis (York: York Medieval Press, 1998); Elena Brambilla, *Alle origini del sant'Uffizio. Penitenza, confessione e giustizia spirituale dal Medioevo al XVI secolo* (Bologna: Il Mulino, 2000); Eric Luijten, *Sacramental Forgiveness as a Gift of God: Thomas Aquinas on the Sacrament of Penance* (Thomas Instituut te Utrecht, Leuven: Peeters, 2003).

⁴⁸³ Oltre ad indulgenze, funerali e luoghi di sepoltura, una fitta rete di suffragi, preghiere, atti di carità, lasciti e donazioni per messe, processioni, candele, rituali laudistici, eseguiti per l'anima del defunto vennero elaborati nella fine del '200, soprattutto nelle nuove città mercantili, in *primis* Firenze, con lo scopo di mitigare le pene dell'anima in Purgatorio. Cf. Livi, *Dante e la Teologia*, soprattutto pp. 75-79, 90-96 e Wilson, *Music and Merchants*.

permanenza purgatoriale delle anime.⁴⁸⁴ L'intero articolo, quindi, voleva riaffermare l'assoluta autorità della *Sponsa Christi* sulle anime dei fedeli, su questo mondo ma anche sulle anime del Purgatorio che ancora appartenevano al 'foro ecclesie',⁴⁸⁵ e stabilì che la Salvezza per ogni individuo doveva passare attraverso il Sacramento della Confessione senza il quale l'anima non aveva possibilità di raggiungere la beatitudine celeste. Se quindi confraternite e predicatori a cui esse si appoggiavano aderivano perfettamente agli insegnamenti del Concilio Laterano Quarto che aveva stabilito che l'atto di penitenza era un processo tripartitico diviso in *contritio*, *confessio* e *satisfactio*, con enfasi posta sul fatto che solo un ecclesiastico poteva conferire l'assoluzione, Dante sembra divergere marcatamente da questa visione penitenziale accolta dalla Chiesa, dando maggior importanza all'atto iniziale di *compunctio cordis*⁴⁸⁶ rispetto al Sacramento stesso con una autorevole presa di posizione all'interno del dibattito teologico del '200 e '300 che fa emergere l'originalità e profondità del pensiero religioso del Poeta, che non si limita alla pura ricezione dei dogmi ecclesiali così come venivano insegnanti nella Firenze del suo tempo, ma, sicuro dello spessore dei suoi studi religiosi e filosofici, arditamente vuole imporre il suo punto di vista sostenuto, però, da importanti figure della tradizione religiosa e teologica. Il più emblematico punto di rottura tra il pensiero delle confraternite ed il Sommo Poeta è la toccante dichiarazione di Buonconte da Montefeltro, ex capitano dei ghibellini a Campaldino, dove Dante combatté nelle file dei guelfi, e dove lo stesso Buonconte perì.⁴⁸⁷ Il ghibellino, posizionato tra le anime di coloro che, morti per forza, si pentirono sullo stremo

⁴⁸⁴ Così Giordano da Pisa spiega il 'Tesoro dei meriti': 'Questo tesoro si è l'abbondanza de' meriti di Cristo, e ancora della Donna, e de' Martiri, e di molti Santi. Di questo tesoro escono tutte le perdonanze, e tutte le indulgenzie, che tutto di vedete e udite; onde avviene che ti sono per donate le peccata senza pena di te, concio sia cosa ch'è Iddio sia giustissimo e non valica punto che non meriti e punisca. Dunque ch'è ciò che a te sono perdonati i peccati senza patirne pena? Questo viene da questo tesoro, ch'è i meriti di San Piero Apostolo, delle pene e del martiro ch'egli sostenne, che fuoro più che non bisogna va a sua salute; di quel cotale soverchio si toglie e dassene a te, e perdonansene le peccata tue': *Predica LVIII*, declamata a Santa Maria Novella il 7 novembre 1305, in *Prediche del beato fra Giordano da Rivalto, dell'Ordine dei Predicatori: recitate in Firenze dal MCCCIII. al MCCCVI. ed ora per la prima volta pubblicate*, 2 voll., a cura di Domenico Moreni (Firenze: Magheri, 1831), vol. II, p. 205.

⁴⁸⁵ Nel manoscritto G3, f. 154 VA Remigio insegna 'Unde existens in purgatorio quodammodo sunt de foro ecclesie, sicut dicit Augustinus, XX civitate Dei c. 9'.

⁴⁸⁶ Sull'utilizzo medievale dei termini *compunctio cordis* e *contritio*: Mario Aversano, *San Bernardo e Dante: teologia e poesia della conversione* (Salerno: Edisud, 1990).

⁴⁸⁷ I commentatori si sono concentrati sulla disputa sull'anima di Buonconte, anzitutto per il richiamo preminente di altra disputa, diversamente conclusa, per l'anima di suo padre Guido (*Inf.* XXVI, 112-23), cercando di trovarne le fonti (D'Ovidio, Carpetti, Gardiner, Zaleski). Alcuni critici hanno ipotizzato che sia stato proprio Dante ad uccidere Buonconte (Zingarelli, Papini, Reynolds). Altri, come Hollander e Ardissino, hanno voluto mettere in evidenza, analizzando l'amara

della vita, rivela a Dante di essersi salvato poco prima di morire grazie ad un'accurata invocazione alla Vergine Maria:

Là 've 'l vocabol suo diventa vano,
arriva' io forato ne la gola,
fuggendo a piede e sanguinando il piano.
Quivi perdei la vista e la parola;
nel nome di Maria finì, e quivi
caddi, e rimase la mia carne sola.
Io dirò vero, e tu 'l ridi tra' vivi
L'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: 'O tu del ciel, perché mi privi?
Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie;
ma io farò de l'altro altro governo'
(*Purg. V, 97-107*)

In questo passo Dante fa capire che la profonda contrizione è sufficiente per essere salvati, grazie all'incommensurabile misericordia di Dio, e la mediazione della Chiesa terrena perciò non è necessaria.⁴⁸⁸ Questa idea individualistica di Salvezza è confermata nello stesso canto dal Salmo L

constatazione da parte di Buonconte che i famigliari ancora vivi si sono dimenticati di lui, il tema dell'importanza delle preghiere dei vivi per le anime del Purgatorio. Molti critici hanno voluto concentrarsi sul tema della conversione del condottiero ghibellino (Pietropaolo, Scaglione). Più recentemente la critica, analizzando i versi dedicati a Buonconte e alle altre anime del canto V del *Purgatorio*, si è concentrata sul tema del corpo in termini strettamente fisici e medici (Angiolillo, Oliva). Per una lettura completa che mette in luce i vari temi trattati nel canto: Daniele Piccini, 'Canto V. Il canto dei morti "per forza"', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II.1 Purgatorio, canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (Roma: Salerno editrice, 2015), pp. 118-46. Per una lettura "verticale" dei canti V della *Commedia*: Robert Kirkpatrick, 'Massacre, Miserere and Martyrdom', in *Vertical Readings in Dante's Comedy: Volume 1*, ed. by George Corbett and Heather Webb (Cambridge: Open Book, 2015), pp. 97-118. Per una completa ed aggiornata bibliografia sulla figura di Buonconte e sul canto V del *Purgatorio*: Gianni Oliva, 'Il trittico dei morti di morte violenta: Iacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro, Pia dei Tolomei', in *Purgatorio. Paradiso*, a cura di Giancarlo Rati (Roma: Bulzoni, 2013), pp. 21-41; Ugo Piscopo, "'Purgatorio", V. Ovvero terrettrità e celestialità in attesa di pacificazione', *Critica Letteraria*, 168-169.3-4 (2015), 423-58.

⁴⁸⁸ Qui Dante ripristina l'idea pre-tomistica di penitenza, che ebbe in Abelardo il suo più eminente sostenitore: 'Cum hoc autem gemitu et contritione cordis, quam ueram penitentiam dicimus, peccatum non permanet, hoc est, contemptus Dei siue consensus in malum': Pietro Abelardo, *Petri Abaelardi Opera theologica, vol. 4, Scito te ipsum (Ethica)*, CCCM 190, a cura di Rainer M. Ilgner (Turnholt: Brepols, 2001), p. 19. In realtà il discorso di Pietro Abelardo è più sottile ed

cantato dalle anime penitenti dell'Antipurgatorio dove si trova anche Buonconte, ovvero il celebre *Miserere*, il Salmo penitenziale per eccellenza che rappresenta una richiesta di Misericordia divina dal valore fortemente personalistico, ispiratore di una visione religiosa autonoma, una redenzione che può diventare autorendizione nel rapporto personale con Dio senza alcuna mediazione ecclesiale,⁴⁸⁹ ricorda infatti Pietropaolo che questo salmo è quello 'in which religion is most clearly presented as an inner experience'.⁴⁹⁰ Dante vuole ribadire che, per essere Salvati, quello che conta è la contrizione, il sincero pentimento e l'individuale affidamento alle braccia misericordiose di Cristo perché solo Dio può veramente leggere in profondità i cuori di ogni uomo e che quindi può dare la Salvezza o condannare l'anima alla dannazione eterna. Emblematica in tal senso è anche la figura di Guido da Montefeltro,⁴⁹¹ figlio di Buonconte, politico astuto e abile condottiero, che due volte fu scomunicato e due volte si riconciliò con la Chiesa fino ad entrare nell'ordine francescano verso la fine della sua vita. Dante lo pone tra i dannati e lo ricorda per il 'fraudolento consiglio' che diede a papa Bonifacio VIII e che portò alla distruzione della città di Palestrina ed alla definitiva sconfitta della nemica

articolato; il teologo francese, infatti, spiega che con la sola contrizione il peccato e la pena sono cancellati da Dio, ma questo non è valido nella totalità dei casi. A volte potrebbero essere necessari, ma questo è il giudizio imperscrutabile di Dio che il fedele non può conoscere, di atti penitenziali per raggiungere la totale soddisfazione ed evitare, così, di espiare questo debito nei confronti Dio in Purgatorio. Al fine di evitare la prospettiva della purgazione ultraterrena, Pietro Abelardo consiglia la confessione sacramentale (anche se lui stesso non considera la Confessione un sacramento ma solo un'attitudine morale: '*Penitentia autem proprie dicitur dolor animi super eo in quo deliquit*', *Ethica*, 18) che serve a perfezionare il personale pentimento grazie anche ai consigli che il prete può dare per non peccare più o per dare una visione teologicamente corretta dei peccati commessi (*Ethica*, 24). Infine il prete può concedere la soddisfazione che deve essere eseguita dal penitente riconciliato anche se la soddisfazione assegnata come penitenza può non corrispondere al giudizio di Dio (*Ethica*, 25). Sulla figura di Abelardo all'interno del dibattito scolastico sulla Penitenza: Joseph Goering, 'The Scholastic Turn (1100-1500): Penitential Theology and Law in the Schools', in *A New History of Penance*, pp. 219-37; Sarah Hamilton, 'Penance in the Age of Gregorian Reform', *Studies in Church History*, 40 (2009), 47-73; Atria A. Larson, *Master of Penance: Gratian and the Development of Penitential Thought and Law in the Twelfth Century* (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2014); Kevin A. McMahon, 'Penance and Peter Abelard's Move Within', *The Saint Anselm Journal*, 6.2 (2009), 1-7.

⁴⁸⁹ Sull'importanza del *Miserere* e della salmodia penitenziale in Dante: Simone Cristaldi, 'Dante e i salmi', in *La Bibbia di Dante: esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 7 novembre 2009)*, a cura di Giuseppe Ledda (Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali: Longo, 2011), pp. 77-120, in particolare p. 102; Federici, 'Dante's Davidic Journey'; Hollander, 'Dante's Use of the Fiftieth Psalm'; Ledda, 'La danza e il canto dell'"umile salmista"'; Filippo Zanini, 'Liturgia ed espiatione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari e dei golosi', *L'Alighieri*, 34 (2009), 47-63, in particolare p. 48. Più in generale sulla percezione del *Miserere* e dei sette salmi penitenziali nel Medioevo: Ruiz Freites, 'Il Commento ai Salmi penitenziali di Innocenzo III e l'interpretazione biblica alla luce di san Tommaso', *Sacra Doctrina. Studi e ricerche*, 53.2 (2008), 54-114; Gianfranco Ravasi, *Miserere. Il più celebre salmo penitenziale* (Bologna: ESD, 2016).

⁴⁹⁰ Domenico Pietropaolo, 'The Figural Context of Buonconte's Salvation', *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 102 (1984), 123-34 (p. 128).

⁴⁹¹ Cf. Joseph Markulin, 'Dante's Guido da Montefeltro: A Reconsideration', *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 100 (1982), 25-40.

famiglia dei Colonna. Ma a Dante interessa mostrare la reale motivazione che portò l'astuto comandante ghibellino alla dannazione, ovvero il mancato pentimento dei peccati commessi, nonostante la sacramentale confessione in quanto, senza *contritio*, il sacramento non è valido; senza pentimento nemmeno Dio può assolvere i peccati.⁴⁹² Questo racconto è speculare a quello del padre Buonconte che si salva senza confessione sacramentale solamente grazie alla *contritio cordis*, quella che manca a Guido che, come evidenzia il poeta, non mostrò alcun segno di sincero pentimento: 'ciò che pria mi piaceva, allor m'increbbe, e pentuto e confesso mi rendei; ahi misero lasso! E giovato sarebbe.' (*Inf.* XXVII, 82-84).⁴⁹³ Dio può salvare l'uomo non confessato perché la sua Carità è incommensurabile. È proprio la Carità, e l'imperscrutabilità divina, che porta Dante, nella sua personale reinterpretazione del tema della Salvezza, a mettere in Paradiso Piccarda Donati nonostante non sia rimasta fedele al voto di castità. Piccarda, fattasi suora ancora giovanissima, entrò nel convento di S. Chiara a Monticelli, presso Firenze, dove fu clarissa e da dove il fratello Corso la trasse con forza per costringerla alle nozze con Rossellino della Tosa. Dante trasforma Piccarda in esempio di fragilità, di donna che ardentemente prosegue e vuole il bene ma è tradita dalla sua debolezza che la porta a mancare, sia pure involontariamente, al suo voto.⁴⁹⁴ Dante sottolinea il fatto che, nonostante

⁴⁹² Così Dante esprime questo concetto nella *Monarchia*: 'quod etiam facere ipse Deus non posset' (III, viii, viii). 'Il motivo per cui Dio non può assolvere il peccatore non pentito è che l'assoluzione senza pentimento è una contraddizione di termini (il pentimento è l'opposto della volontà di peccare), ed è impossibile che Dio compia ciò che è contraddittorio; non si tratta, beninteso, di una vera e propria "impossibilità di Dio", ma del fatto che non può darsi il caso che si realizzi ciò che è in contraddizione con il piano concepito dalla mente divina, che risponde a principi di non contraddittorietà': Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni e con la collaborazione di Diego Ellero (Roma: Salerno, 2013), p. 191.

⁴⁹³ Markulin illustra con chiarezza la finta conversione di Guido: 'the entire *conversio* was nothing more than a calculated attempt on Guido's part to trick his way into salvation, an attempt to deceive God! Far from having abandoned his subtle and deceitful tactics, Guido has pushed them to a kind of ultimate extreme - he has presumed to match wits with the Almighty. Once we realize that Guido never really repented, and never renounced evil ways, we see that even in Hell he remains "true to himself," that is, complex, devious, and calculating. Once we come to understand that Guido is still the master of deceit, then we can see his speech for what it really is: not an accurate account of what happened, but a very self-interested one, not the truth but a lie in which every individual detail is carefully constructed to exculpate Guido': *Dante's Guido*, p. 32. Sulla figura di Guido, e la contrapposizione tra i due Montefeltro: Teodoro Forcellini, 'I canti XXVI e XXVII dell'"Inferno" Dante alla luce delle fonti francescane', *Franciscana. Bollettino della Società Internazionale di Studi Francescani*, 17 (2015), 151-223; Pasquale Guaragnella, 'Fede cristiana e pentimento. Due storie della "Commedia" di Dante', *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 85-86 (2010-2011), pp. 73-86; Marco Santagata, '"Inferno" XXVII', in *Lectura Dantis Bononiensis. IV*, a cura di Emilio Pasquini e Carlo Galli (Bologna: Bononia University Press, 2014), pp. 143-55; Mirko Tavoni, 'Canto XXVII. Il "mal consiglio" del "nobilissimo nostro latino Guido Montefeltrano"', in *Lectura Dantis Romana. I.II Inferno*, pp. 851-89.

⁴⁹⁴ Perché, come spiega la stessa Piccarda i voti fatti in vita furono trascurati ('negletti'), restando per qualche aspetto inadempiti ('vòti').

l'incapacità di mantenere i voti, la donna sia comunque rimasta in fedele comunione con Dio, in un rapporto ancora personale, non mediato ('il suo segreto è affidato infatti a Dio solo' spiega Chiavacci) e la violenza umana sopraffecce il suo corpo, ma non la sua anima. Dante sembra quindi mettere in discussione l'incapacità per l'uomo di comprendere la volontà divina trasformando il rapporto religioso in una personale relazione tra uomo e Dio senza mediazione ecclesiastica.⁴⁹⁵

Il fiorentino, nonostante queste divergenze dottrinali, non vuole, nel suo desiderio di rinnovamento spirituale, ereticamente proporre nuove alternative religiose, infatti sempre ribadisce la sua fedeltà alla Chiesa e ad al Magistero,⁴⁹⁶ ma, nel solco di san Francesco, vuole proporre un creativo, ma ancorato alla tradizione, *reditus ad deum*. Il poeta spiega che è possibile essere salvati attraverso la sola Contrizione, senza l'intervento della Chiesa con l'assoluzione sacramentale, grazie all'azione diretta del Dio misericordioso, e con la mediazione della Vergine Maria 'face di caritate' (*Par.* XXXIII, 111). Solo Dio può scavare all'interno del cuore dell'uomo e solo Lui può giudicare rettamente, a dispetto di ogni apparenza e contro ogni giudizio umano. Dante vuole dimostrare che la terrena *peregrinatio* di ogni uomo non può essere in contrasto con il *Corpus mysticum*, ma attraverso esso, individuale ma all'interno dell'*Ecclesia militante* perché *extra Ecclesia nulla salus*, come scrive con autorità Bonifacio VIII nella sua *Bulla Unam Sancta*.⁴⁹⁷ Difatti, quando il Sommo Poeta descrive

⁴⁹⁵ 'Piccarda's story demonstrates the mystery of God's grace, or the fact that one's private relationship with God ultimately prevails over law and doctrine, and in a way that may defy logical explanations': Inga Pierson, 'Piccarda's Weakness: Reflections on Freedom, Force, and Femininity in Dante's Paradiso', *Speculum*, 94.1 (2019), 68-95 (p. 79). Anche perché come spiegato da Lansing: 'lack of resolve to return to the convent, her acquiescence to external force as the ultimate determinant of her [Piccarda] will, reflects an inconstancy of the will, one which has its origin in the loss of Christian faith': Richard H. Lansing, 'Piccarda and the Poetics of Paradox: A Reading of Paradiso III', *Dante Studies*, 105 (1987), 63-77 (p. 68).

⁴⁹⁶ Cf. in particolare: 'Chiesa', in ED con relativa bibliografia; Giovanni Galletto, *Il Vangelo secondo Dante; quando la Fede incontra la Poesia. Il Divino Catechismo della Commedia*, prefazione di S.E. Mons. Giampaolo Crepaldi (Verona: Fede & Cultura, 2013), soprattutto pp. 5-14; *Dante e i papi. Altissimi cantus: una riflessione a 40 anni dalla Lettera Apostolica di Paolo VI*, a cura di Lia Fava Guzzetta, Gabriella Di Paola Dollorenzo e Giorgio Pettinari (Roma: Studium, 2009). Sull'ecclesiologia dantesca vedere: *Dante and the Church: Literary and Historical Essays*, ed. by Paolo Acquaviva and Jennifer Petrie (Dublin: Four Courts Press for the UCD Foundation for Italian Studies, 2007); Paola Nasti, 'Dante and Ecclesiology', in *Reviewing Dante's Theology*, vol. I, pp. 43-88; Eadem, 'Of this World and the Other: Caritas-Ecclesiology in Dante's Paradiso', *The Italianist*, 27 (2007), 206-32.

⁴⁹⁷ 'Unam sanctam ecclesiam catholicam et ipsam apostolicam urgente fide credere cogimur et tenere, nosque hanc firmiter credimus et simpliciter confitemur, extra quam nec salus est, nec remissio peccatorum, sponso in Canticis proclamante: "Una est columba mea, perfecta mea. Una est matri(s) suæ, electa genetrici suæ;" quæ unum corpus mysticum repræsentat, cuius caput Christus Christi vero Deus': Bonifacio VIII, *Unam sanctam*, (18.11.1302), <<http://www.dtesis.univr.it/documenti/Persona/curr/curr681026.pdf>>. 'In questa bolla [*Unam Sanctam*] Bonifacio VIII [...] rivendicava quanto insegnato dal *Dictatus Papae* di san Gregorio VII e poi da Innocenzo III: ogni battezzato, compresi imperatori e re, è figlio della Chiesa e in quanto tale sottoposto a essa e al potere del romano pontefice. Tradotto

san Domenico e San Francesco, è attento ad evidenziare la loro totale adesione alla Chiesa perché: ‘sanctity does not concern only the relationship between the individual and his God, but must be realized in and through a community, and, vice versa, the community cannot prosper without the deeds of men of caritas’.⁴⁹⁸ Dante vuole contribuire, dato l’alto valore della sua missione come Poeta, con la sua genialità, e profondità teologica, al dibattito sulla teologia penitenziale del Medioevo offrendo le sue riflessioni e con coraggio proponendo le sue conclusioni.

Riassumendo, il problema penitenziale, fortissimo nella religiosità bassomedievale, era centrale sia nelle confraternite che in Dante. Il poeta, poi, condivide il lessico e le immagini delle laude nelle sue numerose annotazioni penitenziali. Ma il discorso penitenziale nelle confraternite si sviluppava in un discorso sulla riconciliazione sacramentale vista come un processo tripartito che partendo dall’atto di penitenza,⁴⁹⁹ doveva essere seguito dalla confessione e dalla soddisfazione. L’enfasi sulla confessione sacramentale aveva come scopo quello di ribadire che solo un sacerdote poteva, in quanto vicario di Cristo sulla terra, perdonare i peccati.⁵⁰⁰ In altre parole, l’assoluzione sacramentale era indispensabile alla giustificazione, anche per il più contrito dei penitenti.⁵⁰¹ Queste conclusioni conciliari non ebbero valore meramente teologico e religioso ma anche eminentemente sociale e politico, infatti decretavano la totale autorità della Chiesa sull’anima di ogni fedele, su

in termini politici, ciò significava la *plenitudo potestatis* del Pontefice romano sull’intera Cristianità e [...] sull’intero pianeta e sull’intera umanità. [...] Del resto, scrive esplicitamente che le “due spade” dello spirituale e del temporale risiedono entrambe nella Chiesa [...]. La spada spirituale deve essere utilizzata direttamente dal sacerdote, quella materiale dai sovrani, ma al servizio dello spirituale, e quindi agli ordini e sotto il controllo del sacerdote. [...] Pertanto, se il potere terreno degenera, deve essere giudicato dall’autorità spirituale, mentre lo spirituale può essere giudicato solo dal suo superiore spirituale. Quindi, il potere spirituale (ovvero il papa) non può essere giudicato da nessun uomo, eccetto Dio’: Massimo Viglione, *Cristianità e Medioevo* (Roma: Maniero del Mirto, 2019), p. 296. Per un’analisi della *bullae* papale e della politica ierocratica della Chiesa tra ‘200 e ‘300, oltre all’articolo già citato di Nasti (*Dante and Ecclesiology*): Emanuele Conte, ‘La bolla “Unam sanctam” e i fondamenti del potere papale fra diritto e teologia’, *Mélanges de l’école française de Rome*, 113.1 (2001), 663-84.

⁴⁹⁸ Nasti, ‘Caritas and Ecclesiology in Dante’s Heaven of the Sun’, p. 235.

⁴⁹⁹ La *contritio*, suggerisce l’Aquinata, diventa perfetta solo dopo l’assoluzione del prete e gli atti di soddisfazione per questo la riconciliazione sacramentale è necessaria, cf. Dallas G. Denery, *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World: Optics, Theology, and Religious Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 72-73.

⁵⁰⁰ Thomas N. Tentler, *Sin and Confession on the Eve of the Reformation* (Princeton: Princeton University Press, 1977), p. 19.

⁵⁰¹ Lynch e Adamo spiegano efficacemente questo punto: ‘Penitents had to be in a mental state of contrition, which is sorrow for their sins; they had to confess candidly to a priest; and he had to perform satisfaction for the sin, which was the penance that the priest imposed on them. If penitents fulfilled those conditions, the theologians taught that they were forgiven’: Joseph H. Lynch and Philip C. Adamo, *The Medieval Church: A Brief History*, second edition (Abingdon: Routledge, 2014), p. 296.

questo mondo e nel secondo regno ultramondano; il fedele, senza la mediazione della Chiesa con i sacramenti, veniva tagliato fuori dalla Visione Beatifica.⁵⁰² Dante recepisce solo in parte questa visione penitenziale, infatti se è vero che tutto il suo discorso comico è un invito alla penitenza e alla purificazione e spesso, allegoricamente, allude e promuove la confessione sacramentale (come nei tre gradini descritti in *Purg.* IX, 100-102,⁵⁰³ nella confessione di Dante a Beatrice in *Purg.* 30 o nella confessione parodica di *Inf.* XIX, 49-51) al contempo spiega, distaccandosi così dalla religiosità del suo tempo, che la sola *contritio* è sufficiente per essere Salvati grazie alla misericordia divina, che è un dono gratuito e non una ricompensa per i nostri meriti, come spiega Manfredi nel Purgatorio: ‘Orribil furon li peccati miei; / Ma la bontà infinita ha sì gran braccia’ (*Purg.* III, 121-22).

⁵⁰² Cf. John C. Moore, *Pope Innocent III (1160/61-1216): to Root Up and to Plant* (Leiden; Boston: Brill, 2003), in particolare pp. 248-50.

⁵⁰³ I tre stadi della confessione sembrano riemergere nel nono canto del Purgatorio quando Dante deve salire tre gradini per arrivare di fronte all’angelo della porta del Purgatorio in una ascesa dal sapore fortemente liturgico-penitenziale (*Purg.* IX, 73-145). Sull’interpretazione penitenziale di questi versi, così sintetizza Armour: ‘The early commentators are divided into two camps by the question of the order of the steps, and they also show some confusion and experience some logical difficulties in arguing from the steps as moral states to the steps as the three parts of the Sacrament of Penance. Yet, despite these anomalies, their overall interpretation has rarely been questioned’: Peter Armour, *The Door of Purgatory* (Oxford: Clarendon, 1983), p. 21. Armour, data l’impossibilità di parlare di sacramenti nell’aldilà, propone di leggere tutto il rito in chiave “morale”, quindi i tre gradi ‘represent a process which moves from some aspect of candour, through a phase associated with sin, to a final purification by love’: Ivi, p. 26. Su questi versi, oltre ai vari commenti e *lecturae dantis*, si consiglia: Corrado Calenda, “‘Purgatorio’ IX: le forme del sogno, i miti, il rito”, *Rivista di Studi Danteschi*, 1.2 (2001), 284-301 e Giuseppe Ledda, ‘Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una “lectura” di “Purgatorio” IX’, *Lettere Italiane*, 66.1 (2014), 3-36.

7. Conclusioni: l'estetica di Dante come unione e partecipazione al Trascendente

In questo studio si è cercato di dimostrare come il 'rapporto tra Dante e le confraternite altomedievali' sia un campo di studi 'ormai pronto per essere tracciato'.⁵⁰⁴ Abbiamo esaminato il contesto religioso che imperniava la Firenze del tempo di Dante e l'importanza che le confraternite ebbero nel modellare non solo l'ambiente spirituale e culturale fiorentino ma anche la vita dei laici devoti del tempo. Abbiamo anche fornito alcune ipotesi sui possibili contatti tra il mondo confraternale e Dante alla luce delle vicende biografiche del poeta. Abbiamo poi dimostrato come tante meditazioni teologiche confraternali si specchino nel testo dantesco e nella mentalità religiosa dell'Alighieri, soffermandoci soprattutto sulla raffinatissima riflessione estetico artistica che emerge in tanti momenti del viaggio dantesco e che si concretizza soprattutto negli *exempla* purgatoriali. Abbiamo poi dimostrato come il genere confraternale della lauda rappresenti una fonte privilegiata per la lingua nonché per la forma poetica della *Commedia* ed abbiamo presentato due esempi concreti, ovvero, l'eulogia a san Domenico e nella mariofania del canto XXIII del *Paradiso*. Abbiamo poi approfondito il tema del ballo come mezzo di lode divina sia in Dante che nelle confraternite ed infine abbiamo approfondito la meditazione sulla penitenza nella religiosità laicale nel tardo medioevo che il poeta sembra aver assorbito ma da cui, forte della sua posizione di poeta divinamente ispirato, si allontana per presentare un'originale, e personale, via per la Salvezza.

L'intero impianto che abbiamo presentato riguardo l'influenza della religiosità confraternale in Dante mira principalmente a ripensare l'approccio devozionale dell'Alighieri. Dante interpreta la sua funzione di poeta come riflessione religiosa, il suo essere artista viene racchiuso in un afflato salvifico, in un *reditus ad Deum* che deve essere compreso all'interno di una teologia estetica

⁵⁰⁴ Maldina, *Dante e la cultura teologica delle confraternite*, p. 398. Maldina spiega come non esista uno studio sistematico della complessa rete di relazioni che uniscono Dante con il mondo confraternale, e che 'la lacuna negli studi danteschi è evidente anche solo considerando che, a fronte della presenza delle voci *Disciplinati* e *Frati gaudenti*, manca del tutto in ED una voce sistematicamente dedicata alle confraternite tardomedievali': Maldina, *Dante e la cultura teologica delle confraternite*, p. 398, n. 118.

orientale di cui il mondo confraternale si fece portavoce, insieme agli ordini mendicanti ad esso collegato.

Dante, nella *Commedia* presenta l'arte come 'scienza' ('oh tu ch'onori scienza e arte' *Inf.* IV, 73), 'ragione' ('prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti' *Purg.* XXVI, 123) ed 'ingegno' ('perch'io lo 'ngegno e l'arte e l'uso chiami' *Par.* X, 43). Come spiega con lucidità Petrie: 'the word *arte* [nell'opera dantesca] [...] is flexible, covering a wide range of activities, usually involving some degree of knowledge, skill, intelligence, competence or ingenuity'.⁵⁰⁵ Questo aspetto "tecnico"⁵⁰⁶ e "creativo"⁵⁰⁷ dell'arte si unisce in Dante a valori religiosi e spirituali, alla trasmissione della Fede e alla contemplazione teologica.⁵⁰⁸ Essa infatti '[...] a Dio quasi è nepote' (*Inf.* XI, 105), in quanto 'se la natura è figlia di Dio, e l'arte figlia della natura, ne deriva che l'arte umana può dirsi in certo modo (quasi) nipote di Dio' (Chiavacci Leonardi): l'uomo cioè ha ereditato da Dio la facoltà creativa.⁵⁰⁹ In questo senso l'arte è creazione e glorificazione divina, è movimento dello Spirito Santo, come si intuisce in *Purgatorio* XXV allorquando Stazio descrive la formazione del feto umano e racconta di come Dio osservi con gioia quest'opera: 'o motor primo a

⁵⁰⁵ Jennifer Petrie, 'Art, "Arte", Artistry and the Artist', in *Nature and Art in Dante: Literary and Theological Essays*, ed. by Daragh O'Connell and Jennifer Petrie (University College, Dublin: Four Courts Press, 2013), pp. 11-24 (p. 13).

⁵⁰⁶ 'In Dante's time the primary connotation of the Latin and Italian words for "art" is not the visual arts [...]; instead, for him and his contemporaries, *arte*, among other acceptations, denotes craftwork, with the artist being primarily an artificer or artisan, someone concerned with making or producing things': Simon Gilson, 'Divine and Natural Artistry in the "Commedia"', in *Nature and Art in Dante*, pp. 153-86 (p. 160).

⁵⁰⁷ 'Many authorities from Cicero to Augustine, from Priscian to William of Conches, from Averroës to Aquinas, argues that the artisan was capable of developing a mental image unknown to nature, that this mental image could be superior to sensory reality, and that the mind had the power to enlarge or diminish it on the basis of memory, as well as to fabricate new things. [...] for Aquinas art is not only productive but also cognitive insofar as it may be related to ideas in the human mind; and he, like many other scholastics, repeated a tag taken from Averroës about the artisan producing things according to an exemplar in the intellect, a notion which allowed for a mental phase in the production of artefacts and is repeated by Dante in the *Convivio* (c.1304-8)': *ivi*, pp. 162-63.

⁵⁰⁸ 'As Dante the poet-theologian conceives of himself, what he is doing as poet and what he is doing as theologian constitute a single activity, so that the overriding principle of the *Commedia*'s composition is a strategy at once poetic and theological, the one because of the other': Denys Turner, "'Vernacularity" in Dante and Aquinas', in *Nature and Art in Dante*, pp. 211-34 (p. 215).

⁵⁰⁹ 'Ma che cosa distingue l'attività artistica da una costruttività generica? Nulla dal punto di vista del metodo, perché si tratta sempre della trasformazione di una materia data in un oggetto nuovo. Quello che cambia è [...] il livello della materia data e insieme il fine per cui si opera: se si lavora della terracotta per ottenere un vaso si produrrà un utensile; se si prende come materia da lavorare l'oggetto già prodotto e lo si decora in modo inedito, si trasformerà un vaso-utensile in un'opera d'arte. Il procedimento metodologico è lo stesso; a cambiare è caso mai il livello del fine del lavoro, che non ubbidisce più ad un'esigenza meramente pratica, ma a un'esigenza più "elevata", di bellezza': Elena Landoni, '*Or per empierci bene ogni desio*'. *Lingua e letteratura, fede e ragione, amore e libertà in Dante* (Mantova: Universitas Studiorum, 2014), p. 116. Come vedremo più avanti l'arte in Dante, unendosi alla Fede, assume un valore ben più alto, un valore sacrale.

lui si volge lieto / sovra tant' arte di natura [...] (70-71). Dio 'motor primo' si compiace di un tale capolavoro della natura, che da lui stesso ha origine, poiché 'a human being is the residue of God's spirit interacting with flesh' (Hollander nel suo commento della *Commedia, ad locum*). Modellata su quella divina, l'arte intesa come creazione umana dal valore estetico in Dante ha in *primis* un valore etico e teologico, è medium di significati spirituali utili per guidare il fruitore/fedele verso un'esperienza interiore di tipo devozionale, morale e talvolta mistica. L'opera d'arte cristiana deve infatti aprire gli occhi della mente e del cuore spingendo ogni persona verso l'alto in quanto l'arte, citando Benedetto XVI, 'manifesta la sete e la ricerca dell'infinito. Anzi, è come una porta aperta verso l'infinito, verso una bellezza e una verità che vanno al di là del quotidiano'.⁵¹⁰ Secondo quest'estetica cristiana, che è poi quella dantesca, ogni autentica estrinsecazione artistica è una specie di rivelazione, e ogni creazione artistica una forma di servizio divino; l'arte è quindi creazione che cerca di imitare, con tutti i limiti umani, il Padre creatore e diventa quindi forza teurgica che manifesta Dio.⁵¹¹ Vista da questa specola tutta cristiana, l'arte prende vita dalla Fede, vera linfa di ogni tipo di creazione estetica. Non a caso nella lettera *Venerabili fratri Paschali*, Benedetto XV commentando l'opera di Dante, ne esaltò 'la fiamma dell'ingegno e l'estro poetico' come segno dell' 'ispirazione della fede cattolica'.⁵¹²

⁵¹⁰ Udienda generale, Piazza della Libertà, Castel Gandolfo Mercoledì, 31 agosto 2011. Il testo e video dell'udienza consultabili al link: <http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/it/audiences/2011/documents/hf_ben-xvi_aud_20110831.html>. Per un discorso più approfondito tra Fede, bellezza e arte: Benedetto XVI, *L'Arte è una porta verso l'infinito. Teologia Estetica per un Nuovo Rinascimento*, a cura di Jean-Marie Gervais e Alessandro Notarnicola (Perugia: Fabrizio Fabbri Editore e Ars Illuminandi, 2017). Sulla sensibilità estetico-teologica di Dante si consiglia il sempre godibile: Alfonso M. Jannucci, *Teologia estetica e sociale della Divina Commedia di Dante Alighieri. Conferenze* (Napoli: Cav. Antonio Morano editore, 1892).

⁵¹¹ 'Nella "creazione artistica" l'uomo si rivela più che mai "immagine di Dio", e realizza questo compito prima di tutto plasmando la stupenda "materia" della propria umanità e poi anche esercitando un dominio creativo sull'universo che lo circonda. L'Artista divino, con amorevole condiscendenza, trasmette una scintilla della sua trascendente sapienza all'artista umano, chiamandolo a condividere la sua potenza creatrice. È ovviamente una partecipazione, che lascia intatta l'infinita distanza tra il Creatore e la creatura, come sottolineava il Cardinale Nicolò Cusano: "L'arte creativa, che l'anima ha la fortuna di ospitare, non s'identifica con quell'arte per essenza che è Dio, ma di essa è soltanto una comunicazione ed una partecipazione": Giovanni Paolo II, 'Discorso all'inaugurazione della mostra "Dante in Vaticano"', 30/05/1985, consultabile al link: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1985/may/documents/hf_jp-ii_spe_19850530_mostra-dante.html>.

⁵¹² L'Alighieri, 'ispirato dalla luce della Fede', scrisse la *Commedia* con l'unico obiettivo di 'glorificare la giustizia e la provvidenza di Dio', in *Venerabili fratri Paschali archiepiscopo ravennatensium et cerviensium episcopo Benedictus PP. XV*, lettera scritta nel 1914 all'arcivescovo di Ravenna nel quale il papa dichiara la propria sentita partecipazione alle future celebrazioni per il VI centenario della morte di Dante. Il testo della lettera si può trovare in *Dante e i Papi*, pp. 191-93. Sul pensiero di Benedetto XV riguardo a Dante si veda: Antonio Scottà, 'Benedetto XV e la Chiesa di Dante, "Madre piissima" e "Sposa del Crocifisso"', in *Dante e i papi*, pp. 51-64.

La *Commedia*, concepita da un poeta cristiano, è scritta per essere bella, ed il bello, che nell'universo cristiano coincide con il Vero per una sua intrinseca caratteristica ontologica,⁵¹³ provenendo da Dio deve necessariamente ricondurre a Lui.⁵¹⁴ In quanto testimonianza suprema della sua fede, ispirata dalla Grazia e scritta per glorificare Dio, la *Commedia* si presenta come voce della verità ovvero del *verbum*,⁵¹⁵ vero 'racconto teologico'⁵¹⁶ in cui la teologia 'diviene poesia del divino'.⁵¹⁷ Così vista, però, l'arte di Dante non è semplice appendice di concetti teologici ma è *locus theologicus*,⁵¹⁸ e cioè non solo approfondimento ermeneutico ed epistemologico⁵¹⁹ ma anche esperienza religiosa (finanche mistica), disvelamento di verità ultime, contatto con l'alterità e quindi Rivelazione per il lettore.⁵²⁰

⁵¹³ Cf. Umberto Dove, *Arte e beni culturali negli insegnamenti di Giovanni Paolo II* (Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2008), p. XIX.

⁵¹⁴ 'Comme oeuvre d'art, la fin de la Divine Comédie n'est que d'être belle; comme oeuvre d'art au service d'une fin morale et religieuse, le poème sacré se propose d'inviter l'homme a bien user de sa liberté pour mériter d'être récompensé par la justice divine et éviter le châtement': Étienne Gilson, *Dante et Béatrice, Etudes dantesques* (Paris: Vrin, 1979), p. 211. La *Commedia* è una "bella menzogna", mais ce ne mensonge littéral compte sur sa beauté pour séduire les esprits et les coeurs à la vérité morale, allégorique et mystique dont il est le véhicule': ivi, p. 212. '[The *Commedia*] is a poem about beauty, and is itself a pedagogy of beauty that leads both the pilgrim and the reader upward, to a more and more expansive vision of God, even if there is an inescapable fissure between what is seen and what can be said or represented properly about it': Martin, 'Geography of Stars, Metaphysics of Light', p. 142.

⁵¹⁵ In questa ottica devono leggersi i versi della sua incoronazione poetica di *Par. XXV*, 1-12. Per Dante il poeta è colui che dà testimonianza suprema della Fede cristiana: 'Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra, / sì che m'ha fatto per molti anni macro, / vinca la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov' io dormi' agnello, / nimico ai lupi che li danno guerra; / con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesimo prenderò 'l cappello; / però che ne la fede, che fa conte / l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi / Pietro per lei sì mi girò la fronte.'" (*Par. XXV*, 1-12).

⁵¹⁶ Giovanni Paolo II, 'Discorso all'inaugurazione della mostra "Dante in Vaticano"'.
⁵¹⁷ Giovanni Fallani, *Dante poeta teologo* (Milano: Marzorati Editore, 1965), p. 6. 'Se scomparisse o si attenuasse la sua sostanza teologica, la *Commedia* si sfascerebbe, perdendo insieme la sua progettazione, la sua consistenza e la sua ispirazione, rappresentando la fede la materia della poetica, meglio, la materia trasfigurata in poesia': Inos Biffi, *La poesia e la grazia nella Commedia di Dante* (Milano: Jaca Book, 1999), p. 15. Similmente Cordovani: 'Dante fu veramente teologo, e in gran parte teologica è la dottrina variamente diffusa nel poema sacro, [...] che è la più grande traduzione del Vangelo in forma italica, il connubio più bello della scienza divina e della poesia umana': Mariano Cordovani, 'La teologia del Purgatorio nella seconda Cantica di Dante', in Idem, *Saggezza e santità. Meditazioni filosofiche* (Milano: Edizioni Lega Eucaristica, 1931), pp. 101-13 (p. 105).

⁵¹⁸ Cf. Norbert Mojszyn, 'Art as a Locus Theologicus in the Reflection of Artists', in *Warszawskie Studia Pastoralne*, 19 (2013), 305-32. Sull'arte come "luogo teologico" vedere anche: Pavel Evdokimov, *L'art de l'icône: théologie de la beauté* (Paris: Desclée De Brouwer, 1970), pp. 25-38 e 157-162.

⁵¹⁹ 'La teologia, dunque, secondo la logica della fede cristiana, è l'espressione dell'esigenza umana di saperne di più; non pago della certezza circa di dati dogmatici (sufficienti a vivere in Cristo, che è [...] "la via, la verità, la vita", ma insufficienti per il desiderio di visione che è propria dell'intelligenza), impaziente nell'attesa della visione beatifica, l'homo viator cerca incessantemente di riempire di intelligibilità le zone d'ombre del mistero. In altri termini, la teologia mira a colmare in qualche modo (con sviluppi narrativi, con approfondimenti concettuali o con immagini di persone e di ambienti) le lacune cognitive intrinseche alla rivelazione dei misteri soprannaturali.': Antonio Livi nell'introduzione di: François Livi, *Dante e la teologia. L'immaginazione poetica nella "Divina Commedia" come interpretazione del dogma* (Roma: Leonardo da Vinci, 2008), p. 8.

⁵²⁰ Cf. Grzegorz Strzelczyk, *L'esperienza mistica come locus theologicus. Status quaestionis* (Lugano, Eupress-FTL, 2015).

La fede, tuttavia, non è sufficiente per ‘removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis’ (*Ep.* XIII, 39), dalla specola del cristianesimo c’è bisogno dell’intervento divino attraverso lo Spirito Santo (l’ispirazione divina) l’unico che può realmente vivificare il verso poetico e quindi renderlo fruttifero. Dante comprende bene questo punto tanto che ‘la poetica fondamentale della *Divina Commedia* è il tema dello Spirito Santo. Questo determina precisamente lo stato e l’oggetto del testo, il compito e la missione del poeta, e infine la figura del lettore accanto alle figure retoriche che tendono ad esprimere in modo tangibile ciò che pare ineffabile’.⁵²¹ Dichiarandosi ispirata dallo Spirito Santo, la *Commedia*, è essa stessa presenza divina, finestra aperta verso la deità, veicolo e strumento di santificazione. Accolta in questa prospettiva, l’arte dantesca ha valore quasi sacramentale: essa, come i sacramenti, trasmette la vita divina all’uomo, è segno e mezzo di Grazia perché gli uomini possano ricevere la vita e la santità di Dio. In questo senso l’estetica dell’opera si avvicina perciò alla concezione bizantino-confraternale dell’arte come visione mistica e contemplativa dell’elemento estetico che è soprattutto essenza religiosa e teologica.⁵²² L’estetica dantesca, intesa come presenza divina, sincretizzando l’esperienza letteraria con quella iconografica ed immaginifica, si avvicina alla teologia espressa dalle icone orientali ovvero immagini sacre, al contempo letterarie ed iconiche in quanto l’opera non è “dipinta” ma “scritta” perché è la parola di Dio scritta con l’immagine⁵²³ e Dante, lo sappiamo bene, si considera ‘scriba dei’ mero strumento dello Spirito Santo in quanto ‘unicus [...] dictator est Deus’ (*Mn.* III, 4, 11).⁵²⁴

⁵²¹ János Kelemen citato da Beata Tombi in: ‘Il poeta dello Spirito Santo’, *Nuova Corvina*, 7 (2000), 281-84 (p. 282). Lo Spirito Santo in Dante è ‘eterno amore’ (*Par.* VII, 22 e *Par.* XXIX, 18) e quindi forza creatrice, la Creazione stessa è opera non solo di Dio ma di tutta la Trinità e quindi anche dello Spirito Santo: ‘Guardando nel suo Figlio con l’Amore / Che l’uno e l’altro eternamente spira, / lo primo e ineffabile Valore / quanto per mente e per loco si gira / con tant’ordine fé, ch’esser non puote / senza gustar di lui ciò rimira.’ (*Par.* X, 1-6).

⁵²² ‘The image was considered primarily as a liturgical object and secondarily as a work of art. The image represents its prototype (art as *mimesis*). Their relation is based on resemblance, which at first is an external one but it becomes internal, due to the anthropological premises of Byzantine thought and to a peculiar participation of the image in the prototype.’: Zografidis, ‘Aesthetics, Byzantine’, p. 34.

⁵²³ ‘Tradizionalmente si parla di “scrivere” un’icona e non di dipingerla’: Opie, *Nel mondo delle icone*, p. 63.

⁵²⁴ Wilson spiega la discussione bassomedievale sul ruolo, e l’autonomia, dell’*auctor*: ‘By Dante’s time Aristotelian ideas of causality had been introduced as a framework to explain the relative positions of human and divine authors. The author, or *auctor*, is termed the efficient cause and is thus ultimately responsible for the creation of the text. In the case of Scripture this is God, which leaves little room for the human author. The idea was then developed by Albert the Great and Thomas Aquinas in particular, so that by the later part of the thirteenth century we find the efficient cause divided between primary and secondary (or instrumental) efficient causes, thus granting measured of autonomy and individuality to the human writers of Scripture’: Robert Wilson, ‘Inspiration and Art in “Purgatorio”’, in *Nature and Art in Dante*, pp. 51-77 (p. 73).

Per esprimere la sua intrinseca potenza religiosa e quindi salvifica, però, come l'arte iconografica orientale e confraternale, la *Commedia* ha bisogno del contributo attivo del lettore/ascoltatore/fedele non solo dal punto di vista spirituale ma anche da quello performativo.⁵²⁵ La *Commedia*, infatti, soprattutto nel *Paradiso*, come le icone, è esperienza religiosa totalizzante, sensitiva e sensoriale che stimolando la memoria porta il lettore, attraverso la riemersione di un passato storico e biblico, la narrazione del presente e l'attesa escatologica, alla presenza della deità in un percorso di purgazione ed ascesa guidato da *Dante agens*.⁵²⁶ Il poema, forza teurgica che manifesta Dio, letto da questo punto di vista, è opera eminentemente liturgica. Il processo spirituale in Dante, e nell'icona, deve essere analizzato, perciò, nel contesto dell'*aisthesis* ovvero della 'sensory and sensual experience'⁵²⁷ che annulla ogni barriera tra il 'knowing and sensing, *noesis* and *aesthesis*'⁵²⁸ del processo conoscitivo religioso che è mediazione della produzione, scoperta ed appropriazione del soggetto artistico.⁵²⁹

Se dunque l'arte per Dante è teologia, ovvero innalzamento culturale e religioso, guida verso la Salvezza che parte dall'esperienza sensuale del lettore, nella giusta predisposizione spirituale ed intellettuale, che intraprende un percorso di purificazione, accompagnato dallo Spirito Santo, in un continuo scambio dialogico tra lui e l'opera d'arte, tra lui e Dante *auctor* che porta alla deificazione,⁵³⁰

⁵²⁵ 'La *Commedia*, contenendo un messaggio salvifico, che deve convincere e indurre alla conversione, si apparenta a un discorso parentetico di ammonizione e di sollecitazione, in cui la reazione del lettore importa assai al suo autore; il rapporto che lega *auctor* e *lector*, a questo punto, è divenuto il medesimo che, analogicamente, lega il lettore della Sacra Scrittura al profeta': Erminia Ardissino, 'Il lettore collaborativo di Dante Alighieri', in *Il lettore nel testo*, a cura di Aldo Nemesio (Torino: Nuova Trauben, 2017), pp. 13-29 (p. 15).

⁵²⁶ Sull'importanza dei sensi in chiave teologica e spirituale nella *Commedia*: Valentina Atturo, 'Il "Paradiso" dei sensi. Per una metaforologia sinestetica in Dante', *Critica del testo*, 14.2 (2011), 425-64; Edward G. Miller, *Sense Perception in Dante's 'Commedia'* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996).

⁵²⁷ Pentcheva, 'The Performative Icon', p. 631.

⁵²⁸ Stefanie Knauss, 'Aisthesis. Theology and the Senses', *Crosscurrents*, 63 (2013), 106-21 (p. 118). Il discorso di Knauss sul concetto di *aisthesis* trattato da un punto di vista eminentemente teologico, discorso che non si occupa di Dante, credo possa aiutare a comprendere il carattere artistico-spirituale della *Commedia* e la concezione estetica del Poeta. Sul concetto di arte come *aisthesis*, così scrive Mojżyn: 'practising theology through art is based on and, at the same time, confirms the fact that man was created in the image and likeness of God (Gen 1,26); he gets to know the world and himself through senses, mind and life experience. simultaneously, he meets God': 'Art as a locus theologicus', p. 318.

⁵²⁹ Gesa E. Thiessen, *Theological Aesthetics: A Reader* (London: SCM, 2004), p. 1. L'opera dantesca si colloca quindi all'interno della 'theological aesthetics that interprets the objects of aesthetics - sensation, the beautiful, and art - from the proper theological starting point of religious conversion': Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 23.

⁵³⁰ 'La fin propre de la *Divine Comédie* n'est pas spéculative. En tant que, comme oeuvre d'art, elle entend servir une vérité, elle s'ordonne vers une vérité pratique. "la genre de philosophie dont relève (la *Comédie*) dans l'ensemble et dans les détails, est la morale, ou *Ethique*, car n'est pas pour spéculer, mais en vue de l'action, qu'on l'a conçue dans son

si intuisce quanto sia centrale in Dante la completa dedizione del lettore.⁵³¹ La *Commedia* propone una lettura in cui la relazione tra autore, opera e lettore diventa un processo di creazione e ri-creazione del soggetto letterario, che parla ad ognuno con una lingua diversa fermo restando inalterato il messaggio di salvezza che trasforma il lettore stesso.⁵³² Questo tipo di interazione è di stampo biblico:⁵³³ i versi poetici sono Kerigma, ovvero proclamazione apostolica della Salvezza attraverso l'opera redentrice di Gesù Cristo.⁵³⁴ Nell'universo dell'estetica cristiana, la *Commedia* è scritta per trasformare la parola in un incontro con la deità in cui il testo deve essere letto, ascoltato, toccato, contemplato, in cui il testo diventa perciò opera performativa e multisensoriale come tanti testi liturgici e paraliturgici del tempo e come le pitture confraternali, che non solo volevano catechizzare il lettore/fedele ma soprattutto trascinarlo verso una mistica ascensione a Dio. Dante presenta il suo 'poem of salvation',⁵³⁵ come una koinonia⁵³⁶ (una partecipazione in Cristo) un'opera artistica di stampo anagogico che, dato il suo sostrato salvifico, vuole essere percepito come un'icona, una

ensemble comme dans son détail". Et, comme pour lever toute equivoque, l'auteur continue: "En effet, même si en quelque endroit et quelque passage on discute comme s'il s'agissait d'un problème spéculatif, on ne le fait pourtant pas en vue de ce problème spéculatif, mais en vue de l'action". La vérité que sert la Divine Comédie est donc une vérité pratique. C'est même la plus haute, puisqu'il s'agit de conduire l'homme à sa fin dernière, la béatitude divine": Étienne Gilson, 'Poésie et théologie dans la Divine Comédie', in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana e sotto il patrocinio dei Comuni di Firenze, Verona e Ravenna (20-27 Aprile 1965)* (Firenze: Sansoni, 1965-1966), p. 210. Sulla deificatio in Dante vedere in particolare: Vittorio Montemaggi, *Reading Dante's Commedia as Theology: Divinity Realized in Human Encounter* (New York, N.Y.: Oxford University Press, 2016) e Marco Ariani, 'Canto I. "Alienatus animus in corpore": deificazione e ascesa alle sfere celesti', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. I. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (Roma: Salerno, 2015), pp. 27-60.

⁵³¹ Sul rapporto tra Dante ed il lettore vedere soprattutto: Erich Auerbach, 'Gli appelli di Dante al lettore', in Idem, *Studi su Dante*, prefazione e nota ai testi di Dante Della Terza (Milano: Feltrinelli, 1984), pp. 309-23; Sabrina Ferrara, 'Il rapporto con il lettore: prologhi e appelli', in Eadem, *La parola dell'esilio. Autore e lettori nelle opere di Dante in esilio* (Firenze: Franco Cesati, 2016), pp. 173-204; Giuseppe Ledda, 'Creare il lettore, creare l'autore: Dante poeta negli appelli al lettore', in Idem, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante* (Ravenna: Longo, 2002), pp. 117-58.

⁵³² Sul potere trasformante della *Commedia* così si esprime papa Benedetto XV: 'sappiamo [...] che parecchie anime, allontanatesi da Cristo senza averlo tuttavia rinnegato, dopo aver letto e studiato l'opera di Dante, dapprima hanno ammirato, per effetto della grazia divina, la verità della fede cattolica, e in seguito sono entrate con sublime gioia nel seno della chiesa': lettera enciclica *In praeclara summorum*, in *Enchiridion delle encicliche. Vol. 4, Pio X, Benedetto XV (1903-1922)* (Bologna: Edizione Dehoniane, 1998), pp. 704-19 (p. 717).

⁵³³ Così Inos Biffi: 'nella *Commedia* - tutta [...] attraversata dal "desiderio di vedere Dio" - il poeta "fa della sua vicenda un "exemplum" per tutta l'umanità". Ecco perché il Singleton può scrivere: "Il viaggio del poema è il viaggio dell'inquieto cuore cristiano e la sua presenza nella struttura costituisce il vero pulsare dell'opera tutta": *Di luce in luce*, p. 35.

⁵³⁴ David H. Higgins, *Dante and the Bible: An Introduction* (Bristol: University of Bristol Press, 1994), pp. 1-17, in particolare p. 3. Cf. anche: Alberto Forni, 'Kerygma e adattamento. Aspetti della predicazione cattolica nei secoli XII-XIV', *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, 89 (1982), 261-348.

⁵³⁵ Lino Pertile, 'Works', in *Dante in context*, pp. 475-508 (p. 494).

⁵³⁶ Sul concetto di Koinonia: Georg Panikulam, *Koinōnia in the New Testament: a Dynamic Expression of Christian Life* (Roma: Pontificio istituto biblico, 1979).

Presenza sensibile, che stimola il dialogo spirituale tra mondo visibile e mondo invisibile, un incitamento a trascendere il *maelstrom* della realtà terrena per ascendere al regno delle Verità ultime.⁵³⁷ La *Commedia*, quindi, è artisticamente Eucarestia, un lembo del mantello del fuoco divino attraverso il quale il lettore, deificato, diventa fontana della Carità divina ('Alfa e O [...] di quanta scrittura / mi legge Amore o lievemente o forte' *Par.* XXVI, 16-18) che assimila tutti allo Spirito Santo.

⁵³⁷ 'The picture may lead to an encounter between man and God incarnate, who penetrates a believer and fills him with grace. The holy picture is neither a simple illustration nor decoration: it is a symbol and representation of the mystery of Incarnation that reveals to the human eye the spiritual message emerging from the Word addressed to the ears and heart of man. The picture as a medium of a certain form and meaning belongs to the symbolic culture and has specific properties and functions. In addition to its aesthetic function, it can perform educational, cognitive, utilitarian or worship roles. The picture [...] may have a cathartic character, the power to purify through individual experience sublimated to the level of higher values, to the transcendentals: beauty, goodness and truth. In religious terminology, it means moving the values of the *profane* to the domain of the *sacred*': Mojżyn, 'Art as a *Locus Theologicus*, p. 310.

Tavole

Figura 1: *Madonna del Popolo*, Maestro di Sant'Agata, 1268 ca., Basilica di Santa Maria del Carmine, Firenze.



Figura 2: *Madonna del Bordone*, Coppo di Marcovaldo, 1261, basilica di Santa Maria dei Servi a Siena.



Figura 3: *Annunciazione*, Bartolomeo, 1252, basilica della Santissima Annunziata di Firenze.



Figura 4: *Madonna della Misericordia*, Bernardo Daddi (1342) opera commissionata dalla Confraternita della Misericordia del Bigallo, Museo del Bigallo, Firenze.

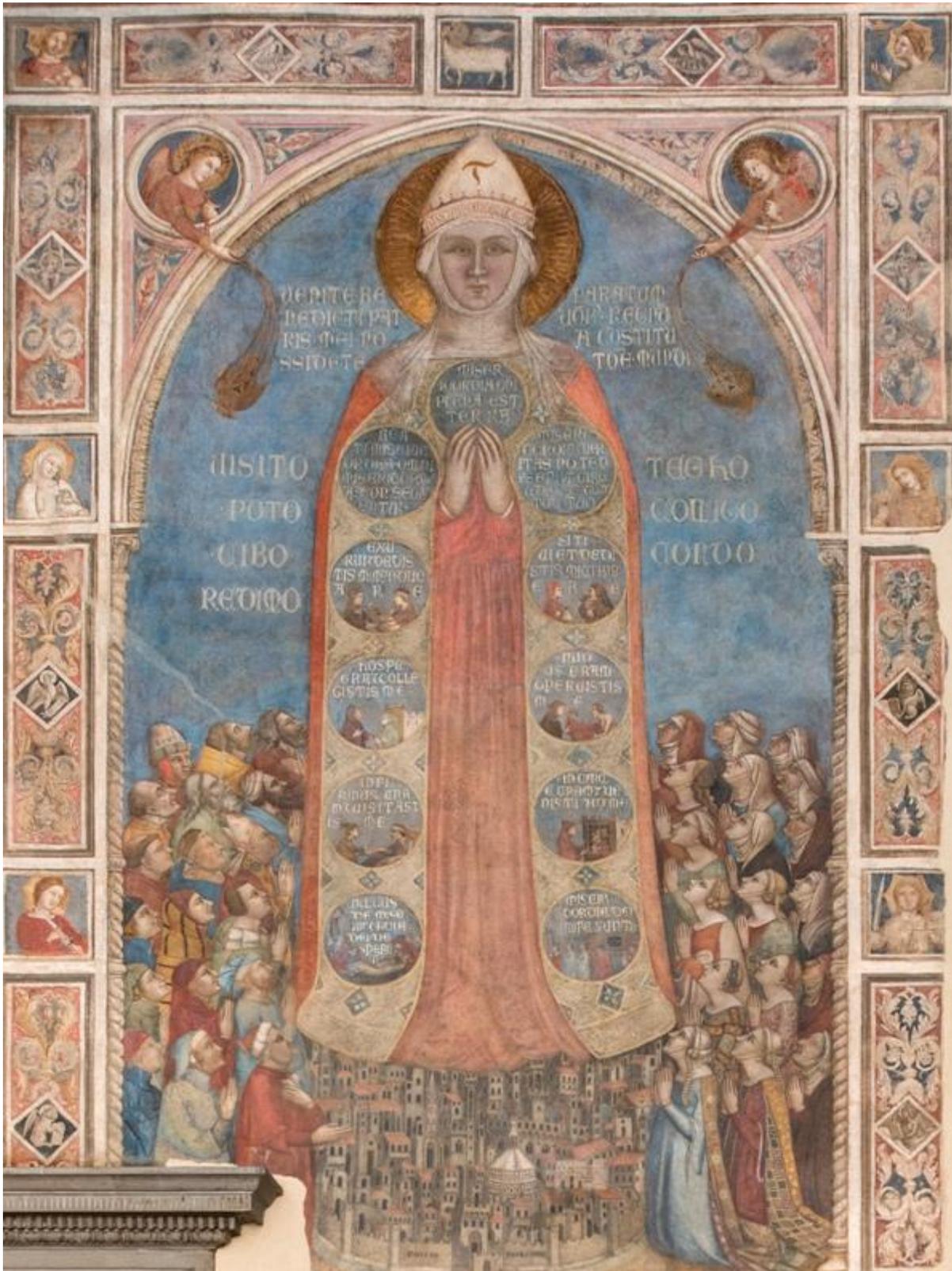


Figura 5: *Madonna Rucellai*, o *Madonna dei Laudesi*, Duccio di Buoninsegna, commissionato dalla Compagnia dei Laudesi della chiesa di Santa Maria Novella di Firenze, 1285.



Figura 6: *Dormitio virginis*, Pietro Cavallini, Santa Maria in Trastevere, 1291 ca..



Figura 7: *Dormitio virginis*, Jacopo Torriti, Santa Maria Maggiore, 1295-1296.



Figura 8: Veronica, Basilica di San Pietro, Roma.



Figura 9: esposizione della Veronica, Roma, immagine tratta dal catalogo della mostra Veronica route, consultabile al link: <https://veronicaroute.com/2020/06/08/la-veronica-romana-3/>



Figura 10: *Madonna dell'Impruneta*, attribuita a San Luca, santuario di Santa Maria dell'Impruneta, XI secolo.



Figura 11: *Icona della Natività di Cristo*, XV secolo, Museo Bizantino, Atene.



Figura 12: *Natività di Cristo*, autore bizantino ignoto, XVI secolo, Segrédakis collection.



Figura 13: *Natività*, Andrej Rublëv, XIV secolo, Galleria Tret'jakov, Mosca.



Figura 14: *San Francesco e scene della sua vita*, Maestro del San Francesco Bardi, 1250-1260 ca., Chiesa di Santa Croce, Firenze.



Figura 15: *San Francesco e storie della sua vita*, Bonaventura Berlinghieri, 1235, chiesa di San Francesco, Pescia.



Figura 16: *Madonna di Orsanmichele*, Bernardo Daddi, 1347, chiesa e museo di Orsanmichele, Firenze.



Figura 17: *Magnus Liber Organi*, f. 428r, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 29.1, Firenze.

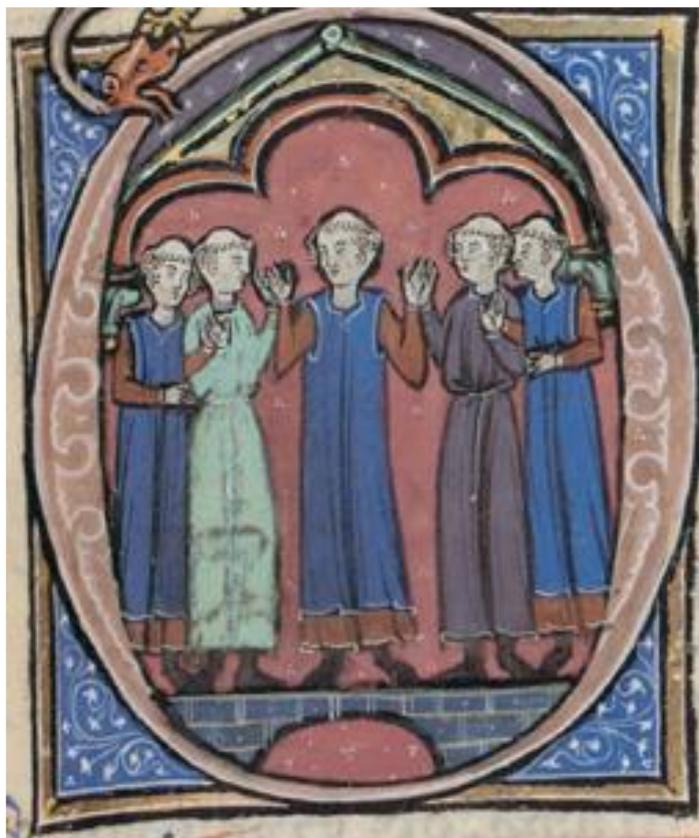


Figura 18: Codice Palatino 418 (già Banco Rari 217), f. 58v, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.



Figura 19: Lauda 4 del BR 18.



Figura 20: Alta Trinità Beata, laudario di sant'Agnese, Pacino Di Bonaguida, 1320.



Figura 21: Alta Trinità Beata, Laudario di sant'Agnese, Pacino Di Bonaguida, 1320, particolare.



Figura 22: Alta Trinità Beata, Laudario di sant'Agnese, Pacino Di Bonaguida, 1320, particolare.



Figura 23: Lauda a sant'Agnese, Laudario di Sant'Agnese, Pacino Di Bonaguida, 1320.



Figura 24: Lauda a sant'Agnese, Laudario di Sant'Agnese, particolare, Pacino Di Bonaguida, 1320.



Figura 25: Lauda a sant'Agnese, Laudario di Sant'Agnese, particolare, Pacino Di Bonaguida, 1320.



Figura 26: Alta Trinità beata, lauda 10, BR 10.



Figura 27: Alta Trinità beata, laudario di Sant'Agnese, particolare.



Figura 28: *Trinità*, chiesa di San Vitale, Ravenna.

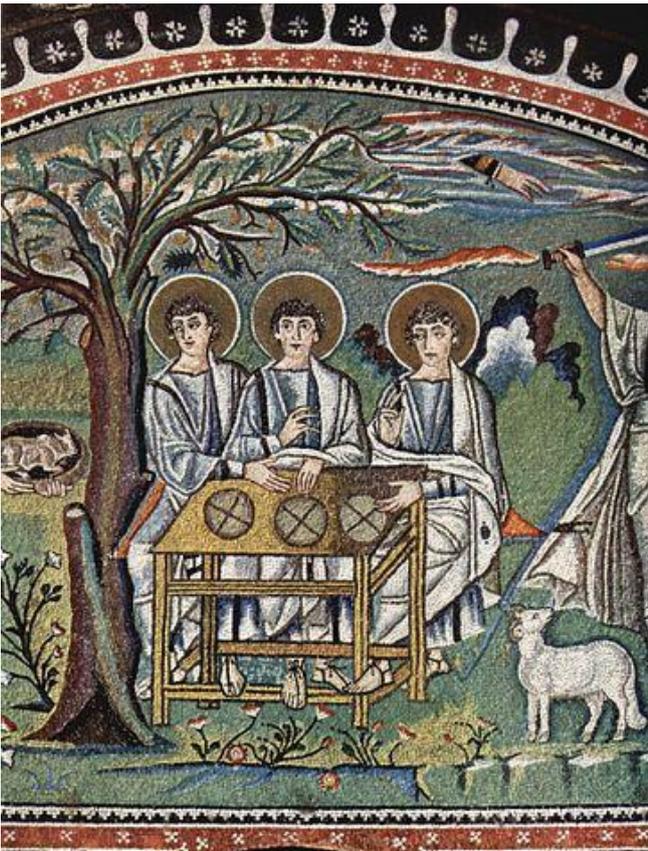


Figura 29: *Allegoria ed effetti del buon governo*, 1338-1340, dettaglio, Ambrogio Lorenzetti, Sala della Pace, Palazzo Pubblico di Siena.



Figura 30: IOAII del Museo Meermanno-Westrenianum all'Aia.



Figura 31: *Die iudicii*, lauda 99 nel BR 19.



Bibliografia

Opere di Dante

Convivio, a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis, in *Opere minori*, vol. 1, parte 2 (Milano-Napoli: Ricciardi, 1988)

Epistole, a cura di Anna Frugoni e Giorgio Brugnoli, in *Opere minori*, vol. 1, parte 1 (Milano-Napoli: Ricciardi, 1979), pp. 505-643.

La Commedia, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll. (Firenze: Le Lettere, 1994)

Monarchia, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni e con la collaborazione di Diego Ellero (Roma: Salerno, 2013)

Vita Nova, a cura di Luca C. Rossi (Milano: Mondadori, 2016)

Quaestio de aqua et terra, a cura di Francesco Mazzoni, in Dante Alighieri, *Opere minori*, vol. 2, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini e Francesco Mazzoni (Milano-Napoli: Ricciardi, 1979)

Opere citate

Acquaviva, Paolo and Petrie, Jennifer, eds., *Dante and the Church: Literary and Historical Essays* (Dublin: Four Courts Press for the UCD Foundation for Italian Studies, 2007)

Adiprasetya, Joas, *An Imaginative Glimpse: The Trinity and Multiple Religious Participations* (Eugene, OR: Pickwick Publications, 2013)

Akbari, Suzanne C., *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory* (Toronto; London: University of Toronto Press, 2004)

Al Kalak, Matteo e Lucchi, Marta, *Gli statuti delle confraternite modenesi dal X al XVI secolo* (Bologna: Clueb, 2011)

---, *Il Laudario dei disciplinati. Preghiere, invocazioni e laude dei confratelli modenesi nei secoli XV-XVII* (Modena: Mucchi, 2005)

Alexander, Jonathan G., 'Dancing in the Streets', *The Journal of the Walters Art Gallery*, 54. *Essays in Honor of Lilian M. C. Randall* (1996), 147-62

Anna Comnena, *The Alexiad of Anna Comnena*, ed. by Edgar R. A. Sewter (Harmondsworth: Penguin Books, 1979)

Antonelli, Roberto, 'L'Ordine domenicano e le letterature nell'Italia pretridentina', in *Letteratura italiana*, collana diretta di Alberto Asor Rosa (Torino: Einaudi, 1982), vol. I: 'Il letterato e le istituzioni', pp. 681-728

Antonova, Clemena, *Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God* (Burlington Ashgate, 2010)

Apollonio, Mario, 'Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche', in *Il movimento dei disciplinati nel VII centenario del suo inizio, (Perugia, 1260); convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, a cura di Lodovico Scaramucci (Spoleto: Panetto e Petrelli, 1962), pp. 395-433.

- Apostolos-Cappadona, Diane, 'Scriptural Women Who Danced', in *Dance as Religious Studies*, ed. by Dough Adams and Diane Apostolos-Cappadona (Eugene, OR: Wipf & Stock, 1993), pp. 95-108
- Appleby, David, 'Beautiful on the Cross, Beautiful in his Torments: the Place of the Body in the Thought of Paschasius Radbertus', *Traditio*, 60 (2005), 1-46
- , 'Instruction and Inspiration Through Images in the Carolingian Period', in *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, ed. by John J. Contreni e Santa Casciani (Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2002), pp. 85-112
- Aranci, Gilberto, *Il laudario fiorentino del Trecento* (Fraternità dei laici di Arezzo, Biblioteca trivulziana, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Montespertoli, Firenze: Aleph, 2002)
- Arcangeli, Alessandro, 'La Chiesa e la danza tra tardo Medioevo e prima età moderna', *Ludica*, 13-14 (2007-2008), 199-207
- , *Davide o Salomè?: il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna* (Roma; Viella; Treviso: Fondazione Benetton studi ricerche, 2000)
- Ardissino, Erminia, 'Il lettore collaborativo di Dante Alighieri', in *Il lettore nel testo*, a cura di Aldo Nemesio (Torino: Nuova Trauben, 2017), pp. 13-29
- , *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante* (Roma: Libreria editrice vaticana, 2009)
- Ariani, Marco, 'Canto I. "Alienatus animus in corpore": deificazione e ascesa alle sfere celesti', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 1. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (Roma: Salerno, 2015), pp. 27-60
- , 'Domenico e la "plenitudo scientiae"', in *Purgatorio. Paradiso*, a cura di Giancarlo Rati (Roma: Bulzoni, 2013), pp. 185-210
- , *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante* (Roma: Aracne, 2010)
- Armour, Peter, *The Door of Purgatory* (Oxford: Clarendon, 1983)
- Armstrong, Herbert A., 'Some Comments on the Development of the Theology of Images', *Studia Patristica*, 9.3 (1966), 117-26
- Ashmann, H. P. J. M., *Le culte de la Sainte Vierge et la littérature française profane du moyen âge* (Utrecht, Nimègue: N.V. Dekker & Van de Vegt en J.W. Van Leeuwen; Paris: A. Picard, 1930)
- Astell, Ann W., *Eating Beauty: the Eucharist and the Spiritual Arts of the Middle Ages* (Ithaca, N.Y.; London: Cornell University Press, 2006)
- Atturo, Valentina, 'Il "Paradiso" dei sensi. Per una metaforologia sinestetica in Dante', *Critica del testo*, 14.2 (2011), 425-64
- Auerbach, Erich, 'Gli appelli di Dante al lettore', in Idem, *Studi su Dante*, prefazione e nota ai testi di Dante Della Terza (Milano: Feltrinelli, 1984), pp. 309-23
- Aversano, Mario, *San Bernardo e Dante: teologia e poesia della conversione* (Salerno: Edisud, 1990)
- Bacci, Michele, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Pisa: GISEM-ETS, 1998)
- , *The Many Faces of Christ: Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300* (London: Reaktion Books, 2014)

- Backman, Eugène L., *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine* (London: Allen & Unwin, 1952)
- Balbarini, Chiara, 'Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi', *L'Alighieri*, 30 (2008), pp. 151-57
- Baldelli, Ignazio, 'La lauda e i Disciplinati', in *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260), Convegno internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960)* (Perugia: Dep. Storia Patria Umbria, 1962), pp. 338-67
- , *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria* (Bari: Adriatica, 1971)
- Ballarini, Marco, Frasso, Giuseppe e Spera, Francesco, *Peccato, penitenza e santità nella Commedia* (Roma; Milano: Bulzoni, 2016)
- Baranov, Vladimir, 'The Doctrine of the Icon-Eucharist for the Byzantine Iconoclasts', *Studia patristica*, 44 (2010), 41-46
- Barański, Zygmunt, *Dante e i segni: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri* (Napoli: Liguori Editore, 2000)
- Barański, Zygmunt and Pertile, Lino, *Dante in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017)
- Barasch, Moshe, *Icon. Studies in the History of an Idea* (New York: NYU Press, 1992)
- Bargellini, Piero, *Orsanmichele a Firenze* (Milano: Arti Grafiche Ricordi, 1969)
- Barolini, Teodolinda, 'Agiografia dantesca: la meditazione narrativa del cielo del sole', in Eadem, *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale* (Milano: Feltrinelli, 2003), pp. 269-99
- , 'Dante and the Lyric Past', in *The Cambridge Companion to Dante*, pp. 14-33
- , *Dante and the Origins of Italian Literary Culture* (New York: Fordham University Press, 2006)
- , *Re-presenting What God Presented: The Arachnean Art of the Terrace of Pride*, in Idem, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante* (Princeton: Princeton University Press, 1992), pp. 122-42
- Barr, Cyrilla, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages* (Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1988)
- , 'Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno', *Lecture classensi*, 29 (2000), 67-103
- , 'Immagini piene di senso. Varianti d'autore: Dante e l'immaginario visivo', in *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazzucchi (Milano: Bertoncello, 2016), pp. 113-25
- , 'La tradizione iconografica della "Commedia"', in *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini e Giorgio Gruppioni (Ravenna: Longo, 2008), pp. 239-54
- , 'Una biblioteca "visiva"', in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci (Ravenna, Longo, 2003), pp. 191-215
- Battistini, Andrea, 'Le competenze figurative di Dante', in Pasquini, *Iconografie dantesche*, pp. 1-7
- , *La retorica della salvezza* (Bologna: Il Mulino, 2016)

- Bausi, Francesco, 'Canto XII. Il "santo atleta" della fede', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. I. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (Roma: Salerno, 2015), pp. 347-77
- , *Dante fra scienza e sapienza. Esegesi del canto XII del "Paradiso"* (Firenze: Olschki, 2009)
- Bellosi, Luciano, 'La funzione della Madonna Rucellai', *Prospettiva*, 121-124 (2006), 108-18
- Belting, Hans, *The Image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion* (New Rochelle: Aristide D. Caratzas, 1989)
- Benedetto XV, *Enchiridion delle encicliche. Vol. 4, Pio X, Benedetto XV (1903-1922)* (Bologna: Edizione Dehoniane, 1998)
- Benedetto XVI, *L'Arte è una porta verso l'infinito. Teologia Estetica per un Nuovo Rinascimento*, a cura di Jean-Marie Gervais e Alessandro Notarnicola (Perugia: Fabrizio Fabbri Editore e Ars Illuminandi, 2017)
- Benfell, V. Stanley, 'Dante, Peter John Olivi, and the Franciscan Apocalypse', in *Dante and the Franciscans*, pp. 9-50
- , 'David', in *The Dante Encyclopedia*, ed. by Richard H. Lansing (London; New York: Routledge, 2000)
- , *The Biblical Dante* (Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2011)
- Bernardo di Chiaravalle, *Sancti Bernardi abbatis Clarae-Vallensis Opera omnia: post Horstium denuo recognita, repurgata, et in meliorem digesta ordinem necnon novis praefationibus, admonitionibus, notis et observationibus, indicibusque copiosissimis locupletata et illustrata*, a cura di Giovanni Mabillon (Parigi: Gaume fratres, 1839)
- , *Commentaria in Sententiarum libros, In III Sent.*, in *Sancti Bonaventurae Opera omnia, edita studio et cura pp. Collegii a s. Bonaventura*, 11 voll. (Quaracchi, Firenze: ex typ. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas, 1882-1902)
- Bernstein, Alan, 'Heaven, Hell and Purgatory: 1100-1500', in *The Cambridge History of Christianity. Volume 4, Christianity in Western Europe, c.1100-c.1500*, ed. by Miri Rubin and Walter Simons (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), pp. 200-16
- Betancourt, Roland, 'Tempted to Touch: Tactility, Ritual, and Mediation in Byzantine Visuality', *Speculum*, 91.3 (2016), 660-89
- Betka, Ursula L., 'Marian Images and Laudesi Devotion in Late Medieval Italy, ca. 1260-1350' (unpublished doctoral dissertation, University of Melbourne, Department of Fine Arts, Classical Studies and Archaeology, 2001)
- Bettarini, Rosanna, 'Notizia di un laudario', *Studi di Filologia italiana*, 28 (1970), pp. 55-66
- , *Ancora su Jacopone e sul laudario urbinato* (Firenze: Sansone, 1974)
- , *Iacopone e il laudario urbinato* (Sansoni: Firenze, 1967)
- Bianchi, Amos, 'La teoria dell'immagine dei Libri Carolini', *Doctor Virtualis. Rivista di storia della filosofia medievale*, 1 (2002), 41-63
- Biasin, Michael, 'Dante e il mondo confraternale: le laude e l'eulogia di San Domenico', *Rivista di letteratura religiosa italiana*, 2 (2019), 29-36
- , 'Indagine su Dante e il mondo confraternale: le laude e l'eulogia di san Domenico', *Le Tre Corone*, 7 (2020), 25-62
- Biffi, Inos, 'L'eulogia di san Domenico', in Idem, *Di luce in luce*, pp. 79-86

- , *“Di luce in luce”. Teologia e bellezza nel Paradiso di Dante* (Milano: Jaca Book, 2010)
- , *La liturgia cristiana: memoria, presenza e attesa del Signore* (Milano, Jaca Book, 2000)
- , *La poesia e la grazia nella Commedia di Dante* (Milano: Jaca Book, 1999)
- Billier, Peter and Minnis, Alastair J., eds., *Handling Sin: Confession in the Middle Ages* (York: York Medieval Press, 1998)
- Blasucci, Luigi, ‘Tempo e penitenza nel “Purgatorio”’, *Soglie*, 2 (2000), 33-46
- Blume, Clemens, Dreves, Guido Maria e Marriott Bannister, Henry, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 voll. (Leipzig: Reissland, 1886-1922)
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca (Torino: Einaudi, 1984)
- Boccalli, Giovanni, ‘La Bibbia e la liturgia nel laudario di Iacopone’, in *La vita e l’opera di Iacopone da Todi. Atti de Convegno di studio. Todi, 3-7 dicembre 2006*, a cura di Enrico Menestò (Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 2007), pp. 311-436
- Bolzoni, Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena* (Torino: Einaudi, 2009)
- Boskovits, Miklós, *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270* (Firenze: Giunti, 1993)
- Bottari, Guglielmo, *Fili della cultura veronese del Trecento* (Verona: Fiorini, 2010)
- Botterill, Steven, ‘Lectura Dantis’, *Lectura Dantis Virginiana*, 3 (1995), 172-85
- Botterill, Steven, *Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994)
- Bourdua, Louise, ‘Illumination, Painting, and Sculpture’, in *Dante in context*, pp. 401-26
- Bowsky, William M., *The Finance of the Commune of Siena, 1287-1355* (Oxford: Clarendon Press, 1970)
- Boyer, Jean-Paul, ‘Florence et l’idée monarchique. La prédication de Remigio dei Girolami sur les Angevins de Naples’, in *La Toscane et les Toscans autour de la Renaissance. Cadres de vie, société, croyances. Mélanges offerts à Charles-M. de La Roncière* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1999), pp. 363-76
- Boyle, Leonard, ‘Popular Piety in the Middle Ages: what is Popular?’, *Florilegium*, 4 (1982), 184-93
- Brambilla Ageno, Franca, ‘Benedetti, Iacopo,’ in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VIII (Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana), pp. 267-76
- Brambilla, Elena, *Alle origini del sant’Uffizio. Penitenza, confessione e giustizia spirituale dal Medioevo al XVI secolo* (Bologna: Il Mulino, 2000)
- Branca, Vittore, ‘Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella “Vita Nuova”’, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, 2 voll. (Firenze: Olschki, 1967), vol. I, pp. 123-48
- Branca, Vittore, *Il cantico di frate sole: studio delle fonti e testo critico* (Firenze: Olschki, 1950)
- Bridgman, Nanie, *Lauda*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Il lessico*, vol. II (Torino: UTET, 1983), pp. 665-69
- Brooke, Rosalind B., *Scripta leonis, rufini at angeli sociorum s. francisci: the Writings of Leo, Rufino and Angelo, Companions of st. Francis* (Oxford: Clarendon press, 1990)

- Brown, James W., *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: a Historical, Architectural, and Artistic Study* (Edinburgh: O. Schulze & Co., 1902)
- Brown, Peter, *The Cult of the Saints: its Rise and Function in Latin Antiquity* (Chicago: University of Chicago press, 1981)
- Brunetti, Giuseppina, 'Canto XIX. Tra sogno e visione: femmine, sirene e donne gentili', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (Roma: Salerno, 2014), pp. 561-82
- Bruni, Daniela, ed., *'Madonna d'Ognissanti' di Giotto restaurata, a cura della Galleria degli Uffizi* (Firenze: Centro Di, 1992)
- Bruzelius, Caroline A., *Preaching, Building, and Burying: Friars in the Medieval City* (New Haven: Yale University Press)
- Buttà, Lucia, e altri, eds, *Dante e l'Arte*, 4. *Dante e la danza* (2017)
- Bynum, Caroline W., *Christian Materiality: an Essay on Religion in Late Medieval Europe* (New York: Zone Books, 2015)
- Calenda, Corrado, "'Purgatorio" IX: le forme del sogno, i miti, il rito', *Rivista di Studi Danteschi*, 1.2 (2001), 284-301
- Caligiure, Teresa, 'La "femmina balba" e la "dolce serena"', *Rivista di Studi Danteschi*, 4.2 (2004), 333-66
- Cameron, Averil, 'The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation', *Studies in Church History*, 28 (1992), 1-42
- Camille, Michael, 'Seeing and Reading: some Visual Implications of Medieval Image Theory in Northern Europe During the Twelfth and Thirteenth Centuries', in *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe* (London: Blackwell, 2006), pp. 151-72
- Campbell, C. Jean, *The Commonwealth of Nature: Art and Poetic Community in the Age of Dante* (University Park, Penn: The Pennsylvania State University Press, 2008)
- Canetti, Luigi, *L'invenzione della memoria: il culto e l'immagine di Domenico nella storia dei primi frati Predicatori* (Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1998)
- Canettieri, Paolo, 'La poesia dell'estasi', *Cognitive Philology*, 3 (2010)
- , *Iacopone e la poesia religiosa del Duecento* (Milano: Rizzoli, 2001)
- , *La poesia religiosa del Duecento* (Milano: BUR, 2018)
- Capelli, Valeria, *La Divina Commedia. Percorsi e metafore* (Milano: Jaca Book, 2002)
- Capitoli della Compagnia della Madonna dell'Impruneta: scritti nel buon secolo della lingua e citati dagli accademici della Crusca* (Firenze: editore Antonio Cecchi, 1866)
- Cappelletti, Ermanno, *Laude di Borgo San Sepolcro* (Firenze: Olschki, 1986)
- Cappuccio, Chiara, 'Strutture musicali del cielo del Sole', *Tenzione*, 9 (2008), 147-78
- Carlo Delcorno, 'Cadenze e figure della predicazione nel viaggio dantesco', *Lecture Classensi*, 15 (1986), 42-60
- Carr, Annemarie W., 'The Mother of God in Public', in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, Catalogo della mostra nel Museo Benaki di Atene (20 ottobre 2000 - 20 gennaio 2001)*, a cura di Maria Vassilaki (Atene; Milano: Skira 2000), pp. 325-33

- Carron, Delphine, 'Remigio de' Girolami dans la Florence de Dante (1293-1302)', *Reti Medievali Rivista*, 18.1 *Dante attraverso i documenti. II. Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)* (2017), 443-71
- Carter, Françoise S., 'Celestial Dance: A Search for Perfection', *Dance Research*, 5.2 (1987), 3-17
- Casagrande, Giovanna, 'Un ordine per i laici: penitenza e penitenti nel duecento', in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, a cura di Attilio Bartoli Langeli e Emanuela Prinziavalli (Torino: Einaudi, 1997), pp. 237-52
- , *Religiosità penitenziale e città al tempo dei comuni* (Roma, Istituto storico dei cappuccini: Edizioni collegio san Lorenzo da Brindisi, 1995)
- Casalini, Eugenio, *Una icona di famiglia. Nuovi contributi di storia e d'arte sulla SS. Annunziata di Firenze* (Firenze: Biblioteca della Provincia Toscana O.S.M., 1998)
- Castellani, Arrigo, *Nuovi testi fiorentini del Duecento* (Firenze: Sansoni, 1952)
- Catelli, Nicola, 'Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (Par. X-XIV)', *L'Alighieri*, n.s. 32 (2008), 119-38
- Cattin, Giulio, 'Novità dalla cattedrale di Firenze: Polifonia, tropi, e sequenze nella seconda metà del XII secolo', *Musica e storia*, 6.1 (1998), 7-36
- , *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in appendice a: *Laude cortonesi*, vol. I, tomo II
- Cavalca, Domenico, *Il pungilingua*, a cura di Giovanni G. Bottari (Milano: Silvestri, 1837)
- , *Specchio de' peccati*, a cura di Mauro Zanchetta (Firenze: Franco Cesati, 2015)
- , *Vite dei santi padri*, a cura di Carlo Delcorno (Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009)
- Cecconi, Eugenio, *Laudi di una compagnia fiorentina del secolo XIV fin qui inedite* (Firenze: Tipografia all'insegna di s. Antonino, 1870)
- Cerchi, Paolo e Sarteschi, Selene, 'Per una lettura della Commedia a "lunghe campate"', *Critica del testo*, 14.2 (2011), 311-31
- Chatterjee, Paroma, *The Living Icon in Byzantium and Italy: the Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014)
- Chazelle, Celia, "'Not in Painting but in Writing": Augustine and the Supremacy of the Word in the Libri Carolini', in *Reading and Wisdom. The 'De Doctrina christiana' of Augustine in the Middle Ages*, ed. by Edward D. English (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1995), pp. 1-22
- , 'Matter, Spirit, and Image in the Libri Carolini', *Recherches Augustiniennes*, 21 (1986), pp. 163-84
- , 'Picture, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles', *Word and Image*, 6 (1990), 138-53
- Ciabattini, Francesco, 'Coreografie dantesche', *Dante e l'arte*, 4 (2017), 11-30
- , *Dante's Journey to Polyphony* (Toronto: University of Toronto Press, 2010)
- Ciardi Duprè Dal Poggetto, Maria G., *I francescani a Firenze: due antifonari della scuola di Pacino*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili* (Università di Napoli, Istituto di storia dell'arte, Benevento: Banca sannitica, 1984), vol. I, pp. 243-49
- Ciccuto, Marcello, 'Le istanze antidogmatiche della *Commedia* a specchio di temi e immagini del gioachimismo', in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid*, 5-7

- novembre 2012, a cura di Carlota Cattermole, Celia de Aldama, Chiara Giordano, presentazione di Juan Varela-Portas de Orduña (Madrid: Ediciones de la Discreta, 2014), pp. 379-92
- Clément, Olivier, *Anacronache. Morte e resurrezione* (Milano: Jaca Book, 1992)
- Cohn, Samuel K., *The Cult of Remembrance and the Black Death: Six Renaissance Cities in Central Italy* (Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1992)
- Coletti, Vittorio, *Parole dal pulpito* (Casale Monferrato: Marietti, 1983)
- Colish, Marcia L., *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge* (New Haven; London: Yale university press, 1968)
- Colombo, Manuela, *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell'ineffabilità* (Firenze: La Nuova Italia, 1987)
- Constas, Nicholas, 'Symeon of Tessalonike and the Teology of the Icon Screen', in *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens*, ed. by Sharon E. J. Gerstel (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006), pp. 163-83
- Conte, Emanuele, 'La bolla "Unam sanctam" e i fondamenti del potere papale fra diritto e teologia', *Mélanges de l'école française de Rome*, 113.1 (2001), 663-84
- Contini, Gianfranco, *Letteratura italiana delle origini* (Milano: BUR, 2013)
- , *Poeti del Duecento*, 2 voll. (Milano-Napoli: Ricciardi, 1960)
- Corbari, Eliana, 'Laude for Catherine of Siena', in *A Companion to Catherine of Siena*, ed. by Carolyn Muessig, George Ferzoco and Beverly Mayne Kienzle (Leiden: Brill, 2011), pp. 227-58
- Cordovani, Mariano, 'La teologia del Purgatorio nella seconda Cantica di Dante', in Idem, *Saggezza e santità. Meditazioni filosofiche* (Milano: Edizioni Lega Eucaristica, 1931), pp. 101-13
- Corrie, Rebecca W., 'The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna and Child in Siena', *Gesta*, 29.1 (1990), 61-75
- Corrie, Rebecca, 'Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East', *Gesta*, 35.1 (1996), 43-65
- Cristaldi, Simone, 'Dante e i salmi', in *La Bibbia di Dante: esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 7 novembre 2009)*, a cura di Giuseppe Ledda (Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali: Longo, 2011), pp. 77-120
- D'Aguianno Ito, Marie, 'Orsanmichele - The Florentine Grain Market: Trade and Worship in the Later Middle Ages' (unpublished doctoral dissertation, The Catholic University of America, 2014)
- Dacciati, Silvia e Faini, Enrico, 'Ricerche sulla formazione ei laici a Firenze nel tardo Duecento', *Archivio storico italiano*, 652 (2017), 205-37
- Dameron, George W., *Florence and its Church in the Age of Dante* (Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 2005)
- , 'Church and Orthodoxy', in *Dante in Context*, pp. 83-105
- Damilano, Piero, 'Musica religiosa popolare agli albori della letteratura italiana', *Musica Sacra*, 81 (1957), 99-111
- Davanzati, Chiaro, *Canzoni e sonetti*, a cura di Aldo Menichetti (Torino: Einaudi, 2004)
- Davidsohn, Robert, *Storia di Firenze*, 8 voll. (Firenze: Sansoni, 1956-1968)

- Davis, Natalie Z., 'Some Tasks and Themes in the Study of Popular Religion', in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion: Papers from the University of Michigan Conference*, ed. by Charles Trinkaus and Heiko A. Oberman (Leiden: Brill, 1974), pp. 307-36
- De Angelis, Luigi, *Capitoli dei disciplinati della venerabile compagnia della Madonna sotto le volte dell'I.E.R. Spedale di S. Maria della scala di Siena testo a penna de' secoli XIII XIV e XV* (Siena: Onorato Porri, 1818)
- De Bartholomaeis, Vincenzo, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll. (Firenze: Le Monnier, 1943)
- , *Le origini della poesia drammatica italiana* (Bologna: LIM, 1924)
- , *Origini della poesia drammatica italiana, seconda edizione* (Torino: Società Editrice Internazionale, 1952)
- De Lubac, Henri, *Corpus Mysticum: the Eucharist and the Church in the Middle Ages: Historical Survey* (London: SCM, 2006)
- De Luca, Giuseppe, *Prosatori minori del Trecento, I: Scrittori di religione* (Milano-Napoli: Ricciardi, 1954)
- De Sandre Gasparini, Giuseppina, 'Confraternite e "cura animarum" nei primi decenni del Quattrocento. I disciplinati e la parrocchia di san Vitale in Verona', in *Pievi, parrocchie e clero nel veneto dal X al XV secolo*, a cura di Paolo Sambin (Venezia: Deputazione di storia patria per le Venezie, 1987), pp. 289-360
- , 'Il movimento delle confraternite nell'area veneta', in *Le mouvement confraternel au Moyen Âge. France, Italie, Suisse, Atti del convegno, Losanna 9-11 maggio 1985* (Roma: Publications de l'École française de Rome, 1987), pp. 361-94
- De Ventura, Paolo, "'Donne mi parver, non da ballo sciolte": appunti su danza e pericorese tra gli spiriti sapienti', *Dante e l'Arte*, 4, 125-36
- Deboer, Lisa J., *Visual Arts in the Worshipping Church* (Grand Rapids, Mich: Eerdmans Pub Co., 2016)
- Del Popolo, Concetto, 'Appunti di esegesi dantesca', *Giornale italiano di filologia*, 46 (1994), pp. 291-97
- , 'Dittico domenicano: Ambrogio Sansedoni e Giordano da Pisa', *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 35.1 (2006), 11-8
- , 'Il laudario della compagnia di Sant'Egidio (B.R. 19, Biblioteca Nazionale, Firenze)', *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 16 (1978), pp. 5-26
- , *Laude Fiorentine. Il laudario della Compagnia di san Gilio* (Firenze: Olschki, 1990)
- Del Prete, Leone, *Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsanmichele dei secoli XIII e XIV* (Lucca: Tipografia Beneditini-Guidotti, 1859)
- Del Sal, Nievo, 'Guittone (e i guittoniani) nella "Commedia"', *Studi danteschi*, 61 (1989) pp. 109-52
- Delcorno, Carlo, "'Ma noi siam peregrin come voi siete". Aspetti penitenziali del "Purgatorio"', in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Maria Anselmi ed Emilio Pasquini (Bologna: Gedit, 2005), pp. 11-30
- , *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento* (Bologna: Il Mulino, 1989) pp. 195-257
- , *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare* (Firenze: Olschki, 1975)

- Dell'Oso, Lorenzo, 'From Peter of Trabibus' Quodlibets to Dante's Vita Nova', paper presentato all conferenza: *Quodlibetal Culture in Dante's Time: (1280-1320): Florence, Italy, and Europe*, 27 aprile 2019, Notre Dame University
- , 'Utrum actus intellectus praecedat actum voluntatis: the Quodlibeta by Petrus de Trabibus, Aristotelian Philosophy in Florence, and Dante's Intellectual Formation', paper presentato al Congresso Dantesco Internazionale del 2017
- Demus, Otto, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium* (London: Routledge and Kegan Paul, 1976)
- Denery, Dallas G., *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World: Optics, Theology, and Religious Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005)
- Denzinger, Heinrich and Hünermann, Peter, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, 5. ed. (Bologna: EDB, 2009)
- Derbes, Anne, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)
- Dessi, Rosa M. 'Prière, chant et predication. À propos de la lauda: de François d'Assise à Machiavel', in *La prière en latin, de l'Antiquité au XVIe siècle: formes, évolutions, significations*, édité par Jean-François Cottier (Turnhout: Brepols, 2006), pp. 245-72
- , 'François d'Assise, les laude et la naissance des confréries de laudesi', *Religions & Histoire*, 5 (2011), pp. 52-57
- Dickason, Kathryn, 'Discipline and Redemption: The Dance of Penitence in Dante's Purgatorio', *Dante e l'Arte*, 4, 67-100
- Doublier, Étienne, 'Sui pretiosissimi vultus imago: Veronica e prassi indulgenziale nel XIII e all'inizio del XIV secolo', *The European Fortune of the Roman Veronica*, pp. 180-93
- Dovere, Umberto, *Arte e beni culturali negli insegnamenti di Giovanni Paolo II* (Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2008)
- Drake Boehm, Barbara, 'The Laudario of the Compagnia di sant'Agnese', in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence: 1300-1450*, ed. by Laurence B. Kanter (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994)
- Dronke, Peter, *The Medieval Lyric* (London: Hutchinson, 1978)
- , *The Spell of Calcidius. Platonic Concepts and Images in the Medieval West* (Firenze: Sismel, 2008)
- Drossbach, Gisela, 'The Roman Hospital of Santo Spirito in Sassia and the Cult of the Vera Icon', in *The European Fortune of the Roman Veronica*, pp. 158-67
- Duggan, Lawrence, 'Was Art Really the "Book of Illiterate?"', *Word and image*, 5 (1989), 227-51
- Eastmond, Antony, James, Liz and Cormack, Robin, eds., *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium* (Burlington, VT: Ashgate, 2003)
- Eisenbichler, Konrad, ed., *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities* (Leiden: Brill, 2019)
- Evdokimov, Pavel, *L'art de l'icône: théologie de la beauté* (Paris: Desclée De Brouwer, 1970)
- Faini, Enrico, 'Prima del Fiorino. Le origini del decollo economico di Firenze tra 1150 e 1252', in *Firenze prima di Arnolfo. Retrotterra di grandezza*, atti del ciclo di conferenze: Firenze, 14 gennaio 2014 - 24 marzo 2015, a cura di Timothy Verdon (Firenze: Mandragora, 2016), pp. 93-103

- Fallani, Giovanni, *Dante e la cultura figurativa medievale* (Bergamo: Minerva Italica, 1971)
- , *Dante poeta teologo* (Milano: Marzorati Editore, 1965)
- Fava Guzzetta, Lia, Di Paola Dollorenzo, Gabriella e Pettinari, Giorgio, *Dante e i papi. Altissimi cantus: una riflessione a 40 anni dalla Lettera Apostolica di Paolo VI* (Roma: Studium, 2009)
- Federici, Theresa, 'Dante's Davidic Journey. From Sinner to God's Scribe', in *Dante's Commedia. Theology as poetry*, ed. by Vittorio Montemaggi and Matthew Treherne (Notre Dame: Notre Dame University Press, 2010), pp. 180-209
- Fenelli, Laura, 'L'ordine dei frati Predicatori', *Reti Medievali Rivista*, 14.1 (2013), 375-414 (p. 376)
- Fengler, Christie K. and Stephany, William A., 'The Visual Arts: a Basis for Dante's Imagery in Purgatory and Paradise', *The Michigan Academician*, 10 (1977), 127-41.
- Ferilli, Sara, 'Una fedeltà tradita: storia semantica di 'drudo' dal Medioevo a Pasolini', in *Etimologia e storia delle parole, Atti del xii Convegno asli, Firenze, Accademia della Crusca, 3-5 novembre 2016*, a cura di Luca D'Onghia e Lorenzo Tomasin (Firenze: Franco Cesati, 2018), pp. 359-72
- Ferrara, Sabrina, 'Il rapporto con il lettore: prologhi e appelli', in Eadem, *La parola dell'esilio. Autore e lettori nelle opere di Dante in esilio* (Firenze: Franco Cesati, 2016), pp. 173-204
- Festa, Gianni, *Martire per la fede. San Pietro da Verona domenicano e inquisitore* (Bologna: ESD, 2007)
- Festugière, André M. J., 'Le voile de l'épiclèse', *Revue de l'histoire des religions*, 186 (1974), 45-53
- Florenskij, Pavel, 'The Church Ritual as a Synthesis of the Art', in Idem, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*, ed. by Nicoletta Misler (London: Reaktion, 2002), pp. 95-112
- , *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler (Roma: Edizione Casa del Libro Editrice, 1983)
- Follini, Vincenzo e Rastrelli, Modesto, *Firenze antica e moderna illustrata* (Firenze: Giunti, 1789-1802)
- Forcellini, Teodoro, 'I canti XXVI e XXVII dell'"Inferno" Dante alla luce delle fonti francescane', *Franciscana. Bollettino della Società Internazionale di Studi Francescani*, 17 (2015), 151-223
- Forni, Alberto, 'Kerygma e adattamento. Aspetti della predicazione cattolica nei secoli XII-XIV', *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, 89 (1982), 261-348
- Foster, Kenelm, 'Gli elogi danteschi di san Francesco e san Domenico', *Dante e il Francescanesimo*, a cura di Agnello Baldi (Cava dei Tirreni: Avagliano, 1987), pp. 229-49
- Freccero, John, 'The Dance of the Stars: Paradiso X', in Idem, *Dante: The Poetics of Conversion*, pp. 221-44
- , *Dante: The Poetics of Conversion* (Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1986)
- Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989)
- Freeman, Ann and Meyvaert, Paul, *Theodulf of Orléans: Charlemagne's Spokesman against the Second Council of Nicaea* (Aldershot: Ashgate Variorum, 2003)

- Freites, Ruiz, 'Il Commento ai Salmi penitenziali di Innocenzo III e l'interpretazione biblica alla luce di san Tommaso', *Sacra Doctrina. Studi e ricerche*, 53.2 (2008), 54-114
- Fulton, Rachel, "'Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens?': the Song of Song as the Historia for the Office of the Assumption", *Mediaeval Studies*, 60 (1998), 55-122
- Gagliardo, Mauro, *Lumen gloriae. Studio interdisciplinare sulla natura della luce nell'Empireo dantesco* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2010)
- Galavaris, George, *The Icon in the Life of the Church: Doctrine, Liturgy, Devotion* (Leiden: Brill, 1981)
- Galletto, Giovanni, *Il Vangelo secondo Dante; quando la Fede incontra la Poesia. Il Divino Catechismo della Commedia*, prefazione di S.E. Mons. Giampaolo Crepaldi (Verona: Fede & Cultura, 2013)
- Galli, Giuseppe, *Laudi inedite di Disciplinati umbri scelte sui codici più antichi* (Bergamo: Istituto italiano di arti grafiche, 1910), pp. 86-9
- Gavric, Anto O.P., *Une métaphysique à l'école de Thomas d'Aquin. Le De modis rerum de Rémi de Florence* (Fribourg: Academic Press Fribourg, Dokimion, 2007)
- Gazzini, Marina, 'Albertano da Brescia e il benessere spirituale e civile nei comuni italiani: i sermoni ai confratelli causidici e notati (metà XIII secolo)', *Archivio storico italiano*, 176.4 (2018), pp. 615-44
- , 'Guides for a Good Life: the Sermons of Albertano da Brescia and Other Instructions for Citizens and Believers in Italian Medieval Confraternities', in *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities*, pp. 157-75
- , *Confraternite e società cittadina nel medioevo italiano* (Bologna: CLUEB, 2006), p. 4
- Geanakoplos, Deno J., 'Bonaventura, the Two Mendicant Orders, and the Greeks at the Council of Lyons (1274)', *Studies in Church History*, 13 (1976), 183-211
- Gemmiti, Dante, *Teologia della luce* (Roma, Universitalia, 2010)
- Gerstel, Sharon J., *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary* (College Art Association Monograph on the Fine Arts, LXV, Seattle and London: University of Washington press, 1999), pp. 68-77
- Ghetti, Noemi, "'A l'alta fantasia qui mancò possa". Tra il diafano e lo specchio', in Idem, *L'ombra di Cavalcanti e Dante* (Roma: L'asino d'oro, 2011), pp. 177-96
- Giakalis, Ambrosios, *Images of the Divine: the Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council* (Leiden: Brill, 2005)
- Giannantonio, Pompeo, 'Il canto X del Purgatorio', in *Purgatorio: letture degli anni 1976-79*, a cura di Silvio Zennaro (Roma, Bonacci, 1981), pp. 199-230
- Gilson, Étienne, 'Poésie et théologie dans la Divine Comédie', in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana e sotto il patrocinio dei Comuni di Firenze, Verona e Ravenna (20-27 Aprile 1965)* (Firenze: Sansoni, 1965-1966)
- , *Dante et Béatrice. Études dantesques* (Paris: Vrin, 1979)
- Gilson, Simon, 'Divine and Natural Artistry in the "Commedia"', in *Nature and Art in Dante*, pp. 153-86
- , 'Doctrine', in *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, pp. 173-91

- Gilson, Simon, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante* (Lewiston; Lampeter: Mellen Press, 2000)
- Giordano da Pisa, *Prediche del beato fra Giordano da Rivalto, dell'Ordine dei Predicatori: recitate in Firenze dal MCCCIII. al MCCCVI. ed ora per la prima volta pubblicate*, 2 voll., a cura di Domenico Moreni (Firenze: Magheri, 1831)
- Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca (Torino: Utet, 1956)
- Giovanni Crisostomo, *Homilia 12 in Epistolam ad Colossenses, homil. 12,4*; PG 62,386
 ---, *In Matthaëum, homil. 48 al. 49,3*; PG 58,491
- Giovanni Damasceno, *Omellie cristologiche e mariane*, a cura di Mario Spinelli (Roma: Città Nuova, 1980)
 ---, *On the Divine Images, Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images*, trans. by David Anderson (Crestwood, N.Y.: Saint Vladimir's Seminary Press, 1980)
- Giovanni Farris, 'I sensi spirituali dei *Sermones* ed il tema della luce in *Par. XXX*,' in *Il paradiso e la terra: Iacopo da Varazze e il suo tempo*, a cura di Stefania Bertini Guidetti (Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001), pp. 47-59
- Giunta, Claudio, 'La parte di Guittone', in Idem, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli* (Bologna: Il Mulino, 1998), pp. 179-200
- Gmelin, Hermann, 'Il X canto del "Purgatorio"', in *Lecture dantesche*, vol. II, *Purgatorio*, a cura di Giovanni Getto (Firenze: Sansoni, 1958), pp. 203-14
- Goering, Joseph, 'Penitential Liminality in the Middle Ages', in *Limina. Threshold and Borders Proceedings of a St. Michael's College Symposium, 28 February-1 March 2003*, ed. by Joseph Goering, Francesco Guardiani and Giulio Silano (New York: Legas, 2005), pp. 23-30
 ---, 'The Scholastic Turn (1100-1500): Penitential Theology and Law in the Schools', in *A New History of Penance*, pp. 219-37
- Gorni, Guglielmo, *Dante. Storia di un visionario* (Roma-Bari: Laterza, 2008)
- Gougoud, Louis, 'La danse dans les églises', *Revue Historique ecclésiastique*, 15 (1914), 5-22 e 229-245
- Governi, Gisella, 'Osservazioni sull'immaginario liturgico in *Inferno* e in *Purgatorio*' (tesi magistrale, Università di Bologna, relatore prof. Giuseppe Ledda, a.a. 2018/19)
- Gozzi, Marco, 'Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona. Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale', *Philomusica on-line*, 9.2 - Sezione I (2010), pp. 114-74
- Grabar, André, *Le origini dell'estetica medievale* (Milano: Jaca Book, 2001)
- Grossi, Henry J., 'The Fourteenth Century Florentine Laudario Magliabechiano 11, 1, 122 (B.R. 18): a Transcription and Study' (unpublished doctoral dissertation, The Catholic University of America, 1979)
- Grossi, Isnardo Pio O.P., 'La comunità domenicana', in *Santa Maria Novella*, a cura di Umberto Baldini (Firenze: Nardini, 1981), pp. 19-29
- Grundmann, Herbert, *Movimenti religiosi nel Medioevo* (Bologna: Il Mulino, 1984)
- Guaragnella, Pasquale, 'Fede cristiana e pentimento. Due storie della "Commedia" di Dante', *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 85-86 (2010-2011), pp. 73-86

- Guarnieri, Anna Maria, *Laudario di Cortona* (Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1991)
- Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di Francesco Egidi (Bari: Laterza, 1940)
- Güntert, Georges, 'Canto X', in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone (Firenze: Franco Cesati, 2001), pp. 139-55
- Gurtner, Daniel M., *The Torn Veil: Matthew's Exposition of the Death of Jesus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007)
- Hall, Marcia, 'The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Function', in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, vol. 2, a cura di Sergio Bertelli e Gloria Ramakus (Firenze: La Nuova Italia, 1978), pp. 213-18
- Hamilton, Sarah, 'Penance in the Age of Gregorian Reform', *Studies in Church History*, 40 (2009), 47-73
- Hammond, Jay M., 'Preaching by Image: the Counter Façade of the Basilica of St. Francis', in *Franciscans and Preaching: Every Miracle from the Beginning of the World Came About Through Words*, ed. by Timothy J. Johnson (Leiden: Brill, 2012)
- Harwood-Gordon, Sharon, *A Study of the Theology and the Imagery of Dante's Divina Commedia: Sensory Perception, Reason, and Free Will* (Lewiston; Lampeter: E. Mellen Press, 1991)
- Havely, Nick, *Dante and the Franciscans: Poverty and the Papacy in the Commedia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004)
- Hawkins, Peter, 'Poema sacro', *Annali d'Italianistica*, 25 (2007), 177-201 (p. 180)
- , 'Religious culture', in *Dante in context*, pp. 319-40
- Heffernan, Thomas J. and Matter, E. Ann, eds., *The Liturgy of the Medieval Church* (Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2001)
- Henderson, John, *Piety and Charity in Late Medieval Florence* (Oxford: Clarendon, 1994)
- Herbert, Lynley Anne, 'Duccio di Buoninsegna: 'Icon of Painters, or Painter of "Icons"?' (unpublished MA dissertation, University of Delaware, 2006)
- Hieronymus, *Epistulae, epist. 53 - ad paulinum presbyterum*, PL 347-420, par. 8
- Higgins, David H., *Dante and the Bible: an Introduction* (Bristol: University of Bristol Press, 1994), pp. 1-17
- Hollander, Robert, 'Dante's Use of the Fiftieth Psalm', in Idem, *Studies in Dante* (Ravenna: Longo, 1980), pp. 107-13
- , *Dante: A Life in Works* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001)
- Honess, Claire E. and Treherne, Matthew, eds., *Reviewing Dante's Theology*, 2 voll. (Bern: Peter Lang, 2013)
- Honorius Augustodunensis, *Gemma Animae*, PL 172, coll. 0541 - 0738B, 587-588
- Horowitz, Jeannine, 'Les danses cléricales dans les églises au Moyen Âge', *Le Moyen Âge*, 951 (1989), 279-92
- Iacopo da Varazze, *Feria IV secunde hebdomade quadragesime, 2/2*, in Idem, *Sermones aurei* (Vienna-Cracovia: Robert Clutius, 1760)
- , *Jacobi a Voragine Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta*, a cura di Theodor Graesse (Lipsiae: Impensis librariae arnoldianae, 1850)

- , *Sermones Dominicales Per Totum Annum Eximij Doctoris Magistri Iacobi De Voragine ...; Cum Duplici Indice, Altero Sermonum in Fine, Altero Vero Rerum Notabilium in Principio, Longe Coeteris Copiosiore Atque Vtiliore* (Venetiis: Ex officina Ioan. Bapt. Somaschi, 1586)
- Iannella, Cecilia, *Giordano da Pisa: etica urbana e forme della società* (Pisa: ETS, 1999)
- Isidoro di Siviglia, *Isidori Hispalensis episcopi etymologiae sive origines*, 2 voll., a cura di Angelo Valastro Canali (Torino: UTET, 2004)
- Ivanović, Filip, *Dionysius the Areopagite Between Orthodoxy and Heresy* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2011)
- James, Liz, 'Senses and Sensibility and Byzantium', *Art History*, 27.4 (2004), 522-37
- Jannucci, Alfonso M., *Teologia estetica e sociale della Divina Commedia di Dante Alighieri. Conferenze* (Napoli: Cav. Antonio Morano editore, 1892)
- Johnson, Timothy J., *The Soul in Ascent: Bonaventure on Poverty, Prayer, and Union with God* (St. Bonaventure, New York: Franciscan Institute Publications, 2012)
- Jungmann, Josef Andreas, *The Mass of the Roman Rite: its Origin and Development*, 2 voll. (Notre Dame, Ind.: Christian Classics, 2012)
- Karampetsos, E. D., *Dante and Byzantium* (Boston, Mass.: Somerset Hall Press, 2009)
- Kaspersen, Soren, *Images of Cult and Devotion: Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe* (Haastrup; Ulla; Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2004)
- Keene, Bryan C., 'New Discoveries from the Laudario of Sant'Agnese', *Getty Research Institute Journal*, 8 (2016), pp. 99-208
- Kempshall, M. S., *The Common Good in Late Medieval Political Thought* (Oxford: Clarendon Press, 1999)
- Kessler, Herbert L., *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000)
- Kirkpatrick, Robert, 'Massacre, Miserere and Martyrdom', in *Vertical Readings in Dante's Comedy: Volume 1*, ed. by George Corbett and Heather Webb (Cambridge: Open Book, 2015), pp. 97-118
- Kleinhenz, Christopher, 'On Dante and the Visual Arts', in *Dante for the New Millenium*, ed. by Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey (New York: Fordham University Press, 2003), pp. 274-92
- Knauss, Stefanie, 'Aisthesis. Theology and the Senses', *Crosscurrents*, 63 (2013), 106-21
- Kuryluk, Ewa, *Veronica and Her Cloth: History, Symbolism, and Structure of a "True" Image* (Cambridge, MA: Basil Blackwell Inc., 1991)
- La Sorsa, Saverio, *La Compagnia d'or San Michele, ovvero una pagina della beneficenza in Toscana nel secolo XIV* (Trani: V. Vecchi, 1902)
- Labriola, Ada, 'Visibile cantare. Il Laudario di Santo Spirito a Firenze', *Alumina. Pagine miniate*, 12.44 (2014), pp. 6-13
- Lahey, Christopher R., 'The Materiality of Light in Medieval Italian Painting', *English Language Notes*, 53.2 (2015), 119-36
- Landoni, Elena, '*Or per impierti bene ogne desio*'. *Lingua e letteratura, fede e ragione, amore e libertà in Dante* (Mantova: Universitas Studiorum, 2014)

- Lansing, Richard H., 'Piccarda and the Poetics of Paradox: A Reading of Paradiso III', *Dante Studies*, 105 (1987), 63-77
- Larner, John, *Culture and Society in Italy, 1290-1420* (London: Batsford, 1971)
- Larson, Atria A., *Master of Penance: Gratian and the Development of Penitential Thought and Law in the Twelfth Century* (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2014)
- Lasareff, Victor, 'Duccio and Thirteenth-Century Greek Ikons', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 59.343 (1931), 154-155, 158-161, 164-166, 169
- Lawrence, Clifford H., *The Friars: the Impact of the Early Mendicant Movement on Western Society* (London; New York: I.B. Tauris, 2013)
- Le Goff, Jacques. *The Birth of Purgatory*, trans. by Arthur Goldhammer (London: Scolar Press, 1984)
- Le Lay, Cecile, *Marie dans la 'Comédie' de Dante. Fonctions d'un 'personnage' féminin* (Roma: Aracne editrice, 2016)
- Ledda, Giuseppe, 'Agiografia e autoagiografia nel "Paradiso"', *Atti e memorie. Memorie scientifiche, giuridiche, letterarie. Accademia nazionale di scienze, lettere e arti di Modena*, 8.18 (2015), 309-33
- , 'Creare il lettore, creare l'autore: Dante poeta negli appelli al lettore', in Idem, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante* (Ravenna: Longo, 2002), pp. 117-58
- , 'Dante Alighieri, Dante-poet, Dante-character', in *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, pp. 28-44
- , 'Firenze, Bologna, Parigi: Dante e i saperi del suo tempo', in *Letteratura italiana di Griseldaonline*, <<http://www.letteraturaitalianaonline.com/trecento/dante-saperi-del-tempo-ledda.html>>
- , 'La danza e il canto dell'"umile salmista": David nella "Commedia" di Dante', in *Les figures de David à la Renaissance*, a cura di Elise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet (Genève: Droz, 2015), pp. 225-46
- , 'Osservazioni sul panegirico di San Domenico (Par. XII, 31-14)', *L'Alighieri*, n.s. 27 (2006), 105-25
- , 'S. Domenico e l'Ordine dei Predicatori nella "Commedia" di Dante', *Memorie domenicane*, n.s. 39 (2008), 243-70
- , 'Sulla soglia del Purgatorio: peccato, penitenza, resurrezione. Per una "lectura" di "Purgatorio" IX', *Lettere Italiane*, 66.1 (2014), 3-36
- , *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedi' di Dante* (Ravenna: Longo, 2002)
- Legimi, Cristina, 'Il tema della danza nei commenti biblici e nella predicazione medievale', in *Predicazione e società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento; proceedings of the XII Medieval Sermon Studies symposium, Padova, 14-18 luglio 2000*, a cura di Laura Gaffuri (Padova: Centro Studi Antoniani, 2002), pp. 285-92
- Leonardi, Claudio, 'La spiritualità a Firenze tra secolo XII e XIII', in *Atti del VII centenario del duomo di Firenze: La cattedra e la città: saggi sul Duomo di Firenze*, 2 voll., vol. 1, a cura di Timothy G. Verdon e Annalisa Innocenti (Firenze: Edifir, 2001), pp. 23-26

- Leonardi, Lino e Santi, Francesco, 'Letteratura religiosa', in *Storia della letteratura italiana*, collana diretta da Enrico Malato, vol. 2, *Le origini e il Duecento. Genesi di una nuova letteratura* (Roma: Salerno, 1995), pp. 339-404
- Leonardi, Lino, 'Dante e la tradizione lirica', in *Dante*, pp. 345-62
- Leonardi, Matteo, "'Laudare, benedicere, praedicare": le laude d'ispirazione domenicana', in *I domenicani e la letteratura*, a cura di Pietro Baioni, introduzione di Carlo Delcorno (Pisa: Fabrizio Serra, 2016), pp. 97-106
- , 'Paraliturgie laiche della parola nel laudario fiorentino del Santo Spirito', *Giornale storico della letteratura italiana*, 192.640 (2015), pp. 481-502
- , *Bibliografia iacoponica* (Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010)
- Leone, Massimo, 'La pallavolo sacra', <<https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1509333/28594/Massimo%20Leone%202015%20-%20La%20pallavolo%20sacra%20per%20E%3aC.pdf>>.
- Lesnick, Daniel R., *Preaching in Medieval Florence: the Social World of Franciscan and Dominican Spirituality* (Athens; London: University of Georgia Press, 1989)
- Leuker, Tobias, 'I canti X-XII del "Paradiso" e la predicazione del Duecento', *Medioevo letterario d'Italia*, 13 (2016), 43-86
- Levi D'Ancona, Mirella, *Miniatura e miniatura Firenze dal XIV al XVI secolo* (Firenze: Olschki, 1962)
- Levy, Ian, Macy, Gary and Gary Macy and Van Ausdall, Kristen, eds., *A companion to the Eucharist in the Middle Ages* (Leiden: Brill, 2012)
- Lia, Pierluigi, *Poetica dell'amore e conversione: considerazioni teologiche sulla lingua della Commedia di Dante* (Firenze: Olschki, 2015)
- Lippini, Pietro, *San Domenico visto dai contemporanei. I più antichi documenti relativi al santo e alle origini dell'Ordine domenicano* (Bologna, EDS, 1998)
- Liuzzi, Fernando, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll. (Roma: Libreria dello Stato, 1935)
- Livi, François, *Dante e la teologia. L'immaginazione poetica nella 'Divina Commedia' come interpretazione del dogma* (Roma: Leonardo da Vinci editore, 2008)
- Locke, Rebekah E., 'Dante and the Medieval Conception of Purgatory' (unpublished MA dissertation, University of Bristol, 2016)
- Lombardo, Luca, *Boezio in Dante. La 'Consolatio philosophiae' nello scrittoio del poeta* (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2013)
- Longo, Nicola, 'L'"exemplum" fra retorica medievale e testo biblico nel "Purgatorio"', in *Memoria biblica nell'opera di Dante*, a cura di Enzo Esposito (Roma: Bulzoni, 1996), pp. 57-98
- Luijten, Eric, *Sacramental Forgiveness as a Gift of God: Thomas Aquinas on the Sacrament of Penance* (Thomas Instituut te Utrecht, Leuven: Peeters, 2003)
- Lynch, Joseph H. and Adamo, Philip C., *The Medieval Church: A Brief History*, second edition (Abingdon: Routledge, 2014)
- Maia, Andrea, 'Il paradiso negli occhi (La figura di Beatrice nella poesia dantesca)', in Idem, *In forma di parole. Venti saggi danteschi* (Torino: Il leone verde, 2015), pp. 73-85

- Maldina, Nicolò, 'Dante e la cultura teologica delle confraternite', *Giornale storico della letteratura italiana*, 651 (2018), 370-98
- , 'Il tema del santo folle nelle vite antiche di Iacopone di Todi', *Lettere Italiane*, 60.3 (2008), 383-93
- , *In pro del mondo. Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale* (Roma: Salerno, 2018)
- Mancini, Franco, *Il tempo della gioia: un'interpretazione del Laudario di Cortona con appendice di note esegetiche* (Roma: Archivio G. Izzi, 1996)
- Manetti, Roberta, *Laudario di Santa Maria della Scala* (Firenze: Accademia della Crusca, 1993)
- Manselli, Raoul, 'Dante e gli Spirituali francescani', *Lecture classensi*, 11 (1982), 47-61
- Marchi, Gianpaolo, 'Canto XXVII', in *Lectura Dantis Neapolitana. Paradiso*, a cura di Pompeo Giannantonio (Napoli: Loffredo, 2000), pp. 521-36
- Margueron, Claude, 'Guittone d'Arezzo hagiographe: la "canzone xxxvii" sur s. Dominique', *Romania*, 102 (1981), 75-109
- Marietti, Marina, 'Au ciel du Soleil', *Chroniques italiennes*, 57 (1999), pp. 29-48
- Markulin, Joseph, 'Dante's Guido da Montefeltro: A Reconsideration', *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 100 (1982), 25-40
- Martin, Linette, *Sacred Doorways: A Beginner's Guide to Icons* (Orleans, MA.: Paraclete Press, 2002)
- Martinez, Ronald L., 'Dante e la tradizione liturgica', in *Dante*, a cura di Roberto Rea e Justin Steinberg (Roma: Carocci, 2020)
- , 'Guido Cavalcanti's "Una figura della donna mia" and the Specter of Idolatry Haunting the Stilnovo', *Exemplaria*, 15.2 (2013), 297-324
- Maślanka-Soro, Maria, *Il dramma della redenzione del mondo nella Divina Commedia* (Pistoia: Carla Rossi Academy Press, 2007)
- Mastrobuono, Antonio C., *Il viaggio dantesco della santificazione* (Firenze: Olschki, 2018)
- Mazzantini, Giuseppe, *Costituzioni dei Disciplinati di Sant'Andrea di Perugia* (Forlì: Bordandini 1893)
- Mazzarelli, Maria G., *Penitenze nel Medioevo: uomini e modelli a confronto* (Bologna: Pàtron, 1994)
- Mazzeo, Joseph, 'Light Metaphysics, Dante's "Convivio" and the Letter to Can Grande Della Scala', *Traditio*, 14 (1958), 191-229
- Mazzotta, Giuseppe, 'Dante's Franciscanism', in *Dante and the Franciscans*, ed. by Santa Casciani (Leiden: Brill, 2006), pp. 171-98
- McKenny, Mihow, 'The Art of Salvation: Sacramental Penance in Dante's *Commedia*', *Studies in Medieval and Renaissance History*, Third Series, 13 (2018), 71-139
- McMahon, Kevin A., 'Penance and Peter Abelard's Move Within', *The Saint Anselm Journal*, 6.2 (2009), 1-7
- Meersseman, Gilles G., 'Nota sull'origine delle compagnie di laudesi (Siena 1267)', *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, 17 (1963), 395-405

- , 'Penitenza e penitenti nella vita e nelle opere di Dante', *Lettere Italiane*, 18.2 (1996), pp. 121-37
- , *Ordo fraternitatis: confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, 3 voll. (Roma: Herder, 1977)
- Menestò, Enrico, 'Statuto della fraternita dei disciplinati di S. Stefano', in *Le confraternite medievali di Assisi. Linee storiche e testi statutari*, a cura di Ugolino Nicolini, Enrico Menestò e Francesco Santucci (Assisi: Accademia properziana del Subasio, 1989), pp. 235-70
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 'Dante Alighieri: il Cristo trionfante (*Paradiso* XXIII 1-69)', in Idem, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari* (Roma: Carocci, 2008), pp. 52-7
- Menozi, Davide, ed., *Les images. L'église et les arts visuels* (Parigi: Cerf, 1991)
- Mews, Constant J., 'Liturgists and Dance in the Twelfth Century. The Witness of John Beleth and Sicard of Cremona', *Church History*, 78 (2009), 512-48
- Mezzadrolì, Giuseppina, 'Dante, Boezio e le sirene', *Lingua e Stile*, 25 (1990), 25-56
- Miles, Margaret R., *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture* (Boston: Beacon Press, 1985)
- Miller, Edward G., *Sense Perception in Dante's 'Commedia'* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996)
- Miller, James L., 'Chorea. Visions of the Cosmic Dance in Western Literature from Plato to Giovanni de Meun' (unpublished doctoral dissertation, Toronto, University of Toronto, 1979)
- Miri, Rubin, 'Sacramental life', in *The Cambridge History of Christianity*, vol. 4, ed. by Rubin Miri and Walter Simons (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp. 217-37
- , *Mother of God: a History of the Virgin Mary* (London: Allen Lane, 2009)
- Mocan, Mira, 'Diafano e splendore. Le metafore della conoscenza luminosa tra Cavalcanti e Dante', in Idem, *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale* (Milano: Mondadori, 2007), pp. 33-80
- Moevs, Christian, 'Centaur, Spiders and Saints', in *Vertical Readings in Dante's Comedy: Volume 2*, ed. by George Corbett and Heather Webb (Cambridge: Open Book Publishers, 2016), pp. 13-30
- Mojżyn, Norbert, 'Art as a Locus Theologicus in the Reflection of Artists', in *Warszawskie Studia Pastoralne*, 19 (2013), 305-32
- Moloney, Brian, *Francis of Assisi and His 'Cantic of Brother Sun' Reassessed* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013)
- Mondzain, Marie-José, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo* (Milano: Jaca Book, 2006)
- Mone, Franz J., *Hymni latini medii aevi*, 3 voll., vol. II (Friburgo: Herder, 1854)
- Montefusco, Antonio, 'La linea Guittone-Monte e la nuova parola poetica', *Reti medievali*, 18.1 (2017), 219-70
- , *Iacopone nell'Umbria del Due-Trecento: un'alternativa francescana* (Roma: Istituto storico dei Cappuccini, 2006)
- Montemaggi, Vittorio, *Reading Dante's Commedia as Theology: Divinity Realized in Human Encounter* (New York, N.Y.: Oxford University Press, 2016)
- Monti, Giovanni M., *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, 2 voll. (Venezia: La Nuova Italia, 1927)

- Moore, John C., *Pope Innocent III (1160/61-1216): to Root Up and to Plant* (Leiden; Boston: Brill, 2003)
- Mora, Augusto N., 'La percepción visual en el Convivio', *Tenzone*, 17 (2016), 113-66
- Morelli, Patrizia and Saulle, Silverio, *Anna Comnena: la poetessa epica (c. 1083-c. 1148-1153)* (Milano: Jaca Book, 1998)
- Moretti, Felice, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo* (Bari: Edipuglia, 2001), pp. 147-55
- Morgan, Alison, *Dante and the Medieval Other World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990)
- Morolli, Gabriele, 'L'architettura del Battistero e "l'ordine buono antico" / The Architecture of the Baptistery and the "Good Antique Style"', in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze / The Baptistery of San Giovanni, Florence*, 2 voll., a cura di Antonio Paolucci (Modena: F.C. Panini, 1994), vol. I, pp. 33-132
- Muessig, Carolyn, "'Can't Take My Eyes Off Of You": Mutual Gazing Between the Divine and Humanity in Late Medieval Preaching', in *Optics, Ethics, and Art in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, ed. by Herbert L. Kessler and Richard G. Newhauser (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2018), pp. 17-28
- Murphy, Amanda, and others, eds, *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages, Convivium supplementum*, 2 (2017)
- Musarra, Franco, 'Strutture drammatiche della lauda', in *The Theatre in the Middle Ages*, ed. by Herman Braet, Johan Nowé, Gilbert Tournoy (Leuven: Leuven University press, 1985), pp. 251-68
- Narducci, Enrico, *Tre prediche inedite del Beato Giordano da Rivalto, colla lezione di una quarta, corredate di opportune notizie e pubblicate per cura di E. Narducci* (Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1857)
- Nasti, Paola, 'Caritas and Ecclesiology in Dante's Heaven of the Sun', in *Dante's Commedia: Theology as Poetry*, ed. by Vittorio Montemaggi and Matthew Treherne (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010), pp. 210-44
- , 'Dante and Ecclesiology', in *Reviewing Dante's Theology*, vol. I, pp. 43-88
- , 'La tradizione scritturale in Dante', in *Dante*, a cura di Roberto Rea e Justin Steinberg (Roma: Carocci, 2020), pp. 267-85
- , 'Of this World and the Other: Caritas-Ecclesiology in Dante's Paradiso', *The Italianist*, 27 (2007), 206-32
- , 'Religious Culture', in *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, ed. by Zygmunt G. Barański and Simon Gilson (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), pp. 128-72
- Neff, Amy, 'Byzantine Icons, Franciscan Prayer: Images of Intercession and Ascent in the Upper Church of San Francesco, Assisi', in *Franciscans at Prayer*, ed. by Timothy J. Johnson (Leiden: Brill, 2007), pp. 357-82
- Nelson, Robert, 'The Discourse of Icons, Then and Now', *Art History*, 12.2 (1989), 144-57
- Nerbano, Mara, *Il teatro della devozione: confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale* (Perugia: Morlacchi Editore, 2006)
- Nevile, Jennifer, ed., *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, (Bloomington, Ind: Indiana University Press, 2008)

- Neville, Leonora, *Anna Komnene: the Life and Work of a Medieval Historian* (New York: Oxford University Press, 2016)
- Newsome Martin, Jennifer, 'Geography of Stars, Metaphysics of light: Theological Aesthetics and the Form of Human Life in Dante's Paradiso', in *Dante, Mercy, and the Beauty of the Human Person*, ed. by Leonard J. Delorenzo and Vittorio Montemaggi (Eugene, OR: Cascade, 2017), pp. 141-60
- Nicola da Milano, *Collationes de beata virgine: A Cycle of Preaching in the Dominican Congregation of the Blessed Virgin Mary at Imola, 1286-1287*, ed. from Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS. Conv. soppr. G.7.1464 by M. Michéle Mulchahey (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1997)
- Oliva, Gianni, 'Il trittico dei morti di morte violenta: Iacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro, Pia dei Tolomei', in *Purgatorio. Paradiso*, a cura di Giancarlo Rati (Roma: Bulzoni, 2013), pp. 21-41
- Opie, John L., *Nel mondo delle icone. Dall'India a Bisanzio* (Milano: Jaca Book, 2014)
- Orioli, Luciano, 'Per una rassegna bibliografica sulle confraternite medievali', in *Le confraternite in Italia fra Medioevo e Rinascimento, Atti del convegno (Vicenza, 3-4 novembre, 1979)*, a cura di Gina De Rosa, *Ricerche di storia sociale e religiosa*, 17-18 (1980), 81-114 (pp. 88-90)
- , *Le confraternite medievali e il problema della povertà. Lo statuto della compagnia di Santa Maria Vergine e di San Zenobio nel secolo XIV* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984)
- Orlando, Sandro, 'Due ballate religiose di Guittone: Meraviglioso beato e Beato Francesco', *Rivista di studi testuali*, 2 (2000), 163-82
- Ossola, Carlo, *Viaggio a Maria* (Roma: Salerno editrice, 2016)
- Page, Christopher, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300* (Berkeley: University of California Press, 1990)
- Panikulam, Georg, *Koinōnia in the New Testament: a Dynamic Expression of Christian Life* (Roma: Pontificio istituto biblico, 1979)
- Paolucci, Anne, 'Art and Nature in the Purgatorio', *Italica*, 42.1 (1965), pp. 42-60
- Paparelli, Gioacchino, 'Il canto XII del "Paradiso"', in Idem, *Ideologia e poesia di Dante* (Firenze: Olschki, 1975), pp. 281-316
- Papi, Massimo D., 'Confraternite ed Ordini Mendicanti a Firenze. Aspetti di una ricerca quantitativa', *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 89.2 (1977), 723-32
- Parente, Pietro, Piolanti, Antonio e Garofalo, Salvatore, *Dizionario di teologia dommatica* (Viterbo: Effe dieffe, 2018)
- Pascasius Radbertus, *De partu Virginis. De assumptione sanctae Mariae Virginis*, ed. by E. Ann Matter and Alberti Ripberger, CCCM 56C (Brepols: Turnhout, 1985)
- Pasero, Nicolò, *Laudes creaturarum: il cantico di Francesco d'Assisi* (Parma: Pratiche, 1992)
- Pasquini, Emilio e Quaglio, Antonio, 'Lo stilnovo e la poesia religiosa', in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 2 (Bari-Roma: Laterza, 1975), pp. 151-216
- Pasquini, Emilio, "'Paradiso" XXIII come icona del terzo regno', in *'La parola e l'immagine'. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi e Andrea Gareffi (Firenze: Olschki, 2011), pp. 65-73

- Pasquini, Laura, 'Fonti iconografiche della Commedia', *Italianistica*, 46.1 (2017), 133-54
- , *Iconografie dantesche: dalla luce del mosaico all'immagine profetica* (Ravenna: Longo, 2008)
- Pegoretti, Anna, "'Civitas Diaboli'". Forme e figure della religiosità laica nella Firenze di Dante', in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi, convegno internazionale di studi (16 novembre 2015)*, a cura di Giuseppe Ledda (Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali: Longo, 2019), pp. 65-116
- Pentcheva, Bissera V., 'The "Activated" Icon: the Hodegetria Procession and Mary's Eisodos', in *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by Maria Vassilaki (Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2005), pp. 195-208
- , *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2010)
- Pépin, Jean, 'Ut scriptura pictura. Un thème de l'esthétique médiévale et ses origines', in *From Augustine to Eriugena: essays on Neoplatonism and Christianity in Honor of John O'Meara*, ed. by John A. Richmond and Francis Xavier Martin (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1991), pp. 168-82
- Perl, Eric D., *Theophany: the Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite* (Albany: State University of New York Press, 2007)
- Perry, Alan R., "'Venite a laudare': Reflections of the Marian cult in Il Laudario di Cortona', in 'Accessus ad Auctores': *Studies in Honor of Christopher Kleinhenz*, ed. by Alfie Fabian and Adrea Dini (Tempe, AZ.: ACMRS Publications, 2011), pp. 267-84
- Persico, Thomas, 'La ballata, forma brevis nel Capitulum de vocibus applicatis verbis: "verba applicata sonis" e "verba applicata solum uni sono"', in *Forma Breve*, a cura di Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini e Carla Vaglio Marengo (Torino: Accademia University Press, 2016), pp. 517-27
- Pertile, Lino, 'Sul dolore nella "Commedia"', in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, vol. I, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa e Giorgio Inglese (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010), pp. 105-20
- Pertile, Lino, 'Works', in *Dante in context*, pp. 475-508
- , ed altri, 'L'epistola a Cangrande: stato degli studi e nuove prospettive' a cura di Alberto Casadei, in *Atti degli incontri sulle opere di Dante. 1. Vita nova · Fiore · Epistola xiii*, a cura di Manuele Gragnolati, Luca Carlo Rossi, Paola Allegretti, Natascia Tonelli, Alberto Casadei (Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018), pp. 273-408
- , *La puttana e il gigante: dal 'Cantico dei cantici' al Paradiso terrestre di Dante* (Ravenna: Longo, 1998)
- Perugi, Maurizio e Scentoni, Gina, *Il Laudario perugino*, 2 voll. (Perugia: Dep. Storia Patria Umbria, 2011)
- Petrie, Jennifer, 'Art, "Arte", Artistry and the Artist', in *Nature and Art in Dante: Literary and Theological Essays*, ed. by Daragh O'Connell and Jennifer Petrie (University College, Dublin: Four Courts Press, 2013), pp. 11-24
- Piccini, Daniele, 'Canto V. Il canto dei morti "per forza"', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II.I Purgatorio, canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (Roma: Salerno editrice, 2015), pp. 118-46
- Picone, Michelangelo, 'Genres in the Vita Nuova', *The Italianist*, 15 (1995), pp. 158-70

- Pierson, Inga, 'Piccarda's Weakness: Reflections on Freedom, Force, and Femininity in Dante's Paradiso', *Speculum*, 94.1 (2019), 68-95
- Pietrini, Sandra, 'Danzatrici e cavalle del diavolo: La concezione del ballo femminile nel Medioevo', *Viator*, 41 (2010), 233-57
- Pietro Abelardo, *Petri Abaelardi Opera theologica, vol. 4, Scito te ipsum (Ethica)*, CCCM 190, a cura di Rainer M. Ilgner (Turnholt: Brepols, 2001)
- Pietropaolo, Domenico, 'The Figural Context of Buonconte's Salvation', *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 102 (1984), 123-34
- Poirol, Dominique, *Des symboles et des anges: Hugues de Saint-Victor et le réveil dionysien du XIIIe siècle* (Turnhout: Brepols, 2013)
- Pollack, Tamara, 'Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude', in *Reviewing Dante's Theology*, vol. I, pp. 263-319
- Pollidori, Valentina, 'Le Rime di Guido Orlandi', *Studi di filologia italiana*, 53 (1995), 55-202
- Pomaro, Gabriella, 'Una scheda per Francesco Nelli', in *Tra libri e carte. Studi in onore di Luciana Mosici*, a cura di Teresa De Robertis e Giancarlo Savino (Firenze: Franco Cesati, 1999), pp. 369-88
- Portier, Lucienne, 'Le vrai Purgatoire de Dante', *Revue des études italiennes*, 1.2 (1982), pp. 168-80
- Procacci, Ugo, 'L'incendio della Chiesa del Carmine', *Rivista dell'Arte*, 14 (1932), 141-241
- Prudlo, Donald S., *The Martyred Inquisitor: the Life and Cult of Peter of Verona* (Aldershot: Ashgate, 2008)
- , ed., *The Origin, Development, and Refinement of Medieval Religious Mendicancies* (Leiden; Boston: Brill, 2011)
- Puppo, Mario, 'L'arte letteraria di Dante nei canti XI-XII del "Paradiso"', in *Lectura Dantis Modenese. Paradiso* (Modena: Banca Popolare dell'Emilia, 1986), pp. 105-13
- Raynor, Rebecca, 'The Shaping of an Icon: St Luke, the Artist', *Byzantine and Modern Greek Studies*, 39.2 (2015), pp. 161-72
- Rea, Roberto e Steinberg, John, eds., *Dante* (Roma: Carocci, 2020)
- Redon, Odile, *Una famiglia, un santo, una città: Ambrogio Sansedoni e Siena*, a cura di Sofia Boesch Gajano (Roma: Viella, 2015)
- Remigio dei Girolami, 'Sermo pro feria quarta post Dominicam quartam', in *Sermones quadragesimales*, Firenze, Naz. MS. Conv. Soppr. G. 7. 939, fo. 73r.
- Reynolds, Bryan, 'L'immagine della vergine nelle laude del XIII secolo, in relazione alla Commedia di Dante', *Fu Jen Studies*, 43 (2010), 69-93
- Riccardo di San Vittore, *Mysticae adnotationes in Psalmos, psalme CXII*, PL 196, col. 338
- Riva, Franco, *Il serventesi a Maria*, in *Verona e il suo territorio*, a cura di Vittorio Cavallari e Piero Gazzola (Verona: Istituto per gli studi storici Veronesi, 1964)
- Riva, Nicole, "'A dubitar m'hai mosso": Dante e le rime di incerta paternità' (tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia, 2014)
- Rokseth, Yvonne, 'Danses cléricales du XIIIe siècle', *Mélanges 1945. Études historiques*, 3 (1947), 93-126

- Rossi, Maria C., 'Vescovi e confraternite (secoli XIII-XVI)', in *Reti Medievali, 12: Studi confraternali: orientamenti, problemi, testimonianze* (2009), 125-65
- Rudolph, Conrad, 'Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art', *Art Bulletin* 93.4 (2011), 399-422
- , *The 'Things of Greater Importance'. Bernard of Clairvaux's 'Apologia' and the Medieval Attitude Toward Art* (Philadelphia: Penn Press, 1990)
- Rupp, Teresa, 'Damnation, Individual and Community in Remigio Dei Girolami's *De Bono Communi*', *History of Political Thought*, 21.2 (2000), 217-36
- Rusconi, Roberto, 'Tra movimenti religiosi e confraternite dalla fine del XII agli inizi del XV secolo', in *Storia vissuta del popolo cristiano*, direzione di Jean Delumeau, a cura di Franco Bolgiani (Torino: SEI, 1985)
- Rushworth, Jennifer, 'Icons and Idols in Dante and Petrarch', *Romance Studies*, 35.2 (2017), 73-84
- San Gregorio Magno, *Registri Epistolarum*, PL 77, coll. 0441 - 1328C, col. 875
- Sant'Agostino, *Enarrationes in Psalmos*, PL 36, *In Psalmum XXXII*, c. II, par. 6
- , *In Evangelium Joannis Tractatus CXXIV*, PL 35, coll. 1379 - 1976
- Santagata, Marco, "'Inferno" XXVII', in *Lectura Dantis Bononiensis. IV*, a cura di Emilio Pasquini e Carlo Galli (Bologna: Bononia University Press, 2014), pp. 143-55
- Santi, Bruno, "'De pulcherima pictura...ad honorem beate et gloriose Virginis Marie": vicende critiche e una proposta di lettura per la "Madonna Rucellai"', in *La Maestà di Duccio restaurata* (Firenze: Centro Di, 1990), pp. 11-20
- Scazzoso, Piero, 'Contemplazione naturale e contemplazione soprannaturale confrontate attraverso Plotino e lo Pseudo-Dionigi', in *Lectura Dantis mystica. Atti della Settimana Dantesca 28 luglio - 3 agosto 1968* (Firenze: Olschki, 1969), pp. 56-84
- Scentoni, Gina, 'Il laudario iacoponico e i laudari dei disciplinati perugini e assisani', in *Atti dei convegni, centro italiano di studi sul basso medioevo, accademia tudertina e del centro studi di spiritualità medievale, Convegno storico internazionale; Iacopone da Todi; Todi, 2000* (Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2001), pp. 243-98
- , *Laudario orvietano*, prefazione di Maurizio Perugi (Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1994)
- Schiaffini, Alfredo, *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento* (Firenze: Sansoni, 1926)
- Schmidt, Victor M., 'Curtains, Revelatio and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy', in *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, ed. by Kathryn M. Rudy and Barbara Baert (Turnhout: Brepols, 2007), pp. 191-213
- Schnapp, Jeffrey T., 'Introduction to Purgatorio', in *The Cambridge Companion to Dante*, ed. by Rachel Jacoff (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 91-106
- Schroeder, Frederic M., 'The Vigil of the One and Plotinian Iconoclasm', in *Neoplatonism and Western Aesthetics*, ed. by Aphrodite Alexandrakis and Nicholas J. Moutafakis (Albany, NY: SUNY Press, 2002), p. 61-74
- Schuman, Anne M., "'Within the Walls of Paradise": Space and Community in the Vita of Umiliana De' Cerchi (1219-1246)', in *Negotiating Community and Difference in Medieval Europe: Gender, Power, Patronage, and the Authority of Religion in Latin Christendom*, ed. by Katherine Allen Smith and Scott Wells (Leiden; Boston: Brill, 2009), pp. 49-64

- , 'Politics and Prophecy in the Life of Umiliana dei Cerchi', *Florilegium*, 17 (2000), pp. 101-14
- Siacca, Christine, 'Reconstructing the Laudario of Sant'Agnese', in Eadem, *Florence at the Dawn of the Renaissance: Painting and Illumination, 1300-1350* (Los Angeles, Calif.: J. Paul Getty Museum, 2012), pp. 219-35
- Sebregondi, Ludovica, 'Arte confraternale', in *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di Marina Gazzini (Firenze: Firenze University Press 2009)
- Sendler, Egon, *Icona: finestra sul mistero* (Roma: Centro Russia Ecumenica, 1987)
- Seubert, Xavier and Bychkov, Oleg, eds., *Aesthetic Theology in the Franciscan Tradition* (London: Routledge, 2020)
- Shapley, John 'A note to Purgatorio X, 55-63', *The Art Bulletin*, 4.1 (1921), 19-26
- Sicardo di Cremona, *Sicardi Cremonensis episcopi Mitralis de officiis*, a cura di Gábor Sarbak e Lorenz Weinrich (Turnhout: Brepols, 2008)
- Sparavigna, Amelia C., 'Physics and Optics in Dante's Divine Comedy', *Mechanics, Materials Science & Engineering*, 3 (2016), 186-92
- Sparavigna, Amelia C., 'The Light Linking Dante Alighieri to Robert Grosseteste', *Philica*, 572 (2016), 1-9
- Špidlík, Tomáš, *Prayer: the Spirituality of the Christian East, vol. 2* (Kalamazoo, MI: Cistercian Publications, 2005)
- Staaff, Eric, *Le Laudario de Pise du ms. 8521 de la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris: étude linguistique* (Uppsala: Almqvist & Wiksells boktr., 1931)
- Starr-LeBeau, Gretchen, 'Lay Piety and Community Identity in the Early Modern World', in *A New History of Penance*, ed. by Abigail Firey (Leiden; Boston: Brill, 2008), pp. 395-417
- Stevens, John, 'Dante and music', *Italian Studies*, 23 (1968), 1-18
- , *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)
- Stroppa, Sabrina, "'D'amendue/ si dice l'un pregiando": san Domenico nel "Paradiso"', in *I Domenicani e la letteratura*, a cura di Paola Baioni, introduzione di Carlo Delcorno (Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 2016), 25-35
- Strzelczyk, Grzegorz, *L'esperienza mistica come locus theologicus. Status quaestionis* (Lugano, Eupress-FTL, 2015)
- Sugerio di Saint Denis, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, PL 186, coll. 1211 - 1240A
- Suitner, Franco, "'Paradiso" XXIII', *Studi Danteschi*, 79 (2014), 311-30
- , 'Alle origini della lauda', *Giornale storico della letteratura italiana*, 173 (1996), 321-47
- Tanner, Kathryn, Webster, John and Torrance, Iain, *The Oxford Handbook of Systematic Theology*, ed. by (Oxford: Oxford University Press, 2007)
- Tartuferi, Angelo, *L'arte di Francesco: capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo* (Firenze: Giunti - Firenze musei, 2015)
- Tartuferi, Angelo e Scalini, Mario, *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)* (Firenze: Giunti, 2004)
- Tavoni, Mirko, 'Canto XXVII. Il "mal consiglio" del "nobilissimo nostro latino Guido Montefeltrano"', in *Lectura Dantis Romana. I.II Inferno*, pp. 851-89

- Tentler, Thomas N., *Sin and Confession on the Eve of the Reformation* (Princeton: Princeton University Press, 1977)
- Terruggia, Anna M., 'Aggiunta al laudario frammentato dell'Archivio di Stato di Lucca', *Studi e problemi di critica testuale*, 12 (1976), pp. 5-26
- Theodoricus De Appoldia, 'Acta Ampliora quae F. Theodoricus de Appoldia, suppar Ordinis Praedicatorum scriptor, ex variis antiquioribus monumentis collegit', in *Acta Sanctorum Bollandiana*, Augusti Tomus, collecta a G. Henschenio et D. Papebrochio (Parisiis et Romae: apud Victorem Palmae Bibliopolam, 1867)
- Theodulfus, *Libri Carolini sive Caroli Magni Capitulare de imaginibus*, a cura di Hubert Bastgen, in *Monumenta Germaniae Historica*, Conc., II, suppl. (Hannover; Lipsia: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1924)
- Thiessen, Gesa E., *Theological Aesthetics: A Reader* (London: SCM, 2004)
- Thompson, Augustine, *Cities of God: the Religion of the Italian Communes 1125-1325* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2005)
- Thomson, John A. F., *The Western Church in the Middle Ages* (London: Arnold, 1998)
- Tomassini, Stefano, 'Danza e poesia', in *Encyclomedia - Il Medioevo*, a cura di Umberto Eco (Milano: Motta, 2008), vol. VIII. 'Basso Medioevo: filosofia, scienze, musica', pp. 712-19
- Tombi, Beata, 'Il poeta dello Spirito Santo', *Nuova Corvina*, 7 (2000), 281-84
- Toscano, Tobia R., 'Canto X', in idem, *La tragedia degli ipocriti e altre letture dantesche* (Napoli: Liguori, 1988), pp. 205-26
- Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano* (Torino: Einaudi, 1955)
- Toynbee, Paget J., *A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*, *New Edition Revised by Charles S. Singleton* (Oxford: Clarendon, 1968)
- Traversa, Vincenzo, *The Laude in the Middle Ages* (New York: Lang, 1994)
- Treherne, Matthew, 'Beginning Midway: Dante's midlife, and ours', in *Dante, Mercy, and the Beauty of the Human Person*, pp. 83-97
- , 'Ekphrasis and Eucharist: the poetics of Seeing God's Art in Purgatorio X', *The Italianist*, 26.2 (2006), 177-96
- , 'La Commedia di Dante e l'immaginario liturgico', in *Pregheiera e Liturgia in Dante*, a cura di Giuseppe Ledda (Ravenna: Longo, 2013), pp. 11-31
- Trexler, Richard C., 'Legitimizing Prayer Gestures in the Twelfth Century. The *De Penitentia* of Peter the Chanter', *History and Anthropology*, 1 (1984), 97-126
- Trimpi, Wesley, 'The Meaning of Horace's *Ut Pictura Poesis*', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973), 1-34
- Tripps, Johannes, 'Sulla pratica di celare ed esibire le Madonne gotiche: le immagini miracolose della Madonna a Firenze e il loro contesto storico', <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1237>>
- Trubeckoj, Evgenij, *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa* (Milano: La Casa di Matriona, 1977)
- Tugwell, Simon, ed., *Early Dominicans: Selected Writings* (Mahwah, N.J.: Paulist Press, 1982)
- Turner, Denys, "'Vernacularity" in Dante and Aquinas', in *Nature and Art in Dante*, pp. 211-34

- Ugo da San Vittore, *Hugonis de Sancto Victore Opera*, a cura di Poirel Sicard e Dominique Poirel (Turnholt: Brepols, 2002)
- Uspenskij, Leonid e Losskij, Vladimir, *Il senso delle icone* (Milano: Jaca Book, 2007)
- Van Nieuwenhove, Rik, *An Introduction to Medieval Theology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012)
- Varanini, Bruno, 'Aspetti e problemi della confraternita di Santa Maria de Domo di Verona (1342-1590)', (tesi di dottorato, Università degli studi di Padova, facoltà di Magistero, sede di Verona, rel. G. Mantese, a.a. 1973-1974)
- Varanini, Giorgio, 'Laude e laudari: problemi editoriali', in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984* (Roma: Salerno, 1985), pp. 343-61
- , *Laude dugentesche* (Padova: Antenore, 1972)
- Varanini, Giorgio, Banfi, Luigi e Burgio, Anna C., eds., *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, 4 voll. (Firenze: Olschki, 1985)
- Vauchez, André, *Esperienze religiose nel Medioevo* (Roma: Viella, 2003)
- , *The Laity in the Middle Ages: Religious Beliefs and Devotional Practices*, ed. and introduced by Daniel E. Bornstein, translated by Margery J. Schneider (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1993)
- Vettori, Alessandro, 'Veronica: Dante's Pilgrimage from Image to Vision', *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 121 (2003), 43-65
- Vickers, Nancy J., 'Seeing Is Believing: Gregory, Trajan, and Dante's Art', *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 101 (1983), 67-85
- Viglione, Massimo, *Cristianità e Medioevo* (Roma: Maniero del Mirto, 2019)
- Vikan, Gary, 'Ruminations on Edible Icons: Originals and Copies in the Art of Byzantium', in *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*, ed. by Kathleen Preciado (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1989), pp. 47-60
- Viladesau, Richard, *The Beauty of the Cross: the Passion of Christ in Theology and the Arts, From the Catacombs to the Eve of the Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 2006)
- , *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1999)
- Villani, Giovanni, *Nuova Cronica*, 3 voll., a cura di Giuseppe Porta (Parma: Fondazione Guanda-Pietro Bembo, 1990-1991)
- Vogel, Cyrille, *Il peccatore e la penitenza nel Medioevo*, a cura di Achille C. Cesarini (Torino: Elledici, 1988)
- Von Tischler, Hans, *The Earliest Laude: the Cortona Hymnal* (Ottawa: Institute of Medieval Music, 2002)
- Webb, Diana, *Saints and Cities in Medieval Italy* (Manchester: Manchester University Press, 2007)
- Webb, Heather, *Dante's Persons. An Ethics of the Transhuman* (Oxford: Oxford Press, 2016)
- Weissman, Ronald F. E., *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence* (New York-London: Academic, 1982)
- Wharton, Annabel Jane, 'Tenderness and Hegemony: Exporting the Virgin Eleousa', in *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, ed.

by Irving Lavin, 2 voll. (Pennsylvania State University, Pa.: University Park Press, 1989), vol. 1, pp. 71-80

Williams, A. N., 'The Theology of the Comedy', in *The Cambridge Companion to Dante*, second edition, edited by Rachel Jacoff (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 201-17

Wilson, Blake, 'Indagine sul Laudario Fiorentino Banco Rari 18', *Rivista Italiana di musicologia*, 31 (1996), pp. 243-80

---, 'Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence', *The Journal of Musicology*, 15.2 (1997), 137-77

---, *Music and Merchants: the Laudesi Companies of Republican Florence* (Oxford: Clarendon, 1992)

---, *The Florence Laudario: an Edition of Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18, Biblioteca nazionale centrale di Firenze* (Madison, Wis.: A-R Editions, 1995)

Wilson, Robert, 'Inspiration and Art in "Purgatorio"', in *Nature and Art in Dante*, pp. 51-77

Yates, Frances A., *The Art of Memory* (London: Routledge, 1999)

Yves De Lagarde, Congar M.-J. G., *La naissance de l'esprit laïque au déclin du Moyen Age* (Nauwelaerts: Lovanio-Paris, 1956)

Zambon, Francesco e Rosa, Fabio, eds., *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo* (Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1999)

Zangarini, Maurizio, *Il buon fedele. Le confraternite tra Medioevo e prima età moderna* (Verona: Cierre, 1998)

Zanini, Filippo, 'Liturgia ed espiiazione nel Purgatorio: sulle preghiere degli avari e dei golosi', *L'Alighieri*, 34 (2009), 47-63

Zervas, Diane F., *Andrea Orcagna: il tabernacolo di Orsanmichele* (Modena, Franco Cosimo Panini, 2006)

Zervas, Diane F. e Grifoni, Paola, *Orsanmichele a Firenze / Orsanmichele, Florence* (Modena: Panini, 1996)

Zibawi, Mahmoud, *Icone. Senso e storia* (Milano: Jaca Book, 2018)

Ziino, Agostino, 'Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca', *Cultura Neolatina*, 31 (1971), 295-312

---, 'Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento', *Studi musicali*, 7 (1978), 39-83

Zimei, Francesco, 'New Light on the So-Called Laudario di Sant'Agnese', *Musica Disciplina*, 56 (2011), 463-90

---, 'Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore', *Studi musicali*, n.s. 1 (2010), 313-45

Zografidis, George, 'Aesthetics, Byzantine', in *Encyclopedia of Medieval Philosophy Between 500 and 1500*, ed. by Henrik Lagerlund (Dordrecht: Springer, 2011), pp. 32-35

Zographos, Ambrose-Aristotle, 'Iconography in the Liturgical Life of the Medieval Greek Church', in *The Liturgy of the Medieval Church*, second edition, ed. by Thomas J. Heffernan and E. Ann Matter (Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 2005), pp. 471-502